



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

TALITA MENDES

**ROSÂNGELA RENNÓ:
FOTOGRAFIA, DESLOCAMENTOS E DESAPARIÇÃO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

**ROSÂNGELA RENNÓ:
PHOTOGRAPHY, DISPLACEMENTS AND DISAPPEARANCE
IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART**

CAMPINAS
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

TALITA MENDES

**ROSÂNGELA RENNÓ:
FOTOGRAFIA, DESLOCAMENTOS E DESAPARIÇÃO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

**ROSÂNGELA RENNÓ:
PHOTOGRAPHY, DISPLACEMENTS AND DISAPPEARANCE
IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Master's dissertation presented to the Postgraduate Program in Visual Arts from the Art Institute of the University of Campinas as part of the requirements for obtaining the title of Master's degree in Visual Arts.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Talita Mendes e orientada pela Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M522 Mendes, Talita, 1985-
Rosângela Rennó : fotografia, deslocamentos e desaparecimento na arte contemporânea brasileira / Talita Mendes. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Crítica fotográfica. 2. Crítica de arte. 3. Imagem - Filosofia. 4. Alegoria. 5. Percepção temporal. I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Rosângela Rennó : photography, displacements and disappearance in brazilian contemporary art

Palavras-chave em inglês:

Photographic criticism

Art criticism

Image - Philosophy

Allegory

Time perception

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Hermes Renato Hildebrand

Denise Bértoli Braga

Data de defesa: 29-01-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Talita Mendes - RA 64548 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand
Titular


Profa. Dra. Denise Bértoli Braga
Titular

RESUMO: Esta pesquisa tem por objeto a análise de três instalações realizadas pela artista brasileira Rosângela Rennó — a saber: *Imemorial* (1994-1995), *In Oblivionem* (1994-1995) e *Hipocampo* (1995) — com o propósito de compreender as investigações da artista em torno da imagem fotográfica e das implicações de seu uso no que concerne aos conceitos de memória, deslocamento e estética da desapareição na arte contemporânea. Além das citadas obras deve-se considerar, para efeito analítico, o *work in progress* da artista, seu *Arquivo Universal* (desde 1992), por se tratar de coleção pessoal de notícias de jornal que, frequentemente, é revisitada para a elaboração das obras. Fundamental para a pesquisa é a análise do posicionamento de Rennó enquanto colecionadora de ruínas (fotografias descartadas e outros resíduos culturais), de modo a problematizar a tensão existente entre duas formas de coleção que implicam maneiras diferentes de lidar com o tempo e a história: têm-se a dimensão singular e afetiva das coleções da artista como uma prática da memória — fragmentária por excelência — e a organização de suas instalações nos espaços destinados às exposições de arte (galerias e museus), em que prevalece o discurso pautado na linearidade histórica. O papel da artista, que é discutido na pesquisa, coincide, a meu ver, com o contratipo positivo do colecionador, definido por Walter Benjamin como aquele que descarta a função utilitária dos objetos ligando o ato de colecionar a uma percepção dialética do tempo, não linear. A este posicionamento da artista está associado o conceito de desapareição do teórico da cultura e urbanista Paul Virilio, importante para a análise das manipulações que Rosângela Rennó exerce nas imagens das quais se apropria.

PALAVRAS-CHAVE: crítica fotográfica, crítica de arte, imagem - filosofia, alegoria, percepção temporal

ABSTRACT: In this research were analyzed three installations made by the Brazilian artist Rosângela Rennó — *Imemorial* (1994-1995), *In Oblivionem* (1994-1995) and *Hipocampo* (1995) — aiming to understand the artist's investigations about the photographic image and the implication of its uses when related to memory, displacement and aesthetics of disappearance concepts in contemporary art. Besides the mentioned works, the artist's work in progress *Arquivo Universal* (since 1992) is also considered in the analysis, once it consists in her personal collection of news articles which are usually consulted during the conception of her works. It's fundamental for this research the analysis of Rennó's position as a collector of ruins (wasted photos and other cultural remains) to problematize the tension between the two types of collection, which mean different ways to deal with time and history: there is the unique and affectionate dimension of the artist's collection as a memory practice — fragmentary par excellence — and the organization of her installations in spaces for art expositions (galleries and museums), where the historical linear discourse is predominant. The role of the artist, which is discussed during this research, coincides with the positive countertype of the collector, defined by Walter Benjamin as the one who discards the utility functions of the objects, connecting the action of collecting to a nonlinear dialectical perception of time. The artist's position is related to the disappearance concept thought by the cultural theorist and urbanist Paul Virilio, important for the analysis of the alterations Rosângela Rennó does in the images she appropriates.

KEY-WORDS: photographic criticism, art criticism, image - philosophy, allegory, time perception

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	xi
RESUMOS DOS CAPÍTULOS	1
APRESENTAÇÃO DA PESQUISA	4
<i>CAPÍTULO 1 – Fotografia, aparelho fotográfico e olhar contemporâneo: a opacidade da desapareição</i>	11
1.1 A fotografia e o olhar contemporâneo: (des)aceleração e melancolia	13
1.2 Relações entre imagem fotográfica, corpo e arquivo em obras de Rosângela Rennó	30
1.3 Memória e modos de ver: aparelho fotográfico e o ‘Bloco Mágico’ de Freud	41
<i>CAPÍTULO 2 – O cubo branco e a câmara escura: alegoria e a ressignificação crítica do fotográfico no espaço expositivo</i>	45
2.1 Texto, imagem e alegoria na produção artística de Rosângela Rennó	47
2.2 Em <i>Hipocampo</i> : fotografia e aparelho fotográfico no campo ampliado	56
2.2.1 Alegoria e a crítica da fotografia no espaço expositivo	64
<i>CAPÍTULO 3 – Imemorial e As cidades invisíveis: entre rostos, olhares e faces da História</i>	73
3.1 <i>Reverendo Brasília: Imemorial</i> e as dimensões da ética e da estética na arte contemporânea	75
3.2 Rosângela Rennó: colecionadora e alegorista	86

3.3 Instalação ou <i>Site</i> discursivo? Viajando pelo espaço mitopoético de Brasília	89
3.4 Lugares de transcendência e Melancolia: o cruzamento dos olhares e a pulsação luminosa	95
3.5 <i>Imemorial</i> e <i>As cidades invisíveis</i> : o nome escondido e a voz do(a) viajante	103
CAPÍTULO 4 – Imagem, silêncio e desaparecimento	107
4.1 História da arte ou História das imagens?	109
4.2 <i>In Oblivionem</i> : o estado de desaparecimento da imagem	114
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
6. IMAGENS	145
7. BIBLIOGRAFIA GERAL	167
8. ANEXOS	175

AGRADECIMENTOS

À minha família, principalmente à minha mãe, Ivanilda, e ao meu irmão, Douglas, por estarem ao meu lado em todos os momentos e por apoiarem minhas escolhas de vida, de modo que esta pesquisa de mestrado concluiu-se como parte importante deste percurso. Obrigada à minha mãe que, sempre acreditando no valor do conhecimento e ainda que em meio a períodos de dificuldades, não se deixou esmorecer e dedicou-se muito para que eu pudesse manter meus estudos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio financeiro que me permitiu dedicação exclusiva à pesquisa e sem o qual não seria possível dar continuidade ao mestrado. Obrigada ao parecerista que, com os seus detalhados e assertivos apontamentos, ajudou-me sobremaneira a dar um bom encaminhamento a questões de ordem prioritária da dissertação.

À Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto por ter aceitado orientar o meu projeto de pesquisa, com certeza esta sua atitude foi fundamental, pois proporcionou a feliz oportunidade para que minhas ideias emergissem do campo das possibilidades e se concretizassem. Obrigada também ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do IA/UNICAMP por ter acolhido o meu projeto.

Aos professores do IA, IEL e IFCH, da UNICAMP, pela oportunidade de participar de suas ótimas aulas. Embora a noção de desaparecimento do teórico da cultura e urbanista Paul Virilio tenha sutil presença nesta pesquisa, também agradeço ao Prof. Dr. Gérman Llorca Abad, da Universidade de Valência, que através da cuidadosa apresentação — em seminário proferido no IA/UNICAMP — do complexo pensamento e dos conceitos-chaves deste autor, deu abertura para conversas e debates muito instigantes que com certeza repercutiram diretamente nesta pesquisa e estimularam-me a desenvolver, futuramente, outros projetos na mesma linha e com este aporte teórico.

Ao Prof. Dr. Mauricius Martins Farina e ao Prof. Dr. Ronaldo Entler — que participaram da Banca de Qualificação da pesquisa —, bem como à Profa. Dra. Denise Bértoli Braga e ao Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand — que participaram da Banca de Defesa de Mestrado —, pela disposição em aceitar estes compromissos. Agradeço, principalmente, pelo interesse que demonstraram por esta pesquisa e pelos comentários tecidos nas arguições.

À artista Rosângela Rennó e às suas assistentes, Daniela Seixas e Fabiana Assis, pelo tratamento atencioso e por, gentilmente, terem auxiliado no levantamento de imagens das obras (ou pertinentes a elas), bem como dos fragmentos textuais que participaram de situações expositivas específicas e por cederem outras informações importantes para o desenvolvimento desta dissertação.

À Ana Flora Schlindwein pela valiosa amizade, agradável companhia e pelas honestas conversas tecidas ao longo de nossa convivência, inclusive por aquelas realizadas durante as nossas pós-graduações. Agradeço aos amigos Richard Santiago Costa e André Checchia Antonietti pelos diálogos sobre arte e ensino e pelo companheirismo de sempre, bem como por me auxiliarem, quando possível, na resolução de dúvidas burocráticas.

Ao pessoal da Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP pelo ótimo atendimento, em especial aos amigos Carlos Eduardo Gianetti e Silvana Cristina dos Reis, profissionais muito atenciosos, eficientes e prestativos. Além do que, na presença deles, o silêncio da biblioteca e as horas de isolamento que demandavam meus estudos eram substituídos, com *timing* preciso, por boas e necessárias risadas.

Por fim, obrigada àqueles que, de uma forma ou de outra, torceram (e torcem) por mim e que, de longe ou de perto, acompanham minhas realizações pessoais.

RESUMOS DOS CAPÍTULOS

Apresentação

Introdução à pesquisa, seu objeto de estudo, hipóteses e objetivos.

