

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e120162-15>

A POÉTICA DA CATÁSTROFE NA OBRA DE ROSÂNGELA RENNÓ: ENTRE REAL E IMAGINÁRIO

Gabriela Pereira de Freitas*

Resumo: *A partir de um diálogo com a autora Annie Le Brun a respeito do imaginário contemporâneo da catástrofe, procuramos compreender como sua espetacularização acaba por banalizar as imagens de catástrofes reais. Aí onde podemos imaginar que não exista contemplação, voltamos nosso olhar para o infimo; para o que há de poético na catástrofe e a aproxima do trágico Nietzscheano. Nesse sentido, encontramos na obra de Rosângela Rennó uma poética da catástrofe que procuramos observar na análise de algumas de suas obras.*

Palavras-chave: *Catástrofe. Trágico. Estética. Rosângela Rennó. Fotografia.*

O imaginário contemporâneo da catástrofe nos remete aos grandes desastres naturais ou a tragédias relacionadas a acontecimentos funestos de vastas proporções como uma guerra ou massacre. Diante de sua espetacularização, principalmente pela abordagem dos meios de comunicação ao tema, acabamos deixando de lado as pequenas catástrofes do cotidiano, gerando uma “miopia” que, segundo Annie Le Brun (2011), cria uma espécie de pane no próprio imaginário da catástrofe, jogando-nos na dimensão do absurdo. Nesse cenário, acabamos invertendo, segundo a autora, as próprias noções de real e imaginário acerca dos acontecimentos e nos distanciamos cada vez mais da dimensão sensível, o que pode nos levar a uma perda da capacidade de imaginação.

Para Le Brun, no século XVIII o espetáculo da catástrofe natural incitou o imaginário (tal como se passou com o terremoto que devastou a cidade de Lisboa em 1755), fomentando um lirismo negativo que, desde a época das luzes à nossa o envolve (LEBRUN, 2011, p. 51). Nas últimas décadas, a banalização das catástrofes reais noticiadas diariamente pelos meios de comunicação parecem deslocar esse imaginário para a dimensão do possível ou do tangível, o que leva a um declínio do aspecto lírico e nos incita a assumir uma postura meramente de gerenciamento dos estragos visíveis e resultantes dos acontecimentos (LEBRUN, 2011, p. 63).

Le Brun retoma a “teoria da catástrofe”, de René Thom, de forma a subtrair do conceito seu valor de evento excepcional. Para Thom, “todas as coisas só existem senão como coisa única e individuada na medida em que ela é capaz de resistir ao tempo — um certo tempo” (THOM, 1982 apud LE BRUN, 2011, p. 23). Dessa forma, tanto a *catástrofe* pode se inserir em nosso cotidiano como o cotidiano na catástrofe, deslocando nossa atenção do excesso aos pequenos fenômenos.

Somos levados a inverter o olhar, ou seja, a “ver as coisas onde elas não estão” (LE BRUN, 2011, p. 13), afastando-nos do imaginário da catástrofe trágica que persegue o

* Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília. Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. E-mail: gabriela.freitas@gmail.com.

espírito humano desde sempre. Dessa forma, acabamos buscando uma relação do humano ao inumano, principalmente a partir do Iluminismo, quando passamos a desvincular a concepção religiosa da catástrofe — até então uma catástrofe apocalíptica.

Existe no fundo do homem um sentimento assombroso de catástrofe, assombroso como um eco longínquo de pulsões há muito trazidas, as quais, estupefatos, percebemos de vez em quando a amplitude, mas cuja origem nos escapa. Pode ser mesmo que vivamos ao ritmo de erupções internas, manifestando-se tais como linhas de fraturas que estão tanto em nós quanto fora de nós (LE BRUN, 2011, p. 18).