- 1. Fotografia, aparelho fotográfico e olhar contemporâneo: a opacidade da desapareição**
Neste capítulo discutem-se as relações entre o olhar/modos de ver e a produção imagética contemporânea, a tecnologia e seu impacto sobre a memória, através de uma perspectiva que considera a imagem, o ato e o aparelho fotográficos, além do verbal e do não-verbal atravessados pelo silêncio — aqui tratado como a própria condição do significar. Tais direcionamentos evocam questões acerca de uma disposição melancólica e de um impulso obsessivo e alegórico na interação entre o olhar e o fotográfico na contemporaneidade — marcada por uma percepção acelerada do espaço-tempo. Também em pauta está a abertura para reflexões acerca das noções de arquivo — virtual e aquele entendido em sua positividade/exterioridade, ambos discutidos pelos filósofos Jacques Derrida e Michel Foucault. As associações metafóricas entre fotografia e aparelho fotográfico relacionadas com o aparelho psíquico discutidas nos escritos de Sigmund Freud também estarão aqui presentes, em conjunto com as análises realizadas por Philippe Dubois sobre este assunto.
- 2. O cubo branco e a câmara escura: alegoria e ressignificação crítica do fotográfico no espaço expositivo**
Analisa-se a instalação *Hipocampo* (1995) como uma alegoria da câmara escura inscrita no interior do cubo branco, confundindo-se fisicamente com o vazio do espaço expositivo. A hipótese discutida neste capítulo é que a crítica da fotografia e do aparelho fotográfico na instituição de arte se apoiam na simulação de alternância entre dois aparelhos ideológicos. A alegoria é constante em determinadas modalidades e práxis artísticas contemporâneas e os argumentos desenvolvidos neste capítulo acerca do tema se devem ao crítico de arte Craig Owens. As discussões contam com a presença constante das reflexões filosóficas de Vilém Flusser. *A Filosofia da caixa preta* é texto seminal para a crítica da fotografia e um dos motes que desperta a escritura do presente capítulo. Também é solicitada a importante

contribuição do teórico de arte Thierry De Duve acerca do julgamento estético e da legitimação do objeto de arte, da instituição de arte e do artista, pois estes vetores fundamentam as propostas de Rosângela Rennó — principalmente no tocante à instalação *Hipocampo*, obra que é aqui tratada em especial —, como direcionamentos da crítica da fotografia no espaço expositivo convencional. Esta visada não seria tão enriquecedora sem a leitura de dois autores de Análise de Discurso, Eni Orlandi e Michel Pêcheux, cujas reflexões, de uma forma ou de outra, perpassam esta pesquisa.

3. ***Imemorial e As cidades invisíveis: entre rostos, olhares e faces da História***

Neste capítulo foi analisada a obra *Imemorial* (1994-1995), sendo interpretada — por ocasião da exposição *Reverendo Brasília* (1994-1995) — não como um *site-specific*, mas por intermédio da concepção mais flexível da crítica de arte Miwon Kwon, ou seja, de *site* discursivo, a partir do qual estabeleço aproximações entre *Imemorial* e a literatura de Ítalo Calvino, no que concerne ao seu livro *Cidades Invisíveis*. Por este viés, a referida instalação fotográfica toma as formas de uma cidade invisível, de estrutura bipartida (cidade dos justos e dos injustos), aquela em que os vencidos sofrem ou morrem sob a alcunha contingente de heróis/candangos e dos quais somente permanecem fotografias de identidade esvaziadas de testemunho pessoal. É a partir das investigações acerca deste vazio, espécie de fratura ou trauma social latente nos registros, que é possível conceber o conjunto de fotografias enquanto montagem alegórica que alude a algumas ideias que orbitam o plano piloto do arquiteto Lúcio Costa e à construção (e aos operários construtores) de Brasília.

Surge também a questão de se os olhares dos fotografados seriam lugares de *punctum* barthesiano (de ordem temporal), que produzem este efeito de esvaziamento no espectador/pesquisador e revelam a História como um acúmulo de ruínas, em que o passado faz um apelo (ou se revela de forma intensa) ao presente, determinando o porvir — dialética temporal que, na pesquisa, coincide com a perspectiva benjaminiana do olhar melancólico sobre a História e sobre aquilo que o autor interpreta acerca do estado de exceção e da tradição dos oprimidos. Estes tópicos nos levam a compreender as condições de produção e o modo de apresentação desta obra no espaço expositivo — e, muito mais que isso, nos direciona para além dele, para os lugares em que se delineia o espaço mitopoético de Brasília, com seus discursos e elementos utópicos e distópicos —, e faz ressaltar uma estratégia que estimula o espectador a conceber eticamente o Outro (em imagem). A análise revelou-se transdisciplinar, em decorrência da própria práxis artística de Rennó, colocando em movimento discussões acerca da posição da artista, enquanto alegorista e colecionadora, bem como repercutiu nos liames entre reprodução e repetição referentes ao funcionamento desta obra. Ainda, no início deste capítulo, é realizada uma crítica fundamentada nos textos do catálogo da exposição supracitada.

4. Imagem, silêncio e desaparecimento

Neste capítulo são tratados autores que, de alguma forma, contribuem para um olhar crítico acerca da fotografia nas instituições de arte. O *Museu Imaginário* de André Malraux está em diálogo com os pensamentos de Walter Benjamin discutidos ao longo da dissertação e, mais sutilmente, com o de Aby Warburg. Os textos dos críticos de arte Douglas Crimp, Hal Foster e Hubert Damisch são aqui essenciais, e portanto os mais comentados, para se pensar noções acerca da História da Arte e da História das Imagens, em conjunto com discussões a respeito das abrangências do digital nas relações entre instituição de arte e fotografia, que são um ponto forte neste capítulo para temas sobre arquivo e virtualidade.

Outra linha de discussão é a inversão do paradigma de visualidade realizada por Rosângela Rennó em suas obras, que associa com a noção de picnolepsia discutida pelo teórico da cultura e urbanista Paul Virilio em seu livro *Estética da desaparecimento*, o que inclui aproximações entre este autor e alguns escritos de Walter Benjamin, no que se refere à produção tecnológica de aparências e a recepção tátil e ótica. Sempre que possível, são estabelecidas conexões e diferenças que decorrem da justaposição do verbal e do não-verbal nas obras da artista, o que permite situar criticamente o recurso a estas duas instâncias nas propostas de Rosângela Rennó.

5. Considerações finais

As principais considerações e conclusões presentes nos capítulos anteriores serão aqui sucintamente discutidas.

6. Imagens

7. Bibliografia geral

8. Anexos

Temos como anexos entrevistas com Rosângela Rennó e outros documentos cedidos por ela e suas assistentes, além daqueles que podem comprovar algum aspecto discutido na pesquisa.

APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

Em linhas gerais, as ideias desta pesquisa começaram a se delinear em 2009, a partir de estudos práticos realizados em laboratórios de gravura e das constantes discussões com a artista visual Luise Weiss sobre as relações entre gravura e fotografia, durante minha graduação em Artes Visuais. As ideias tomaram força com as disciplinas cursadas no curso de graduação em Midialogia, todas envolvendo a imagem fotográfica em suas discussões teóricas.

Neste período, e com frequência, o enfoque de minha práxis artística se valia do fotográfico e, em particular, de fotografias de identidade. Acentuadamente, interessavam-me bibliografias que tratavam deste assunto e sua inserção na arte contemporânea.

Ao fixar-me pela superfície imagética dos rostos, buscava a certeza de ali encontrar identidades estáveis, porém, quanto mais o assunto tornava-se instigante, inversamente a certeza de possuir a estabilidade de um “eu” ou de um Outro, em imagem, esmaecia-se. A noção de que a identidade é uma condição eternamente provisória mostra que aquilo que nos pertence são, portanto, fragmentos de memória, reconfiguráveis, que constituem nosso ser, nosso estar no mundo.

Quando estas incertezas começaram a se esboçar nas noções identidade, arquivo e coleção, Luise Weiss apresentou-me o texto do catálogo da exposição *Identidade/Não-identidade* (1997), de autoria do historiador da arte Tadeu Chiarelli, foi então que tomei conhecimento de Rosângela Rennó e de sua produção artística, iniciando um processo de questionamentos que ganhou corpo no atual projeto de pesquisa para o mestrado. Pontos recorrentes na produção da artista

capturaram minha atenção e, pesquisando sobre, percebi que não haviam sido estudados ainda, tratava-se da:

1. desaparecimento da imagem na fotografia, tema de certa forma discutido por dois pesquisadores, mas em dois artigos não muito extensos e com direções temáticas bem diferentes da minha, discorrendo sobre os regimes ditatoriais na América Latina e seus desaparecidos;
2. desaparecimento da própria fotografia enquanto objeto materializado;
3. apresentação de obras em espaços expositivos (de arte) convencionais, de maneira constante, como se a artista pretendesse estabelecer um vínculo entre obra e seu espaço de inscrição.

O tema me veio de sobressalto e me pareceu muito instigante, em conjunto com outros, já citados, que me auxiliaram a elaborar hipóteses para o desenvolvimento da pesquisa.

Três foram as hipóteses formuladas no projeto apresentado para o processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP:

1. Detectar, na prática de Rosângela Rennó, a postura de colecionadora de ruínas — considerando a ótica de Walter Benjamin acerca deste “personagem” —, devido ao recurso da artista à apropriação de grande quantidade de negativos, fotos e registros de jornais para compor suas obras.
2. Argumentar como as obras de Rennó selecionadas visam à emergência da reeducação do olhar, em meio à hiper-saturação da imagem na contemporaneidade, como forma de resposta à sua responsabilidade em decorrência da primeira hipótese aqui

apresentada. O recurso à desapareição da imagem ou do objeto fotográficos estaria associado à citada reeducação.

3. A desnaturalização da fotografia como a conhecemos a partir da desnaturalização de nosso olhar sobre o “cubo branco”, de modo a atribuir uma outra dimensão conceitual ao *Museu Imaginário* de André Malraux, aliada à palavra. Participa também desta questão as contribuições críticas de Hal Foster.

A estas foram aliados estudos sobre a alegoria na arte contemporânea, assunto que se aprofundou na pesquisa por indicação de parecerista da FAPESP.

Uma das especificidades que leva à questão da alegoria na produção de Rosângela Rennó está no modo como geralmente apresenta seus trabalhos. Por se tratar de instalações incidimos sobre a natureza desta modalidade artística, que é alegórica, como pontua o crítico de arte Stéphane Huchet. O mesmo autor argumenta que a prática da instalação é melancólica, já que visa à (re)montagem de pequenos universos inatingíveis.

A efemeridade da instalação, a demanda por sua reconstrução e a reconfiguração imaginária dos elementos que a compõem reforçam esta análise. As figuras alegóricas da Melancolia e a disposição melancólica são aqui tratadas por se delinearem, a meu ver, nos processos de arquivamento da contemporaneidade e nas poéticas da memória tão exploradas na arte contemporânea, da qual participa a artista em questão. A abordagem sobre a Melancolia também é uma de minhas hipóteses.