Ora, o que Le Brun afirma nos remete diretamente ao âmbito estético, mais precisamente, ao sublime. A experiência do sublime encontra-se entre o horror e o prazer e, para Kant, estaria ligada à percepção da falta de limites, ou ao “absolutamente grande” (2008, p. 93). No entanto, o sublime, segundo o filósofo, não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas em nossa disposição de espírito e ideias (Ibidem, p. 96). Assim, vemos que o sentimento arrebatador de assombro, tal como se passa com a catástrofe, não precisa, necessariamente, estar vinculado a grandes acontecimentos ou desastres naturais, mas pode, ao contrário, encontrar sua força nas coisas do cotidiano, a partir do olhar de quem observa e vivencia tais acontecimentos. Trata-se de desmistificar o grandioso, o monumental (LOPES, 2007, p. 44). Desloquemos, então, nosso olhar para o ínfimo, assim como nos sugere a poesia de Francis Ponge ou de Manoel de Barros¹.

Se nos voltarmos à teoria da catástrofe de Thom, podemos encontrar um princípio matemático, ou uma metafísica matemática, conforme defende Jean-Michel Salanskis, que se volta a todas as coisas e seres, numa concepção de individuação e devir, pois tais coisas e seres se alteram e se identificam com o passar do tempo (2012, p. 687), numa relação dialética tanto do estável e do instável quanto da contemplação poética e do dinamismo do acontecimento catastrófico (SALANSKIS, 2012, p. 689).

Estamos diante de uma ideia de trágico que remete ao pensamento nietzschiano acerca de Heráclito (conhecido como o filósofo obscuro e trágico). Em seu livro *A filosofia na época trágica dos gregos* (2012) Nietzsche se volta várias vezes a Heráclito. Ele nos conta como o filósofo grego olhou para a mesma questão do vir-a-ser — ou devir — sem encontrar ali injustiça ou encará-la como uma situação atormentadora, como tanto alardeava outro filósofo conterrâneo e anterior a Heráclito, Anaximandro (610 a.C. — 547 a.C.) — segundo quem tudo o que alguma vez veio a ser logo volta a perecer. Nietzsche atribuía essa “visão maravilhosa” de Heráclito à sua capacidade intuitiva, pois somente dessa forma acreditava ser possível exercer um desapego em relação às convenções e opiniões gerais, guiando-se por uma noção própria extraída da experiência individual.

Para Nietzsche a intuição é estética por natureza, pois ela não julga ou condena, mas contempla e admira. Ao contrário da razão, que age por meio de conceitos fixos, a

¹ Francis Ponge (1899 – 1988) foi um poeta francês cuja obra tem como preocupação literária principal a própria linguagem. Manoel de Barros (1916 – 2014) foi um poeta brasileiro cuja obra poética aborda a relação entre o homem, a natureza e as linguagens escrita e oral. Ambos voltaram seu olhar aos pequenos detalhes do cotidiano e dos objetos, procurando dar visibilidade às miudências.

intuição se desenrola no âmbito do devir. Nietzsche admira a forma como Heráclito encarava esse estado de eterna mudança de maneira diferente em relação a Anaximandro, por exemplo — para quem o devir implicava também em decadência.

Um vir a ser e perecer, um construir e destruir, sem qualquer acréscimo moral, numa inocência eternamente idêntica, neste mundo existe apenas no jogo do artista e da criança. E do mesmo modo que a criança ou o artista brincam, brinca também o fogo eternamente vivo, construindo e destruindo sem culpa (NIETZSCHE, 2012, p. 68).

Segundo Nietzsche, apenas o homem estético poderia ver o mundo a partir de uma postura contemplativa (2012, p. 69). Assim como Heráclito, o filósofo alemão também voltou seu olhar à unidade dos opostos, constituinte do próprio devir. Em sua visão, essa unidade se constituiria por um embate, ou uma guerra que, segundo ele, em Heráclito representava ‘travar uma guerra’ contra si mesmo — processo necessário no vir-a-ser (ou tornar-se) de cada indivíduo. A instabilidade contida na noção de guerra representa, em Nietzsche e em Heráclito, a conjuntura de estados provisórios de cada homem, bem como de todas as outras coisas do mundo, o que leva o *eu* a estar submetido a um contínuo devir.