Neste contexto, há uma apropriação explícita ou implícita da Melancolia proveniente da tradição artístico-literária que se associa ao *modus operandi* das *Passagens* de Walter Benjamin como pressuposto teórico-prático que se reflete na conceitualidade da produção de muitos artistas, justamente pela valoração criativa do empenho, que demanda a posição crítica do espectador para a desconstrução de saberes dados a conhecer a partir da resignificação dos elementos estruturantes que compõem a obra.

Há uma particularidade nas abordagens de Benjamin: em outros escritos, que não aquele das *Passagens* (pois são textos e não fotos que compõem a obra), a fotografia é de domínio do simbólico, por parte de Walter Benjamin, que a situa para além do registro documental, podendo ser considerada como uma imagem dialética. Em Benjamin é possível notar a fotografia como a imagem que engendra a diferença, ou o espaço do possível, justamente por ser uma outra coisa que não aquilo que representa, ao ser “destacada” do instante real que a produziu.

Para tratar dos estatutos material e imaterial do arquivo, em que a presença da fotografia (imagem analógica ou digital) é constante para o (re)arranjo de elementos simbólicos e novas escrituras e leituras do espaço-tempo apreendido pelo sujeito contemporâneo, os principais autores selecionados para tal foram Jacques Derrida e Michel Foucault. A virtualidade do arquivo é uma noção posta em evidência na teoria destes dois autores e, particularmente em Derrida, está associada a questionamentos acerca da afetação do aparelho psíquico pelos meios tecnológicos que buscam ilusoriamente suprir as faltas da memória sob o índice da velocidade de criação das imagens, que é também o foco de um dos autores pertinentes ao escopo da pesquisa, Paul Virilio.

A inter-relação entre o fotográfico, a visibilidade e a imaginação visiva (ou a precariedade desta) em meio à hipertrofia imagética da contemporaneidade são focos que exercem notável presença especialmente em *Hipocampo* (1995) e nas séries *In Oblivionem* (1994-1995), por reivindicarem postura crítica do espectador/leitor. A influência da técnico-ciência sobre a memória do sujeito contemporâneo transparece como um dos pontos de convergência tanto nas propostas da artista, como nos textos de Ítalo Calvino, principalmente em seu conto “a aventura de um fotógrafo”, que contribui para as questões tratadas no Capítulo 1. A abordagem dos aparelhos técnicos como próteses de memória exige, portanto, destaque reflexivo nesta pesquisa.

As conexões entre algumas obras da artista e as do escritor são relevantes para o *corpus* desta pesquisa devido às várias afinidades temáticas perceptíveis na materialidade visual/figural, verbal e ficcional da produção de ambos, como é o

caso da apropriação, pela artista, de passagens textuais que dizem respeito à cidade Berenice descrita pelo personagem Marco Polo, em *As cidades invisíveis*, que são então inseridas no catálogo da exposição *Revendo Brasília*, na qual foi apresentada a instalação *Imemorial*, e através das quais o recurso ao palimpsesto — corporificado por interferências verbais de Rennó — aludem à construção de Brasília.

Por este viés, a instalação fotográfica estaria, então, já prenunciada em uma cidade invisível, aquela em que os vencidos morrem sob a alcunha de heróis e dos quais somente permanecem fotografias de identidade esvaziadas de qualquer testemunho pessoal. É a partir deste esvaziamento, no entanto, que todas as interpretações presentes nesta pesquisa acerca da obra nos permite conceber a fotografia como imagem fortemente simbólica.

No decorrer da pesquisa, optei por analisar também outras obras de Rennó que auxiliam na maior compreensão de sua práxis artística, este é o motivo do destaque para a obra *Cicatriz*, configurada com reproduções fotográficas do acervo do Museu Penitenciário Paulista do Complexo Carandiru. Inicialmente, remete-se aos usos da fotografia como um dispositivo de poder vinculado a um sistema de classificações tipológicas, supostamente capaz de evidenciar indícios corporais que acusariam a predisposição à delinquência. Na escolha da artista em apresentar as escarificações infere-se a pergunta: como descrever positivamente as marcas cicatriciais registradas se aos registros escapam a positividade da dor?

Esta dupla “positividade”, a da fotografia não negativada na função de correspondente direta entre o real/objetivo e o biológico, também está calcada em seus usos enquanto procedimento de arquivo de um certo sistema de interpretação, no caso, o discurso da Antropologia Criminal. Rennó desconstrói tal leitura ao explorar o esmaecimento dos limites precisos que circunscrevem a utilidade deste arquivo penitenciário. *Cicatriz* complementa discussões acerca da desconstrução da noção clássica de arquivo realizada por Derrida e que se vinculam a esta pesquisa.

O último capítulo contou com a análise das séries *In Oblivionem*. Nele a noção de picnolesia (ausência frequente) apresentada pelo teórico da cultura e

urbanista Paul Virilio é associada à materialidade das fotografias e textos das instalações, como se nas séries imagens e textos estivessem em *estado de desaparecimento*, de modo que a tensão entre os polos do visto e do não visto é interpretada como uma maneira de recorrer à desconstrução de discursos hegemônicos e ao modo como se dá a produção tecnológica das aparências, ambos os fatores determinantes para a nossa percepção da realidade.

Este capítulo também se valeu de tópicos discutidos nos ensaios “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Autor como produtor”, de autoria de Walter Benjamin. No primeiro, centrei-me nas duas formas de recepção (ótica e tátil) pertinentes à *cultura da sociedade de massas*: pontuando a relevância da distração na percepção tátil engolfada pela ótica na atual sociedade tecnológica, fundamental para a recepção arquitetural do mundo (amplamente cinemática, se pensarmos na recepção aparentemente contínua do mundo enquanto imagem-movimento). Este ponto faz forte referência à modalidade de exposição das obras de Rennó, pois enquanto instalações elas se confundem com o espaço físico-tridimensional de inscrição. Do segundo ensaio retive a necessidade de esmaecer os limites entre o autor e o leitor/espectador, como diz Benjamin, visando à criticidade e participação consciente de ambos. Tal demanda é um dos pontos principais da recepção da obra de arte na contemporaneidade, já que o espectador pode tornar-se, em muitos casos, co-artista.

CAPÍTULO 1

FOTOGRAFIA, APARELHO FOTOGRÁFICO E OLHAR CONTEMPORÂNEO: A OPACIDADE DA DESAPARIÇÃO

1.1. A fotografia e o olhar contemporâneo: (des)aceleração e melancolia

A aparente ansiedade acerca da dominância da imagem sobre o verbal é o que determina a “virada imagética” ou, mais precisamente, a idolatria comentada pelo filósofo Vilém Flusser (1985, p.8-9)¹. Ela promove profundas transformações na sociedade, pois traz em si a maneira não-linear de compreensão da história, uma vez que a circulação do olhar sobre a imagem se dá por saltos e por eternos retornos, o que caracteriza a pós-história.

Para o autor, a pós-história é marcada pelo advento das imagens técnicas — sendo a primeira delas a fotografia —, cuja importância é por ele comparada ao surgimento da escrita que mobilizou a história linear. É através deste tipo específico de imagem que o mundo passa a ser apreendido, sendo este o maior impacto da invenção da fotografia sobre a sociedade.

O olhar fotográfico, mais do que em qualquer outro período, é requisitado com urgência na contemporaneidade, de modo que a fotografia se torna condição de existência do mundo para o sujeito. Aqui, percebe-se uma inversão funcional. O aparelho fotográfico deveria desempenhar papel intermediário entre os objetos reais e a representação destes pelo sujeito, na *pretensão* de presentificar a representação imaginária que se faz do objeto. A imagem assim obtida permanece incompleta ao demandar processos de significação subjetivos, processos que reclamam ao sujeito a crítica da imagem para que esta lhe sirva de experiência no mundo. Flusser, no entanto, aponta para outro comportamento, pertinente à idolatria, como se o sujeito fosse acometido por uma cegueira que lhe demanda a produção de milhares de imagens, ou sua contínua exposição a elas, e que o impede de decifrá-las em sua espessura.

A incompletude que permanece nesta centelha do passado caracteriza o potencial alegórico da fotografia, o que permite que o evento pretérito possa ser revisitado e atualizado por meio de fragmentos preservados de sua existência. Como o evento em si não retorna, a entrega a estas centelhas nos leva a um olhar melancólico para o passado, porque a escavação arqueológica deste exige

¹ Outros autores, a exemplo de W. J.T. Mitchell, apresentam leituras diferenciadas sobre a “virada textual” e a “virada imagética”, associando-lhes períodos variados de ocorrência. Este, no entanto, é tema para outra ocasião.

movimento dialético: aproximação que já é distanciamento. A alegoria — a exemplo da fotografia — nasce como suplemento do vazio, da ausência. Aqui, não se trata de ausência tomada em sentido negativo, mas positivo, já que as imagens são atravessadas pelo silêncio que permite que sentidos ali se instalem no jogo entre formações discursivas — noção cara a esta pesquisa.

Michel Foucault assim define a noção de formação discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* [...]. (FOUCAULT, 2004, p.43)

Eni Orlandi assim se pronuncia a respeito do mesmo conceito:

As diferentes formulações de enunciados se reúnem em pontos do dizer, em regiões historicamente determinadas de relações de força e de sentidos: as formações discursivas. [...] [Estas] são diferentes regiões que recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes. O dizível (o interdiscurso) se parte em diferentes regiões (as formações discursivas) desigualmente acessíveis aos diferentes interlocutores. (ORLANDI, 2007b, p.20-21)

Saliente-se que a autora tece este comentário valendo-se da concepção do analista de discurso Michel Pêcheux que, em seus textos, revisita a referida definição de Foucault para então elaborar suas reflexões acerca do tema.

Na qualidade de fragmento ou cena, a fotografia está fadada a ser registro do que desapareceu, nasce como ruína. Se uma fotografia exige do sujeito o gesto compulsivo de gerar outras tantas na busca pela totalidade do(s) evento(s), então, neste caso, tem-se o ato fotográfico em seu sentido acríptico (?), despertado pelo incessante desejo de registrar tudo o que está *prestes* a desaparecer, na crença (ideológica) do sujeito acerca de sua vontade sobre o evento? O fenômeno original/autêntico é aquilo que falha nesta busca e emerge como sintoma que a

condiciona, no entanto, mesmo a repetição encerra a possibilidade da diferença e o deslocamento de sentidos, como constataremos no decorrer deste ensaio.