Tanto em Heráclito quanto em Nietzsche, a discórdia é motivo de harmonia. Aqueles que vêem Heráclito como taciturno ou obscuro, segundo o filósofo alemão, é porque não estão satisfeitos com a descrição da natureza do homem dada pelo efésio. Ao longo do tempo Heráclito continuou sendo visto como sombrio e pessimista, o que o levou a ser conhecido como *O obscuro*. Nietzsche discorda: “É provável que nenhum homem jamais tenha escrito mais clara e luminosamente que Heráclito. Ele é, decerto, bastante breve, e, justamente por isso, obscuro para o leitor-maratonista” (NIETZSCHE, 2012, p. 71).

Podemos dizer, portanto, que o olhar sobre a catástrofe contemporânea, como propõe Annie Le Brun, seria do tipo que, ao invés de inverter real por imaginário, pode unir em si tanto um aspecto quando o outro por meio do viés estético ou, como propõe a própria autora, pela poesia: “[...] no que ela nos faz sistematicamente ver as coisas onde elas não estão, a poesia é a catástrofe que gera sentido” (BRUN, 2011, p. 80). Ao invés de conceber a relação entre a contemplação poética e o dinamismo do acontecimento catastrófico de forma a ressaltar suas características contrárias, podemos encontrar aí uma associação ao contínuo devir que leva à harmonia.

Dessa forma as fronteiras entre real e imaginário tornam-se indistintas e os sentidos gerados a partir da vivência dessa catástrofe anamórfica, múltiplos: “no lugar de uma redução progressiva a seus limites visíveis, dá-se uma dilatação, uma projeção de formas além delas mesmas, conduzidas de modo que elas se destinam a um ponto de vista determinado: uma destruição para um restabelecimento” (BALTRUSAITIS, 1985 apud LE BRUN, 2011, p. 79).

É essa poética da catástrofe que podemos encontrar nas obras da artista brasileira Rosângela Rennó. Ela se apropria de fotografias encontradas em acervos públicos, outras em feiras de antiguidades ou arquivos antigos de cine-fotos e as ressignifica, tirando-as de seu contexto original ou, muitas vezes, até mesmo problematizando tal contexto. O

tema da catástrofe se apresenta em suas imagens não como o acontecimento em si, mas como uma relação não objetiva, não completamente significada, que se constrói subjetivamente na contemplação proposta pelas obras numa oscilação entre real e imaginário.

Para André Rouillé (2009), podemos perceber uma mudança na forma como a fotografia aborda a catástrofe ao longo das décadas a partir de uma transição do que ele chama de fotografia humanista à fotografia humanitária, essa última “surgida com o inusitado aumento dos excluídos, dos deserdados, de homens reduzidos ao estado de ‘coisas’” (2009, p. 146). Enquanto os grandes nomes da fotografia humanista, como Cartier-Bresson, Sebastião Salgado ou Robert Doisneau² abordavam temas como o trabalho, a família ou a solidariedade, o registro humanitário se voltou ao sofrimento, à catástrofe, à penúria. O povo retratado pelas fotografias humanistas estava sempre trabalhando e lutando, enquanto aqueles que protagonizam as imagens humanitárias seriam apenas os excluídos da sociedade de consumo, vítimas entregues ao sofrimento e marginalizados socialmente.

Rouillé chega a analisar a composição e enquadramento dessas imagens. Segundo o autor, a perspectiva da fotografia humanista era concebida a partir de uma profundidade de campo que permitia a sobreposição de planos e a visualização do personagem humano dentro de um contexto. Já a fotografia humanitária se aproxima, achata os planos, acaba com as profundidades e, conseqüentemente, descontextualiza o fotografado, tido como vítima (ROUILLÉ, 2009, p. 147) — assim como podemos ver nas fotos veiculadas pela mídia de grande circulação.

Nas obras de Rosângela Rennó (1992, 1994, 2000), que analisaremos adiante, veremos que a artista se apropria de imagens da mídia, imagens de antigos acervos pessoais, bem como de arquivos públicos, para resgatar ou até mesmo criar uma memória, procurando devolver a elas o contexto retirado no momento do clique num diálogo entre real e imaginário. Essa ressignificação não é imposta, não fecha as possibilidades de leitura da imagem. Rennó realiza interferências sobre as imagens, as amplia, as dispõe numa instalação, chamando atenção para outros aspectos que devem ser construídos pelo observador da obra, convidado a participar dessa construção simbólica e semântica por meio de sua própria interpretação.