O mundo, desde sempre, está em constante desaparecimento, e em nossa percepção atual este fenômeno está cada vez mais acelerado. Uma das condições do contemporâneo é ser atravessado pela velocidade com que dois elementos, o espaço e o tempo, são cada vez mais comprimidos em nossa percepção. De uma perspectiva panorâmica, a produção e a recepção das imagens na contemporaneidade aludem a um estado ilusório de constante vigília à mercê da velocidade, no qual o sujeito é engolido por aquilo que lhe é imediatamente aparente, já que a aceleração das imagens não condiz com o tempo interno de cada sujeito, mas apresenta-se-lhe de forma naturalizada como um estímulo exterior e regulador endereçado à univocidade perceptiva do coletivo. Por isso, o objetivo de alguns artistas que questionam os meandros e os estatutos das imagens fotográficas é solicitar, através de suas propostas, a postura crítica do espectador no que diz respeito ao modo de recepcionar e produzir imagens.

Os arquivos fotográficos oriundos da compulsão de a tudo registrar surgem como sintomas do real inatingível, é na apreensão da impermanência do real que reside esta vertiginosa produção imagética, bem como nos avanços técnicos que permitem a rápida obtenção de imagens fotográficas. Tal reflexão nos leva a compreender que uma obsessão como esta impõe ao sujeito os contornos de um *estado* de mal de arquivo — entenda-se aqui apenas um dos sentidos da noção derridiana de mal de arquivo, direcionada à memória individual e permeada por aspectos psíquicos:

[...] Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação, ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva [grifo meu]. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição,

nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não está já com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p.118-119)

No campo da literatura, o personagem fotógrafo do conto de Ítalo Calvino parece ter sido acometido por este mal, ilustra bem esta e outras questões contemporâneas que permeiam o presente capítulo, pelo modo como é tragado pelo fotográfico. Calvino cria um personagem que, inicialmente, auto intitula-se não-fotógrafo, em meio a uma multidão de fotógrafos cotidianos. O personagem já se posiciona de forma crítica, pois não sendo um fotógrafo convencional se dá o direito de registrar ângulos inusitados sempre que lhe é solicitado fotografar algum motivo.

Ao longo do conto, as reflexões que o personagem tece sobre a fotografia são possíveis porque seus argumentos passam pelo crivo questionador do lugar que ocupa o fotógrafo em relação aos objetos que produz. Com isso, no decorrer da narrativa, nota-se que o personagem se desprende da ficção, pois se aproxima fortuitamente da práxis artística contemporânea, especificamente aquela voltada para a experimentação fotográfica. Como é perceptível, a análise que segue de “A aventura de um fotógrafo” se faz aqui presente não pelo interesse na estruturação literária que Calvino desenvolve, mas predominantemente pelos indicativos do autor acerca da investigação conceitual do fotográfico na contemporaneidade, à qual Rosângela Rennó também se vincula. Apresenta-se, portanto, como mote para o desenvolvimento de várias questões que orbitam a pesquisa de um modo geral.

Antonino Paraggi tinha um olhar aparentemente desinteressado pela fotografia, não compreendia a fascinação social por imagens deste tipo, sua incompreensão fundamentava-se no paradoxo do ato fotográfico, justamente naquilo que havia de mais corriqueiro neste gesto, exercido pelos fotógrafos dominicais — denominação que atribui àqueles que produziam tais imagens para a “preservação” de memórias individuais e coletivas, provavelmente destinadas aos pequenos arquivos privados: os álbuns de família.

O paradoxo consistia no fato de que as pessoas já se lançavam ao presente na expectativa do passado, deixavam de viver um instante importante de suas vidas, o agora, para representá-lo em imagem e esta, ironicamente, teria a função de resgatar aquele mesmo instante que não foi vivido porque se estava preocupado demais em fotografá-lo ou em posar para as lentes. O dispositivo fotográfico estaria alicerçado nesta encenação automática, para a qual as pessoas haviam desenvolvido o referido padrão comportamental e um modo de se fazer existir em função de instantâneos, para constituir um “arquivo de memórias visíveis”, na expectativa ilusória da continuidade externa de suas memórias internalizadas.

Buscando entender a dependência humana para com a imagem fotográfica, Antonino decide montar um estúdio e equipá-lo com os mais diversos acessórios cenográficos, além de comprar uma máquina fotográfica antiga, de fole. A escolha do aparelho foi baseada no fato de que estava presente nos primórdios da invenção fotográfica e acreditava Paraggi que isto lhe permitiria retornar às convenções da época do advento da fotografia, lhe possibilitaria retroceder ao passado para dele capturar as transformações que a imagem técnica promoveu no modo de concepção do tempo e do espaço, um novo modo (revolucionário) de ver o mundo, para então avançar até as câmeras e o olhar fotográfico que lhes eram contemporâneos.

Aproxima-se do que Walter Benjamin escreve em a “Pequena história da fotografia” (1931), texto no qual o autor discorre sobre a qualidade aurática dos modelos retratados considerando a relação entre o aparato técnico utilizado pelo fotógrafo e as primeiras imagens fixadas em chapas — suporte que demandava um longo tempo de exposição para a captura da imagem do Outro —, aliada à demorada expressão dos corpos em sua imobilidade. Contrariamente ao tempo no qual se passa a história de Paraggi e que nos é mais próximo, os primórdios da fotografia contavam com a desaceleração e a estaticidade mais prolongada dos retratados para que suas feições fossem devidamente capturadas, havia um tempo e silêncio na produção destas imagens que solicitavam um olhar contemplativo e uma atenção diferenciada voltada ao Outro. Segundo Benjamin

(2012, p. 103): “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele [...]. Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar.”

Já aqui é possível realizar, brevemente, uma outra relação, desta vez com a obra *In Oblivionem (No landScape)* (1995) [Figs. 1, 2 e 3] de Rosângela Rennó.

A artista utiliza negativos de vidro para compor a instalação, eles são dispostos sobre duas portas simuladas nas paredes, que não se abrem ao exterior e nem ao interior, permanecem como portas desfuncionais, uma ilusão que nega o avanço do olhar para além daqueles negativos. Aí pode residir a negação à paisagem que sugere o título da instalação: não há portas que dêem acesso ao real que motivou a produção daquelas imagens, mas é o inacessível ou impossível que nos faz dar sentido ao que recebemos. Trata-se da exceção, compreendida como espaço da criação, mas também da concretude da significação, tomada como objeto de reflexão.

A montagem, que toma as paredes como pranchas onde são distribuídos os negativos, se valem de espaços vazios e de outros preenchidos com rostos tão distantes e irreconhecíveis, que só podem ser contemplados em seu anonimato. A tinta preta usada no verso destes negativos exacerba a concretude do suporte fotográfico, nega-lhe a transparência física — mas também nega-lhe uma tendência à transparência interpretativa da imagem aparente — e contrasta com a claridade do espaço expositivo, para colocar em evidência a desaparecimento do modo de ver de uma época. Seria esta uma amostra da impossibilidade de total imersão na paisagem, do resgate impossível das convenções de uma dada época, em contraposição àquele desejo do personagem de Calvino, que acredita poder descrever fotograficamente os derradeiros limites do advento das imagens técnicas, sem notar que os mesmos são incertos?

No decorrer do processo Antonino conhece Bice, que se torna sua modelo. Apaixona-se obsessivamente por ela — aliás, pelos instantâneos que dela faz — e quando esta o deixa, o fotógrafo solitário se põe a registrar incansavelmente sua ausência, que era uma presença constante pois estava em todos os lugares do estúdio — uma sala que para Paraggi bastava como um mundo. Este amor

absoluto é sintoma do desejo de exercer domínio sobre a essência da amada, que hipoteticamente se delinearía em uma imagem total. É a visão da nudez de Bice e o olhar que ela direciona para o fotógrafo (para a câmara) que causa em Antonino uma impressão de se situar externamente ao fluxo das imagens fragmentárias, como se o corpo finito da moça fosse receptáculo para a infinitude do tempo e do espaço por ele percebida. A influência do aparato técnico sobre a percepção de Paraggi acerca deste instante é primordial aqui, pois trata-se de um tipo de máquina específica que permite ao olhar do fotógrafo um isolamento ideal.

Na admiração do instante, Antonino deseja possuir/fixar esta impressão subjetiva, mas todo sentimento de posse apaga o Outro, de modo que ele se coloca em um empreendimento fracassado, já que a fotografia se dá em sua alteridade, cuja aparição nega a espontaneidade da referida impressão. Sua percepção de um fenômeno único desencadeia outros tantos, já que o fotógrafo se mostra afetado por um dispositivo técnico de arquivamento e reprodução que lhe serve como “prótese da memória chamada viva” (DERRIDA, 2001, p.27).

Então, afeito à busca obsessiva por mais uma imagem da ausência de Bice, cria um imenso arquivo de fotos, que parece não findar, seu estúdio assemelha-se, simbolicamente, ao interior do aparelho fotográfico, não por acaso, lugar das imagens latentes/possíveis no ensaio *Filosofia da caixa preta* de Vilém Flusser, e, também, da posição do fotógrafo experimental e crítico apontada pelo filósofo. Ressalte-se a visualidade que Calvino sugere, através de palavras, a respeito da imobilidade de Paraggi, pesadamente sentado sobre o sofá, quando este se põe a fotografar o vazio e a dispersão dos objetos (elementos fotografáveis) no estúdio. Considerando tais objetos de reflexão como ruínas e a imersão do fotógrafo neste espaço, o autor explora a imagem da Melancolia ou do temperamento melancólico², presente nas artes visuais, encarnando-os na referência verbal ao seu personagem.

² Escrevi sobre outras reflexões a respeito da Melancolia e do temperamento melancólico nas artes visuais, bem como da presença deste tema na arte contemporânea, que podem ser consultadas em: MENDES, Talita. Entre ruínas: Anselm Kiefer e os anjos da melancolia. **Revista-Valise**, Porto Alegre, ano 1, v. 1, n. 2, dezembro de 2011, p. 87-100. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/23206>>. Acesso em: 9 de setembro de 2012.

Detalhe para a diferença entre as imagens produzidas por Paraggi neste trecho do conto e aquelas realizadas em suas primeiras tentativas: principalmente após a partida de Bice, a sequência de fotos produzidas se pretende contínua, embora fragmentária, mediante o uso de uma máquina contemporânea ao personagem³, basta nos atermos àquele canto na parede do estúdio, adornado apenas por um tubo de calefação, que Antonino concebe como um motivo que poderia ser fotografado pelo resto de sua vida. A metáfora, entendida como *transferência*, faz-se fortemente presente neste único detalhe dotado de uma infinidade de pontos de vista fotografáveis.

Em meio à sua busca, quando Antonino deita os olhos sobre fotografias que ilustram notícias de jornal, lhe ocorre a questão “quer dizer que só o estado de exceção tem algum sentido?” (CALVINO, 1992, p.64), então rasga o arquivo de fotos colocando-o sobre as folhas de jornal e formula a reflexão “talvez a verdadeira fotografia total seja um monte de fragmentos de imagens privadas sobre o fundo amarrado dos massacres e das coroações” (CALVINO, 1992, *loc. cit.*). Encarna o alegorista aventado pelo historiador e crítico de arte Craig Owens — assunto tratado no próximo capítulo —, pois o estado de exceção torna-se o tema do seu novo empenho, já que Antonino passa a fotografar/a se apropriar de fotografias preexistentes, especificamente, passa a registrar a junção dos fragmentos das fotos e negativos que ele produziu com aquelas veiculadas cotidianamente nos jornais. Já não há distinção entre privado e público, dada a externalidade/positividade de ambas as formas de fotografias.

Portanto, sua reflexão final vem acompanhada de um impulso de destruição/uma pulsão de morte — aquele(a) que é inerente ao arquivo virtual/como impressão discutido por Derrida (2001, p. 22-23) —, então precedida pelo momento em que Antonino articula os fragmentos rasgados em uma montagem ou singela instalação, um pequeno mundo a ser fotografado, tendo por fundo as fotos de jornais. A reflexão do personagem consiste neste fundo, que aqui se refere à História, determinando o sujeito e dando abertura para que ele e

³ O personagem se utiliza com voracidade de grande quantidade de rolos de filme fotográfico, o que implica uma máquina que permite a produção de imagens com mais rapidez.

os sentidos se deslocem. O deslocamento somente se faz presente no momento da transformação do objetivo inicial de Antonino.

A finalidade dos seus esforços era encontrar a verdade do ato fotográfico na busca pela fotografia total, acreditando que esta seria obtida através da presentificação imagética da essência do Outro. Antonino descreve seu método, no qual o gesto de fotografar somente seria plausível caso o motivo fotografável (na ocasião, sua amada) fosse registrado em toda a extensão de sua existência, de modo que, na contemporaneidade, a duração presente nas fotografias seria hipoteticamente perceptível apenas por intermédio de uma grande sequência de registros fotográficos do mesmo motivo, em consonância com o imediatismo da relação entre a fotografia e o modo de ver que imperava à época do personagem. Não contava, no entanto, com um acaso neste trajeto linear, a partida de Bice.

Quando destrói o arquivo de fotografias que produziu, aquele que estava pretensamente sob o seu controle, coloca-se a favor de um outro, cujo tema se voltava para o inexprimível do arquivo. A fotografia total, que seria resultado do arquivamento de todas as fotografias existentes e daquelas possíveis, é inatingível, pois, como comenta Foucault:

“[...] não se pode descrever exaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer — e a ele próprio [...] — seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. O arquivo não é descritível em sua totalidade: e é incontornável em sua atualidade.”
(FOUCAULT, 2004, p.148)

Há algo que insiste na relação entre *In Oblivionem (No landScape)* e a busca de Paraggi: a evidência da desaparecimento de um modo de ver alude à aparição de um outro modo, o que percebemos pela materialidade da obra da artista e o desfecho do conto de Calvino. Este outro modo — contemporâneo à Paraggi, à Rennó e também a nós — encontra-se concatenado à existência inversamente proporcional das imagens técnicas na contemporaneidade: à

velocidade de aparição das imagens, pontos luminosos que ilusoriamente se movimentam em nossas retinas, corresponde aquela de desapareção das mesmas⁴.

Se o modo de ver ao qual remetem os negativos de vidro da instalação ou as primeiras chapas do personagem Antonino apontava para a percepção de longa duração da imagem e do sujeito retratado no espaço-tempo, em *In Oblivionem (No landScape)* a duração está condensada entre dois pontos que se superpõem. Embora imperceptível, há duração nas imagens contemporâneas, mas de uma outra ordem, tão veloz e imediata, que não parece haver fissura que dê margens à imaginação. Rennó, então, subverte o modo de recepção da imagem fotográfica: no limite do visível a artista recorre ao espectador, a cegueira em meio à profusão imagética do cotidiano é a mesma que exige do sujeito uma aproximação corporal e um esforço do olhar, um interesse e resignificação de sua parte. A proposta artística abre espaço para a imaginação do espectador, na contramão da aparente vivacidade/espontaneidade das imagens pré-fabricadas.

A crítica de Rennó fundamenta-se no tratamento reflexivo específico voltado à fotografia e às imagens que lhes são afins, já que fortemente atrelado ao contexto da era digital na qual nos encontramos e à percepção da rápida velocidade com que imagens são produzidas, descartadas, acumuladas, superexpostas e paradoxalmente invisíveis ao sujeito contemporâneo. O esgarçamento dos limites da visibilidade em suas obras aponta para a concepção da máquina fotográfica como aparelho hipermnésico capaz de gerar efeito hipomnésico neste sujeito, condição diametralmente oposta à época do advento da fotografia. Ao associar a ideia de aceleração à percepção repentina do limite informe entre o visível e o invisível, o estado de constante vigília do espectador é perturbado pela súbita apreensão das ausências, que corresponde a um choque entre o seu tempo interno, lento, desacelerado e a externalidade do estado geral de frenesi do mundo imagético contemporâneo que o acomete. É no instante de percepção deste lapso no movimento vertiginoso de imagens luminosas que se

⁴ Atualmente, a rápida produção de imagens fotográficas digitais, visualizáveis em uma tela praticamente no mesmo momento em que o motivo é registrado, dá a impressão de um certo movimento sequencial que se aproximaria das imagens de TV e do cinema.

aninha a possibilidade de contemplação filosófica e o imaginário individual.

Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, obra que deixou inacabada devido à morte repentina ocorrida antes de proferir estas *Lições* em uma conferência na Universidade de Harvard, discorre sobre os mesmos parâmetros da visibilidade perceptíveis em certas instalações de Rosângela Rennó e a inclui como um dos valores a serem preservados para as futuras gerações. Sua justificativa é essencial ao texto que ora se apresenta, pois Calvino não somente considerava inconcebível a total separação ou hierarquização entre imagens e palavras, mas também concebia o poder da imaginação como fundamental para a reflexão, o pensamento humano, anunciando, com a lucidez e a poética de quem apreende seu tempo nos mais ínfimos detalhes, o perigo do desaparecimento da imaginação individual face à subordinação dos sujeitos aos dispositivos técnicos e imagéticos cada vez mais perfeitos, a substituir a vivacidade da memória por imagens pré-fabricadas.

Esta mesma preocupação acerca da afetação do aparelho psíquico humano por conta de tais dispositivos encontra-se em Derrida e em outros autores. Interessante notar que a confluência para este tema adentra o campo da arte contemporânea.

A imagem, tanto nas ficções de Calvino quanto em *Seis propostas...* (sua derradeira autobiografia incompleta), exerce um papel central, é focando nela que o autor decretou a força da hipertextualidade em suas obras literárias, residindo aí a liberdade imaginativa dos leitores. Ao se questionar sobre o lugar da imaginação individual na Civilização da Imagem, o escritor tece as seguintes advertências, de grande impacto crítico:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a serem preservados foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens [grifo meu]. Penso numa

possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autosuficiente, “icástica”. (CALVINO, 1990, p.107-108)

É notável o modo como as referências do escritor podem aludir à produção de Rennó. *Experiência de Cinema* (2004/2005) [Figs. 4 e 5] é uma instalação constituída por um aparelho que emite uma cortina de fumaça, sobre a qual são projetadas imagens de fotografias. Há intervalos entre as projeções e a cada vez que o mecanismo da obra é acionado um som lhe acompanha, anunciando a aparição/desaparição das imagens. É constituída por quatro vídeos gravados em DVD's, cada um contendo 31 fotografias e duração de 21 minutos, e classificados tematicamente em quatro grupos — quais sejam crime, guerra, família e amor. Assim como em *Hipocampo* [Figs. 6, 7 e 8], a circulação é um conceito importante aqui, uma vez que toda a sequência de vídeos foi programada para dar *loop*.

A desapareção é novamente patente e define a experiência de cinema sob a efígie de uma efêmera produção e circulação das imagens na contemporaneidade, já que estas são anunciadas sobre um substrato informe que se dissipa no espaço tridimensional. Se a imagem no suporte fotográfico, aquele tido como permanente, pode ser concebida como um fantasma, por ser a presentificação da ausência do motivo registrado, a realidade das imagens no mundo contemporâneo, então sugerida nesta projeção, é duplamente fantasmática. Uma vez que a existência da imagem fotográfica coincide com o instante de sua simultânea aparição e desapareção, já não é mais concretizada como um objeto, o que demonstra que sua nova essência é a virtualidade. A montagem da instalação conta com um detalhe bem evidente, que vai em sentido contrário àquele geralmente presente em um cinema: o aparato que dá existência à obra está totalmente à mostra, não há ocultamentos como de costume, os entremeios da “mágica” são dados ao conhecimento dos espectadores. Logo, a artista não busca criar ilusões, mas desvelar a forma como estamos habituados, no cotidiano, a receptionar imagens à maneira de uma experiência de cinema.

A impressão de realidade que o cinema proporciona deve-se à ilusão de movimento de imagens estáticas e à sincronização sonora, sua eficiência está no fato de que o aparato que torna tal experiência possível é ocultado de nossas vistas, de modo que a projeção imagética e a reprodução sonora ocorre em um espaço construído para tal finalidade: em meio ao escuro, a Grande Imagem luminosa que apreendemos (um conjunto de fragmentos estáticos apresentados de forma continuada) provoca um isolamento ideal, o espaço que nos rodeia é momentaneamente esquecido para que a duração das imagens projetadas em uma tela se confunda com a vivacidade de nossa própria existência, ocorre aí o efeito de verossimilhança.

A questão é que a presença da tela — não somente sob a forma de um anteparo para imagens, como aquele apreendido nas salas de cinema —, tornou-se progressivamente uma constante no cotidiano das pessoas e, atualmente, qualquer espaço pode ser o ideal para nos provocar a experiência de vigília ininterrupta de imagens em (aparente) movimento, dada a revolução técnica e digital que vivenciamos e a facilidade de acesso aos seus aparelhos exponencialmente mais sofisticados e portáteis, que permitem gerar e armazenar imagens/dados rapidamente.