A ressignificação, segundo David Jurado (2014), faz a catástrofe reencontrar seu ato poético, trazendo a dimensão do testemunho para tornar evidente a ruptura do deslocamento de sentido. O autor cita como o cinema hollywoodiano tem experimentado com essa dinâmica, apropriando-se do contexto da catástrofe a partir do que Cyrill Neyrat³ chama de “cinema de desastre”. Nesse cenário, a catástrofe se torna o ponto de

²Cartier-Bresson (1908 – 2004) foi um fotógrafo francês considerado por muitos o pai do fotojornalismo e um dos fundadores da agência *Magnum*. Sebastião Salgado (1944-) é um fotógrafo brasileiro com trabalho internacionalmente reconhecido no âmbito da fotografia documental. Também trabalhou como fotojornalista na agência *Magnum*. Robert Doisneau (1912-1994) foi um fotógrafo francês que se voltou principalmente à *street photography* e à fotografia documental. Ficou mundialmente famoso pela foto *O Beijo do Hotel de Ville* (1950).

³ NEYRAT, Cyril. L’arche et le Titanic. Films-catastrophe et cinéma du désastre. In: Penser La Catastrophe. **CRITIQUE Revue générale des publications françaises et étrangères**. Ano 65, volume LXVIII, número 783-784, ago./set. 2012, p.741-753.

partida da própria trama cinematográfica. É o tipo de cinema que precisa efetuar um trabalho de memória para embasar o pensamento sobre o presente. O espectador torna-se a testemunha desse resgate de uma lembrança determinada que irá conferir novas relações de sentido à imagem em questão, bem como ao ato em si, a partir de um distanciamento proposto pelo cineasta.

Jurado, no entanto, diz que o testemunho da catástrofe a princípio seria impossível, pois ninguém pode testemunhar sua própria morte, por exemplo. E o sobrevivente da catástrofe seria emissor de um testemunho incompleto que permaneceria entre o dito e o não dito. Somente a poesia, na potência da palavra, poderia dar conta desse tipo de testemunho distanciado, indo de encontro ao pensamento de Le Brun, para quem a poesia seria capaz de testemunhar até mesmo a própria catástrofe da impossibilidade de testemunhar.

Nesse sentido, retomamos a obra de Rosângela Rennó. Ao se apropriar de imagens já existentes e conferir a elas novos significados, buscando um diálogo híbrido em que o espectador é convidado a participar, a catástrofe é abordada de forma poética na relação entre imagem, tempo e memória. Essa é uma característica que perpassa toda a obra da artista, mas que aqui procuraremos observar em três delas, especificamente: *Atentado ao poder* (1992), *Imemorial* (1994) e *Série Vermelha (Militares)* (2000).

Em *Atentado ao poder* (1992), vemos uma instalação constituída de 13 fotografias em médio formato, tiradas de jornais populares publicadas durante os 13 dias em que a conferência ECO 92 aconteceu no Rio de Janeiro. Elas mostram imagens de homens cruelmente assassinados, divulgadas em jornais de pequeno alcance. O intuito era de denunciar a mudança da cobertura dos jornais de grande circulação, que na época se voltavam apenas ao tema da conferência e ignoravam a violência cotidiana que continuava presente na cidade — intensificada ainda mais pelo desfalque de policiamento nas ruas, deslocado para garantir a segurança das autoridades que participavam do grande evento.

A artista mostra nessa obra seu lado de denúncia social por meio da apropriação das imagens da mídia sensacionalista (que continuava a cobrir a violência urbana), trazendo a memória daqueles que foram esquecidos e ainda nos levando a um questionamento sobre a abordagem de tais crimes por meio da fotografia divulgada nos meios impressos. Também a frase que se encontra acima as fotos “*The Earth Summit*”, ou “A Cúpula da Terra”, deixa clara a referência ao contexto da época, voltado à conferência ecológica, reforçando a leitura da artista.

A imagem, originalmente no contexto de circulação em jornais impressos de pouca circulação, representa a postura humanitária sobre a qual fala Rouillé, inserindo-se numa lógica editorial que visa o aumento de vendas por meio da espetacularização da catástrofe. A perspectiva sem profundidade, o primeiro plano tomado pelo corpo ensanguentado e descontextualizado de seu cenário, tal como podemos verificar nas figuras 2 e 3, deixam clara a abordagem sensacionalista. Rennó muda essa relação ao escolher apresentar as imagens ampliadas em formato vertical e iluminadas por uma luz verde na parte de trás dos painéis, como mostra a figura 1. Ao expor totens imagéticos que testemunham o assassinato dos personagens que os compõem, a artista também nos posiciona como testemunhas do crime, tendo em vista que as imagens não escondem o detalhe da cena.

A disposição vertical por si só já causa um estranhamento, pois parece desafiar a gravidade do corpo caído, sem vida, conferindo movimento ao que deveria ser inerte. A luz verde que escapa ao redor de cada quadro dá ainda mais destaque para a imagem, trazendo uma relação com a temática ecológica em pauta no momento e com o imaginário da natureza, por sua vez também ligado à vida que se esvai daqueles mesmos corpos. Para Rennó, discutir a catástrofe natural não implica em deixar de lado as demais catástrofes, principalmente a catástrofe humana que acontece no violento dia-a-dia das cidades brasileiras, numa guerra velada que ela não nos quer deixar esquecer. Ela ressignifica essa pequena catástrofe cotidiana ao apropriar-se da real imagem do acontecimento e, por meio da instalação, a confere uma leitura imaginária e subjetiva, levando-nos a recontextualizar e a refletir não apenas sobre a imagem em si, mas sobre a própria catástrofe e as pessoas envolvidas.

Figura 1: Instalação da obra *Atentado ao poder* (1992)



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

Figuras 2 e 3: Detalhe de duas das fotos que compõem a instalação



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

Na série *Imemorial* (1994), Rosângela Rennó se apropriou de fotografias encontradas no Arquivo Público do Distrito Federal relativas a empregados da companhia Novacap, que então administrava a construção da cidade. Eram imagens de trabalhadores e até mesmo crianças que ajudaram a construir Brasília e que morreram durante o processo, muitos sendo enterrados nas fundações dos canteiros de obras. Nos arquivos, esses trabalhadores foram classificados como “dispensados por motivo de morte.” Ao resgatar essa memória, Rennó, além de atestar seu posicionamento social, nos faz lembrar da falida promessa de modernidade ligada à construção da cidade. A coragem de desbravar o meio do país, a arquitetura futurista, tudo isso fazia parte desse imaginário de uma utopia que não se concretizou. Encontramos em *Imemorial* a catástrofe humana daqueles que, mortos e esquecidos, não apenas ajudaram a construir as fundações da cidade-sonho, mas viram suas vidas terminar também junto a elas.

Ao observar a obra de Rosângela Rennó podemos relacioná-la às imagens de outra catástrofe humana, tão conhecida e já parte do imaginário da catástrofe do século XX: a de pilhas de corpos enterrados nos campos de concentração durante a segunda guerra mundial. Guardadas as devidas proporções e contextos, obviamente, o paralelo que fazemos aqui se refere ao descaso com a vida humana, facilmente descartada depois que não tem mais serventia. Um exemplo de ressignificação poética da catástrofe do holocausto pode ser encontrado na obra do artista iraquiano-canadense, Edward Hillel, que procura abordar esse contexto a partir de um testemunho posterior, quando já se pôde fazer um distanciamento que permita lançar outro olhar ao acontecimento.

Essa temática está presente em grande parte de suas obras. Ele coleciona fotografias da segunda guerra mundial e as relaciona a fotografias contemporâneas tiradas por ele de outras paisagens ou, às vezes, de testemunhas e sobreviventes da catástrofe. Na exposição

Façades (1995 – 1997) ele constitui montagens a partir de duas imagens sobrepostas, uma do holocausto e outra contemporânea, criando camadas de transparência e de significação. As montagens são impressas em grande formato sobre material brilhante, o que permite a visualização do reflexo do ambiente em que se encontram bem como do observador da obra sobre a imagem, formando uma terceira camada de significado e testemunho, que se mantém apenas durante o momento de contemplação, como podemos ver nas figuras abaixo.