A preocupação de Calvino sobre a ameaça de imagens pré-fabricadas — produzidas por tecnologias que funcionam como próteses da memória viva — substituírem a capacidade imaginativa do indivíduo não parece tão distante e sutil quando refletimos sobre tal experiência de cinema, evocada na obra da artista, como uma forma de percepção já comum e imersa nas práticas atuais.

A um só tempo, portanto, Rennó não somente realiza “uma homenagem aos ilusionistas e criadores da imagem em movimento”⁵ como também se aproxima, alegoricamente, de dois momentos historicamente distantes em que transformações técnicas na produção e recepção de imagens estavam em foco, apropriando-se conceitualmente de técnicas já em desuso para sugerir o espírito do tempo que nos é contemporâneo. As fantasmagorias de Rosângela Rennó são,

⁵ Consultar texto no site da Fundação Bienal do Mercosul. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/rosangela-renno>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

paradoxalmente, encarnações críticas da condição de existência e percepção das imagens na contemporaneidade.

Outra obra que faz alusão às várias instâncias da desapareição em sua produção artística é *A Última Foto* (2006) [Fig. 9]. Sua execução partiu de proposta colaborativa de Rosângela Rennó, que decidiu participar (fotografando) e convidar quarenta e dois fotógrafos para registrar o monumento do Cristo Redentor com as diversas câmeras mecânicas por ela colecionadas ao longo de 15 anos, coleção que abrange desde exemplares do início do século XX até aqueles utilizados na década de 80⁶.

Após os registros, as câmeras foram inutilizadas pela própria artista, que lhes pintou a lente. Uma imagem de cada produção fotográfica foi selecionada e editada por Rennó e seus convidados, em um processo de co-autoria. O que motivou a escolha do monumento, segundo comenta Elizabeth Matheson (tradução por DOBRANSZKY, 2008) no ensaio que dedicou à exposição *The Last Photography* (2007, Toronto, Canadá) — da qual realizou a curadoria — foi a “controvérsia acerca da venda de *souvenires* associados à estátua e da luta entre a família do escultor franco-polonês Paul Landowski e a Arquidiocese do Rio de Janeiro pelo controle autoral dessa imagem [de Cristo]”. Entra em jogo, portanto, relações de poder pela propriedade da imagem de um monumento tido como público, de modo que, mais uma vez, a artista propõe uma obra que tensiona as esferas do individual e do coletivo, do privado e do público. Mas o foco aqui em questão não é tanto a autoria, mas o lacramento das câmeras fotográficas que se tornam “peças de museu”, ainda mais pela forma de apresentação dos dípticos: as câmeras inutilizadas são alocadas ao lado de sua última foto.

Justamente quando estes aparelhos técnicos estão prestes a desaparecer, geram outras tantas imagens que apelam para um desejo de conservação, mas este próprio desejo já insinua a falta como condição de transformação do que se pretende conservar. Dois movimentos simultâneos são aí perceptíveis: um que se volta ao passado de forma nostálgica e outro que dele vislumbra o movimento do

⁶ Informações obtidas no próprio site de Rosângela Rennó. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/21>>. Acesso em: 03 nov. 2012.

porvir. Um dos dípticos — nesta simulação do tempo em suspensão que a obra parece instaurar por intermédio da apresentação, em um mesmo espaço, de máquinas lançadas em épocas distintas —, aponta para o referido porvir da imagem fotográfica em dependência das transformações tecnológicas, trata-se da foto de Eduardo Brandão [Fig. 10]. A máquina que o fotógrafo selecionou registra a imagem da imagem de uma câmera digital a “enquadrar” o Cristo. Um quadro inscreve-se no interior de outro e, pelas relações que são estabelecidas no texto desta pesquisa, aproxima-se daquele *punctum* barthesiano de ordem temporal⁷.

É instigante o paradoxo desta imagem, pois se a foto presentifica ausências, o porvir em questão não somente sugere a fotografia como possibilidade virtual, também indica que o mesmo aparelho digital fotografado deixará, um dia, de ser uma promessa de futuro e estará susceptível à desapareição. As imagens produzidas com máquinas mecânicas não são melhores ou piores do que aquelas obtidas em digitais, a crítica que salta aos olhos neste díptico é que as imagens fotográficas não se reduzem apenas às determinações tecnológicas, pois as relações simbólicas estabelecidas pelo espectador também lhes dão sentido de existência. Talvez seja por isso que a obra *A última foto* se fundamenta em uma proposta artística colaborativa.

Neste apelo à conservação do que está prestes a desaparecer e à própria situação do desaparecimento como indicativa de uma transformação carregada de outros tantos sentidos, Rennó também parece se vincular, como personagem, àquele papel do colecionador autêntico apresentado por Walter Benjamin, do qual, aliás, o próprio autor partilha quando descreve sua operação de desempacotar os livros de sua biblioteca no ensaio “Desempacotando minha biblioteca — Um discurso sobre o colecionador”. Quanto à desapareição do colecionador autêntico, que Benjamin descreve como aquele para o qual o valor da posse não está na especulação financeira do objeto que deseja, a exemplo do que ocorre nos leilões

⁷ Esta noção de *punctum* de ordem temporal será melhor apreciada no Capítulo 3, quando discorro, a partir de *Imemorial*, a respeito do olhar abismal no *agora* da percepção, possível pelo cruzamento entre os olhares dos fotografados e o do espectador (ou aquele que se coloca a observar e escrever sobre a obra) e por uma busca (obsessiva) pelo sensível, que simultaneamente atravessa a obra e o sujeito, e que, portanto, adquire valores diversos para cada um que se dispõe a certos objetivos diante da escritura do passado que alude à memória do Outro, em última instância, destituído de voz.

— pois, nesta dinâmica, o objeto é quase esquecido para dar lugar à disputa de poder que ali se estabelece —, mas sim em sua relação íntima com as coisas do mundo, comenta o autor: “Só quando extinto é que o colecionador [autêntico] será compreendido. (BENJAMIN, p. 235)

Tais relações íntimas surgem como pensamentos, imagens alegóricas. Também em “[O Colecionador]”, tópico do livro *Passagens* de Benjamin, várias são as aproximações que se mesclam hipertextualmente no tocante à concepção do colecionador como alegorista e vice-versa (BENJAMIN, 2007, p. 240-246): temos aí citações a respeito da contemplação “desinteressada”/filosófica — tão discutida neste capítulo da pesquisa, com meu acréscimo acerca da qualidade melancólica de tal contemplação — como uma característica inerente ao olhar do colecionador não profano; ou mesmo associações do fluxo imagético individual à chamada “memória involuntária”, cara à Marcel Proust, como resultado da relação subjetiva com os objetos colecionáveis. Neste último caso, veremos, no Capítulo 2, como esta “memória involuntária” é trabalhada em uma das obras de Rosângela Rennó, através do investimento crítico da artista em uma alegoria da câmara escura para a evocação de imagens mentais nos espectadores, no entanto, não entrarei especificamente nos romances de Proust.

Com tudo isto, podemos retornar ao conto de Calvino e considerar que a repetição do gesto fotográfico em *Paraggi*, aliada à sua busca apaixonada, correspondem a um olhar atento e não desinteressado, o desejo, aqui, também é o motor que o leva à crítica da fotografia, não pode ser considerado resultado da literalidade com a qual o personagem vive o mundo, trata-se de parte integrante do processo que o leva a questionar o fotográfico no espaço-tempo em que vive e que irrompe na melancolia, fortalecendo sua propensão à divagação filosófica. Neste ponto, percebe-se que existe um abismo entre o estado contemplativo que decorre da experiência transformadora — a partir da qual, por exemplo, um simples fotógrafo dominical ou um não-fotógrafo, para bem dizer, qualquer observador, coloca-se a questionar os estatutos da imagem fotográfica — e aquela outra posição, criticada pelo teórico de arte Thierry De Duve, em que o espectador se conforma aos ditames da crítica especializada acerca do que é considerado

arte⁸, e cujos objetos se destinam com maior ênfase a um repouso da visão e dos sentidos do espectador. Neste segundo caso, tem-se um modo de ver homogêneo que se nega ao movimento dos sentidos e que é avesso ao estado contemplativo, no qual prevalecem os contrários.

Pelo o que fora exposto anteriormente, e pelo conto de Calvino, percebe-se que a finalidade ou intenção da fotografia não se encontrava unicamente na presentificação da representação imaginária, mas a ênfase atribuída ao seu caráter indicial e icônico velou a necessidade de decifração simbólica, como se fosse possível dispensá-la. Com isto, o sujeito iniciou sua concepção de mundo em função de imagens fotográficas, à maneira de superfícies transparentes e não opacas. Nas palavras de Flusser:

[...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (FLUSSER, 1985, p.7-8)

A denominação usada pelo autor para descrever este homem é a de operador ou funcionário, pois ele segue as leis do aparelho sem a elas oferecer resistência. E a resistência aqui vem sob a forma do jogo com e contra o programa/*software*, sendo este ato de resistência a própria crítica da fotografia, realizada de forma endógena ao aparelho. Flusser defende que o caráter simbólico da fotografia deve ser assim resgatado. Mesmo que todo fato já seja interpretação, esta deve se dar de forma mais consciente, na contramão do seu apagamento pela ideologia.

Rosângela Rennó, por intermédio de sua obra *Hipocampo* [Figs. 6 e 7], por exemplo, realiza tal crítica valendo-se do interior de um recinto, a galeria, que deve sua existência ao espaço modelo que problematizou a fotografia enquanto arte: refiro-me ao museu de arte.

⁸ Um dos principais focos de Thierry De Duve em seu artigo “A arte diante do mal radical” é justamente a indeterminação do estatuto de arte da fotografia, considerando a potencialidade de transição contextual das imagens fotográficas.

Difícilmente não nos reportaríamos ao MoMA, o primeiro museu de arte a criar um departamento de fotografia e, conseqüentemente, a atribuir estatuto artístico a este meio⁹. O MoMA, na figura de seus curadores, também foi responsável por narrar uma certa história (oficial) da fotografia, inclusive promovendo agenciamentos discursivos deste meio para incluí-lo na história da arte, ponto já discutido por Rosalind Krauss (2002, p.49).