Fig. 4: Wall Façade VII. 100 x 128cm. 1997.



Fonte: <http://chgs.umn.edu/museum/responses/hillel/gallery2.html>

Fig. 5: Geneology/Facade X. 116 x 127cm.1995-97.



Fonte: <http://chgs.umn.edu/museum/responses/hillel/gallery2.html>

Voltando à instalação *Imemorial* de Rennó, podemos observar que a artista, assim como Edward Hillel, também proporciona um momento de contemplação das imagens por parte do espectador, conferindo valor às vidas arquivadas de maneira tão indiferente. Ela as apresenta em formato maior que o original, enegrecidas, algumas dispostas em quadros que se situam na parede e outras, a maioria, no chão, uma ao lado da outra, semelhantes a lápides de um cemitério (como podemos ver nas figuras 6 e 7). Como se ali, em sua releitura, essas pessoas finalmente pudessem ser lembradas e, de certa forma, veladas com a dignidade que lhes foi privada.

Como observadores e participantes da obra testemunhamos, tardiamente, uma homenagem que até então não havia sido feita. Aí também podemos verificar a

possibilidade de que elas se tornem testemunhas da própria morte, denunciando uma situação que antes permanecia no esquecimento. Imagem real e memória imaginária que se confundem e constroem uma história *post mortem* de cada um desses funcionários, revisitando a catástrofe de forma poética.

Figura 6: Instalação da obra *Imemorial* (1994)



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

Figura 7: Detalhes da Instalação



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

Figura 8: Detalhe de uma das fotos



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

Por fim, trazemos a obra *Série Vermelha (Militares)* (2000 – 2003), em que Rosângela Rennó trabalha imagens digitais em grande formato em papel fotográfico sob uma superfície vermelha cor de sangue. Num primeiro contato com a obra, mal percebemos que ali existe uma imagem. O vermelho toma conta do ambiente, cujas paredes estão tomadas pelos quadros. No entanto, ao nos aproximarmos, descobrimos que existe uma retícula de imagem, algo como uma transparência sutil, onde podemos desvendar uma forma. Somos levados a nos movimentarmos diante do quadro, a procurar o melhor ângulo, a dialogar com a iluminação ambiente e sobre a tela, na tentativa de decifrar melhor que imagem é essa. A camada vermelho-sangue representa um véu sobre as figuras desses homens, adolescentes e crianças que posam diante da câmera em trajes militares e ganham um aspecto fantasmagórico.

O uso da transparência na imagem é recorrente na obra da artista — como percebemos tanto em *Série Vermelha* quanto em *Imemorial* —, justamente por proporcionar o efeito visual da sobreposição, seja de cores ou de outras imagens, tal como podemos encontrar na obra de Edward Hillel também. Esse recurso remete à justaposição de significados para possibilitar uma leitura poética ou um testemunho distanciado da catástrofe por parte do observador. Karl Sierek irá categorizar essas imagens como “imagens de sobrevivência”, a partir do pensamento de Aby Warburg:

“Série vermelha”, de Rosângela Rennó está entre a visibilidade e o desaparecimento e encarna a categoria de sobrevivência da qual fala Warburg: hesitando entre presença e ausência, as imagens integram isso que é e isso que foi, no instante do olhar e revelam figuras que pertencem a esse reino intermediário: um mundo de fantasmas (SIEREK, 2009, p.76)

Dessa maneira, a combinação de significados atribuídos pela artista à imagem, a partir da escolha da cor, da transparência quase imperceptível das imagens e do grande formato, nos remete mais uma vez a pensar a catástrofe humana daqueles que foram mortos em combates militares, mesmo quando muito jovens para tanto. Interessante observar que as imagens são compostas por um plano aberto, quase sempre enquadrando todo o corpo do personagem e deixando vislumbrar um pouco da paisagem ao redor. Os homens se posicionam especialmente para a tomada, como se faz numa fotografia oficial, no entanto, eles não se encontram em circunstâncias de trabalho, mas sim diante de paisagens campestres, caseiras ou turísticas, como podemos observar nas figuras 9 e 10. Isso configura uma valorização das posições militares por eles ocupadas ou representadas, pois usam a vestimenta e a postura mesmo durante um momento de lazer.