Por conseguinte, a crítica da artista vale-se da memória discursiva da entrada da fotografia no museu de arte sem referir-se a espaços expositivos em particular — inclui em sua proposta artística as variantes deste tipo de museu, tais como as galerias —, direciona-se àquilo que eles apresentam de peculiar e genérico: o poder de legitimar o que é arte, o poder de instituir a objetos culturais valores estéticos universais que determinam sua recepção pelo público através da reprodução destes valores. No espaço expositivo convencional¹⁰, a proposta de Rennó está em deslocar o papel da crítica ao espectador, o que vai ao encontro da alternativa aventada pelo teórico de arte Thierry De Duve, acerca do deslocamento de posições entre aqueles que detêm o poder de julgamento estético e que legitimam o que é arte, ou seja, os especialistas, e aqueles que a apreciam, os espectadores, tema tratado no Capítulo 2.

1.2. Relações entre imagem fotográfica, corpo e arquivo em obras de Rosângela Rennó

Na década de 90, a produção de Rosângela Rennó voltou-se para as investigações poéticas decorrentes do seu contato com acervos de instituições públicas. O arquivo documental destes lugares tornou-se *locus* para

⁹ O fotógrafo Alfred Stieglitz já realizava, anteriormente ao MoMA, exposições de fotografias na Galeria 291, em Nova Iorque, mas como o museu de arte é a instituição que, tradicionalmente, detém o poder de legitimar objetos artísticos, reporto-me diretamente a esta instituição modelo. Com isto, não descarto a importância das exposições de Alfred Stieglitz realizadas na referida galeria, entendendo que este espaço foi foco acolhedor de valores estéticos destinados à fotografia, inclusive por recepcioná-la como meio investigativo, experimental. Ressalto que, para este ensaio, é a função dos espaços expositivos convencionais enquanto legitimadores da arte e lugares de luta de deslocamentos ideológicos que se sobressai, por isso não me debruço sobre as diferenças entre galerias e museus.

¹⁰ O convencional vem sob a forma do “cubo branco”, os espaços alternativos são aqueles situados externamente ao cubo.

ressignificações discursivas realizadas pela artista acerca dos objetos fotográficos ali encontrados. A crítica de arte Maria Angélica Melendi (2003a) comenta que a artista encontrou resistência para acessar o arquivo penitenciário que deu margens à criação da obra *Cicatriz* (2006) **[Fig. 11]**, a ser discutida adiante, o que incide sobre a existência de uma propriedade exercida sobre os signos ali consignados, que delimitava a interpretação das imagens a um sistema de significação dado *a priori* — no caso, o penitenciário, atravessado pela ótica da Antropologia Criminal do século XIX.

Em conjunto com a instalação *Imemorial* (1994) **[Figs. 12 e 13]**, *Cicatriz* é uma das obras estruturadas a partir de material obtido em instituições públicas no período de 1990, então selecionado como o principal recorte temporal da produção da artista para a presente pesquisa. Por este motivo e para efeito analítico que auxilia na contextualização de tal produção, a análise de *Cicatriz* é aqui realizada em detalhes para acompanhar um outro questionamento de Derrida (2001, p. 23-24) acerca da marca corporal como continuidade externa do arquivo interno do sujeito. Saliente-se que tal análise é contraponto para a relação corpo-arquivo-memória que se delinea em *Hipocampo* e, por isso, enleva nesta instalação questões que não são facilmente notadas na ausência da referida comparação entre obras.

Hipocampo suscita uma inversão da produção imagética fotográfica. Esta, comumente, é dada a ver como memórias internas e espontâneas supostamente materializadas por intermédio de um aparelho que serve como prótese de reprodução fiel da memória viva do sujeito, mas na situação da obra em questão é a fotografia, enquanto imagem virtual, que se dá a ver a cada sujeito (e não ao coletivo), o que decorre de um deslocamento que se torna um dos fundamentos de toda a crítica da fotografia e do aparelho fotográfico argumentada no Capítulo 2: a inversão da localização do espectador, cujo corpo transita ficcionalmente da externalidade do cubo branco para a interioridade da câmara escura. No processo de inversão, o corpo torna-se tão virtual quanto as imagens que são imaginadas por cada espectador, não serve como um anteparo de projeção visível de

aspectos psíquicos do sujeito, como foram, em sua concepção inicial, interpretadas as fotografias das escarificações de detentos que compõem *Cicatriz*.

Há uma suposta desobjetificação do sujeito-espectador quando absorto na escuridão que engendra a instalação, seu corpo se “desmaterializa”, as imagens possíveis ou latentes dos fragmentos visuais e textuais de fato se inscrevem nele como parte de seu arquivo interno e não externo, são evocadas em seu aparelho psíquico. Neste processo, portanto, o mesmo sujeito objetifica imagens de forma endógena a partir das informações textuais que vê externamente. Este singelo deslocamento desencadeia a capacidade crítica do espectador, o apelo da proposta artística está muito além da relação entre o funcionamento orgânico da visão e a produção de imagens pelo sistema mecânico-ótico de uma máquina fotográfica. Ainda que a primazia do olho seja colocada em foco para a percepção dos fragmentos textuais luminosos da obra, existe a forte demanda pelo filtro de significação individual do espectador que escapa ao controle da artista, o campo do imaginário pessoal é a falta estrutural desta instalação e onde ela atua com mais força, de modo que a repetição das informações não vem sob a forma do mesmo, abrindo espaço para a criação de imagens inauditas.

Pela posição privilegiada do espectador, muito requisitado em investigações conceituais do fotográfico intermediadas por artistas, torna-se imprescindível abordar neste tópico a relação entre corpo e memória, até porque é forte a presença da figura humana, ou partes dela, na seleção e montagem de instalações por Rosângela Rennó.

Em *Hipocampo* e *Cicatriz* o aparelho fotográfico é apresentado como duas formas distintas de prótese da memória viva, que determinam diferentemente o tema corpo e desafiam o espectador a extrapolar suas expectativas e apriorismos auto-impostos. Na primeira forma, o corpo do sujeito-espectador é desobjetificado tornando-se parte do aparelho, de modo que é solicitada sua participação criativa no processo de formação das imagens negativadas ou latentes. Na segunda, as imagens se apresentam positivadas, dadas a conhecer como objetos coletivamente visíveis e pré-fabricados, neste caso, se considerarmos seu local de proveniência e discursos unificadores que lhes são aí atribuídos de antemão, os

corpos nelas representados ainda reclamam por uma interpretação objetificante e homogênea, mesmo que esta seja uma estratégia inerente à proposta artística para estimular o espectador a resistir ao desejo de objetificar o Outro em imagem.

Rosângela Rennó, ao investir na recuperação e catalogação de parte do acervo de negativos em vidro do Museu Penitenciário Paulista (do antigo Complexo Carandiru), provavelmente datados do período de 1910 a 1940 e aqui especificamente referentes aos registros das tatuagens/escarificações realizadas pelos detentos, circunscreveu como pontos de questionamento os usos da fotografia na segunda metade do século XIX e na primeira do XX, para então desconstruir os enunciados do campo da criminologia que, nesta época, voltavam-se para a leitura positivista do corpo registrado por meio de desenhos e também de fotografias. A referida leitura vinculava, entre outras características externas, a marca cicatricial deliberadamente realizada sobre um corpo aos ditames dos desvios que delineavam o tipo criminoso. As tatuagens, registradas em desenhos ou fotografadas, eram evidências de desvios comportamentais e psíquicos, então ligados ao referido tipo.

Os corpos tatuados para os quais se voltou o olhar da artista eram os dos presidiários afligidos por suas próprias mãos, que, à mercê das manipulações de um olhar externo e superior, então proveniente do Estado — por se tratar de uma instituição penitenciária —, tem seus corpos disciplinados para a homogeneização, por intermédio da padronização comportamental e da representação tipológica. A lente fotográfica torna-se, neste caso, metáfora do olho estatal repressivo. Há que se considerar também, como sintoma da segregação social dos detentos com relação aos ditos normais, a prática das escarificações como um gesto de resistência contra uma política da amnésia — então fundamentada em instrumentos coercitivos e repetitivos, com a finalidade de condicionamento dos indivíduos e de seu apagamento enquanto sujeitos singulares.

No sistema carcerário, os instrumentos coercitivos necessários para efetivar tais condutas excludentes são remanejados continuamente: horários pré-determinados para todos os tipos de atividades desenvolvidas pelos detentos,

meditação solitária, vida social dos internos regida pela constante vigília e punição — punição mantida tanto entre os presos, como entre estes e os reguladores —, ou seja, exposição de corpos alheios a um sistema que a tudo vê, sem, no entanto, ser visto. Sistema cujo maior índice de violência inscreve-se internamente, na forma da repetição dos hábitos impositivos e da auto-vigilância realizada por cada sujeito encarcerado, sobre si e sobre os outros.

Em direção contrária aos indícios remanescentes e positivistas da Antropologia Criminal, disciplina fundada em fins do século XIX e da qual o acervo do Museu Penitenciário parecia resguardar alguma herança como aponta a crítica e historiadora da arte Annateresa Fabris (2005, p.267) e o crítico de arte Paulo Herkenhoff (1998, p.185 -186), *Cicatriz* consiste na prática da desestabilização da noção de arquivo como origem de um saber, como conjunto de documentos que encerra verdades em uma determinada área. Apropriando-se destas imagens fotográficas, a artista as eleva para um outro nível de apreciação, que não aquele do meramente documental e classificatório, aponta mesmo para a impossibilidade da transparência ou positividade do arquivo como documento.

Para alcançar tal objetivo, o seu olhar investigativo recaiu sobre mais de 15.000 negativos, dos quais se escolheu previamente 1.800¹¹ e, em sua última triagem, foram selecionadas 18 fotografias¹² para compor a exposição ocorrida no Museu de Arte Contemporânea (MOCA) de Los Angeles, em 1996 [Fig. 11]. Este arquivo inoperado, de tatuados do setor de Psiquiatria e Criminologia, estava, à época de sua constituição, sob a supervisão do psiquiatra José de Moraes Mello e, segundo Fabris (2005, p. 266), disposto em fichas e treze classificações pertinentes aos tipos de escarificações erigidas sobre a pele dos detentos, quais sejam: étnicas, profissionais, amorosas, políticas, criminais, passionais, obscenas,

¹¹ Em “Arquivos do mal – mal de arquivo” (2003a), a crítica de arte Maria Angélica Melendi aponta dados sobre o acervo da Penitenciária Paulista que divergem em data e número. De modo que haveria cerca de 3000 negativos de tatuagens e o levantamento fotográfico sob a supervisão de Moraes Mello teria ocorrido entre 1920 e 1940. Já Herkenhoff, em “Rosângela Rennó ou a beleza e o dulçor do presente” (1997), aponta a data de 1915 como possível início da constituição do referido arquivo penitenciário.