Já na apropriação realizada por Rennó, o objetivo é de denúncia, crítica e reflexão. Ela nos leva a criar uma história inexistente para cada um dos personagens a partir dos elementos que a imagem nos apresenta e nos tornamos testemunhas imaginárias de uma possível catástrofe que pode nunca ter acontecido, mas que nos é sugerida. Mais uma vez a artista propõe um diálogo com a memória denunciando de forma sutil uma tragédia que remete o imaginário da guerra. A catástrofe aqui é construída a partir de uma relação de fatos reais anteriormente testemunhados pelo espectador, seja por outras imagens, filmes, livros, entre outros, que compõem esse imaginário de guerra revisitado no momento da contemplação, gerando uma releitura plural e híbrida entre real e imaginário.

Figuras 9 e 10: Dois painéis que compõem *Série Vermelha (Militares)* (2000 – 2003)



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

Vemos, portanto, que a catástrofe é, muitas vezes, o ponto de partida para a criação da narrativa híbrida e aberta ao diálogo com o observador da obra de Rosângela Rennó. Esse é “ferido” ou pungido pela imagem, para usar o termo barthesiano quando se refere ao *punctum* fotográfico. E a artista tece essa dinâmica por meio de uma poesia que se encontra na tragédia (tal como a compreendem Heráclito e Nietzsche); uma poesia da catástrofe que resgata a memória e o testemunho tardio do observador e daqueles que em algum momento foram silenciados ou esquecidos, interferindo na percepção desses mesmos fatos bem como conferindo novos significados a eles, no trânsito entre catástrofe real e imaginária a partir da leitura estética e individual de quem contempla a imagem.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel. **Retrato do artista quando coisa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do juízo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LOPES, Denilson. **Delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora UnB: Finatec, 2007.
- LE BRUN, Annie. **Perspective Dépravée**. Entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire. Paris: Éditions du Sandre, 2011.

FREITAS, Gabriela Pereira de. A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, p. 57-68, jan./jun. 2016.

- NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- JURADO, David. **Pratiques d'un pensée de la catastrophe**, abril/2014. Disponível em <<http://catnotes.hypotheses.org/285>>. Acessado em 23/08/2014.
- RENNÓ, Rosângela. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- SALANSKIS, Jean-Michel. *Metaphysique et épistémologie de la catastrophe*. In: Penser La Catastrophe. **CRITIQUE Revue générale des publications françaises et étrangères**. Ano 65, volume LXVIII, número 783-784, Agosto-Setembro/2012, pp. 687-698.
- SIEREK, Karl. **Images oiseaux**. Aby Warburg et la théorie des medias. Paris: Klincksieck: 2009.

SITES PESQUISADOS:

- Center for Holocaust and Genocide Studies. University of Minnesota. Disponível em:
< <http://www.chgs.umn.edu/museum/responses/hillel/> > Acessado em 07.09.2014
- Site da artista Rosângela Rennó. Disponível em: < www.rosangelarenno.com.br >. Acessado em 07.09.2014

Recebido em 18/01/2016. Aprovado em 10/06/2016.

Title: *The poetics of catastrophe in the work of Rosângela Rennó: between real and imaginary.*

Abstract: *From a dialogue with Annie Le Brun, author on the contemporary imagery of catastrophe, we search to understand how its spectacularization ends up trivializing the real catastrophe images. There where we can imagine that there is no contemplation at all, we turn our attention to the smallest; for what is poetic in the catastrophe and approaches the tragic as in Nietzsche. In this sense, we find in the work of Rosângela Rennó a poetics of the catastrophe we can observe in the analysis of some of her works.*

Keywords: *Catastrophe. Tragic. Aesthetics. Rosângela Rennó. Photography.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.