¹² Ressalte-se que este número de imagens e textos varia de acordo com o modo de apresentação da série *Cicatriz* (instalação, seção do livro-catálogo [*O arquivo Universal e outros arquivos*] ou o livro de artista, sendo este pertinente à tese de doutorado de Rosângela Rennó, que tinha por objeto de pesquisa o projeto *Cicatriz*, defendida em 1997 na ECA/USP).

hieráticas, ornamentais, afetivas, acidentais, terapêuticas e não classificadas. Não há informações sobre o operador da câmera, o que parece acentuar a metáfora da lente fotográfica como olho repressivo estatal.

Neste sistema classificatório de Moraes Mello, a localização anatômica das tatuagens/escarificações ofereciam leituras diferenciadas do perfil psicológico dos detentos. Não obstante, é sabido que a interpretação de tais imagens eram complementadas com narrativas orais dos presos, para que fosse possível esquadrihar com “mais clareza” seus delitos e sua psicologia criminosa. Paradoxalmente, os detalhes orais e imagéticos visavam à abstração interpretativa do tipo criminoso, culminando no anonimato impositivo do sistema carcerário regulador.

Os sulcos na pele eram a marca de uma experiência que existiu, arquivada individualmente na memória do sujeito e rememorada pelo detento e apenas por ele, haja vista sua encarnação sígnica sobre o corpo, mas o pensamento positivista que imperava no sistema carcerário do qual participava Moraes Mello parecia ainda incumbir-se da crença fisiognômica do século XIX, através da qual traços da memória, psicológicos, eram expressos externamente — enquanto determinadas características inerentes ao corpo do sujeito. Às superfícies sensíveis à luz, atribuía-se a capacidade objetiva de registrá-los. A precisão mecânica e a indicialidade da fotografia fez com que esta última fosse apreendida como continuidade dos traços psicológicos e mnêmicos do sujeito, presentificados em formas específicas, de modo que a fotografia era entendida como espelho com memória e não como um objeto simbólico polissêmico destacado do sujeito, totalmente exterior a ele.

Neste espaço penitenciário, em que toda e qualquer ostentação de singularidade era coibida com mecanismos classificatórios, a experiência única da dor, ligada ao significado específico de cada um dos signos inscritos sobre a tez do indivíduo, constituía-se no único refúgio possível ao qual ainda permaneciam resquícios de sua humanidade não esmaecida. Segundo a artista:

No caso das fotos do arquivo do museu penitenciário, você não pode identificar o indivíduo. Mas cada um é um, porque se fez

tatuar, e essa marca é individual, é corporal, foi feita pelo preso para destacar a si próprio dos outros, para retirar-se do anonimato. Pode ter certeza de que se trata de uma marca feita com dor. (MELENDI, 2003, p. 16-17)

No século XIX e na primeira metade do XX, a máquina fotográfica e a fotografia foram determinantes para as relações de poder do sistema criminal. Assim, representantes do meio científico que utilizavam a fotografia para classificar marcas-desvios corporais e demarcar delinquentes podem ser encontrados nas figuras de Alphonse Bertillon, com sua identificação antropométrica voltada, principalmente, ao esquadramento da cabeça e de seus elementos externos (orelhas, nariz, etc.), e Francis Galton, com seus retratos compósitos.

O médico-legista e psiquiatra italiano Cesare Lombroso desenvolveu um método científico através do qual acreditava obter diagnósticos visuais e objetivos capazes de definir classificações tipológicas de delinquentes, dando início à Antropologia Criminal com publicações como *O Homem Delinquente* (1876). Tais diagnósticos estereotipados também deflagariam, por meio de atributos físicos — determinados por traços hereditários e aqueles adquiridos em vida, como as tatuagens — um conjunto de motivos de anormalidades estéticas que acusariam a predisposição genética à delinquência. Para Lombroso as tatuagens eram evidências do atavismo, da proximidade dos delinquentes com os selvagens (integrantes das sociedades tidas como exóticas e não civilizadas à época), visto a frequência com que estes se tatuavam, e também com as civilizações antigas, a exemplo da egípcia, devido à característica hieroglífica das escarificações.

Entre esses registros tipológicos, encontravam-se fragmentos corpóreos: mãos, pés, dedos, formato dos crânios, entre outros. No caso de Lombroso, sua produção imagética restringiu-se ao desenho dos corpos e suas marcas, resultante da restrição imposta por uma lei italiana da época. Isto porque, ao alicerçar-se na teoria da tendência genética ao crime, Lombroso criou um sistema fundamentado na potência à delinquência, de modo que sujeitos propensos a este mal não necessariamente haviam atuado como criminosos convictos. Daí a lógica da proibição do uso de fotografias para este fim (HORN, 2003, p.79-78), já que

possivelmente tais registros poderiam acarretar danos morais ou até mesmo outras represálias aos sujeitos livres de atos criminosos, mas classificados como tal. Quando o assunto voltava-se para as tatuagens, o corpo do criminoso era registrado por Lombroso também em sua totalidade, sendo a nudez requerida neste processo **[Fig. 14]**. Tratava-se, portanto, de um método extremamente invasivo.

As fotografias realizadas por Moraes Mello parecem convergir para este método de Lombroso, no entanto, pelo tratamento diferenciado que lhes atribuiu — fotografando fragmentos corpóreos nos quais estavam presentes tatuagens cicatriciais, sem, no entanto, apresentar os caracteres faciais dos presidiários (FABRIS, 2003, p.267) — acaba resguardando ao sujeito uma certa retidão identificatória, acentuando, por outro lado, seu anonimato. O único corpo que se faz patente neste conjunto de fotografias é o corpo do arquivo em sua positividade a ser decifrada por especialistas.

Ao rigor descritivo e à exposição forçada dos corpos dos detentos às lentes de uma câmera, Rennó contrapõe sua montagem imagética, narrativa/fictícia e conceitual.

Ao deslocar uma pequena parte do acervo do Museu Penitenciário para o espaço expositivo da instituição de arte a artista atua como uma arconte, pois apropria-se dos negativos em vidro, seleciona uma parcela, os reproduz e os amplia, realizando modificações em seu modo de recepção, que é então determinado por certas escolhas que ela impõe ao modo de apresentação da obra. Realiza, assim, diferente domiciliação de parte do acervo ao inseri-lo no circuito artístico, num procedimento muito próximo àquele que havia realizado anteriormente com a instalação *Imemorial*. O Museu de Los Angeles recebe em suas paredes brancas painéis de gesso acartonados, com letras sulcadas, que acarretam um efeito de semelhança com as superfícies internas do museu, como se o gesso partilhasse de sua continuidade. Justapostas aos textos encontravam-se as fotografias.

Os corpos sem face nas imagens e os sujeitos sem nomes próprios nas passagens textuais são destinados às associações imaginárias dos espectadores.

A artista trabalha com elementos de dois arquivos materializados, um que lhe é privado, por se tratar de uma coleção pessoal, e outro que é público. O *Arquivo Universal* não tem relação direta com as imagens do acervo da penitenciária, mas é parte do jogo de relações inicialmente proposto pela artista, através da consignação de signos por ela efetuada, e cujos desdobramentos se dão no campo imaginário do espectador.

Neste processo, portanto, o procedimento de Rennó de desconstrução do arquivo do setor de Psiquiatria e Criminologia e sob a supervisão do doutor Moraes Mello, é pretexto para a desconstrução do discurso positivista que permeou a tomada fotográfica das características degenerativas dos corpos dos delinquentes, mas também uma espécie de comentário sobre os espaços discursivos da fotografia e as relações de poder por intermédio dela instauradas em determinados suportes, lugares e períodos.

Neste trecho é pertinente uma observação da crítica de arte Maria Angélica Melendi acerca da inutilidade do arquivo do Museu Penitenciário, restaurado por Rosângela Rennó:

Um arquivo inútil, mesmo se lido através da memória dos arquivos de Lombroso ou de Lacassagne. Um arquivo inútil, mas dominado por uma espera infinita, desproporcionada, sempre pendente, uma espera sem horizonte de espera, a impaciência absoluta de um desejo de memória. (MELENDI, 2003a)

O arquivo em questão, ainda que pudesse ter alguma aplicação em sua época, desponta como ruína, pois o tipo criminoso que se tinha em vista — seja para Lombroso, Lacassagne, Moraes Mello entre tantos outros — é um tipo incompleto, já que, a despeito de qualquer leitura positivista, é potencial, idealizado. A meu ver, o referido arquivo, portanto, resguarda a latência deste desejo de arquivar o tipo criminoso. O ponto em que o arquivo já não pode ser descrito em sua utilidade é a lacuna a partir da qual ele pode vir a ser outra coisa, e a artista aí atua ao parcialmente deslocá-lo e recontextualizá-lo/redomiciliá-lo formulando uma obra, então apreendida como enunciado.

Às formas negativadas das inscrições verbais no espaço tridimensional contrapõe-se a bidimensionalidade positivada dos registros fotográficos corporais. A fotografia enquanto superfície homogênea é a rasura da singularidade daqueles corpos. Na instalação, a palavra se faz presente através da ausência, comporta formas específicas e vazios necessários à sua existência, mas não é permanente, já que funciona como prótese interna ao cubo branco, que desaparece com o término de sua exposição. Esta mesma simulação de palavras escavadas nas paredes da instituição de arte havia sido realizada nas três séries de instalações de *In Oblivionem*, reaparecendo oportunamente em *Cicatriz*.

O que exatamente apreendemos deste procedimento de escavação sobre uma prótese, um suporte destacável? A marca cicatricial é uma marca íntima sobre o corpo, externa quando comparada ao traço de dor que se inscreveu na memória do sujeito que a recebeu, mas ainda atua como continuidade do sujeito e sua existência dele depende. Quando registrada fotograficamente, porém, ocorre uma aniquilação de sua potencialidade anamnésica individual, pois a ausência ou descontinuidade que aí se impõe é irreversível e o sujeito que a experimentou já não mais existe. Neste caso, a tatuagem fotografada também torna-se prótese de seu lugar de domiciliação, que já não é a superfície epitelial do corpo humano.

Percebendo a alteridade da fotografia, Rennó demonstra mais uma vez a necessidade do constante processo de ressignificação realizado pelo Outro, caso contrário, tal arquivo continuaria sendo inoperado e, portanto, morto. Não se trata de retirar o arquivo de seu estado de abandono ou esquecimento, pois com isto ainda estaríamos nos remetendo à sua positividade e promovendo a manutenção do conceito clássico de arquivo, mas sim de trabalhar com os silêncios que o permeiam.

Como é o olhar do Outro que está em questão aqui para a construção imagética e ficcional da identidade desses corpos ausentes em sua espontaneidade, a artista e os espectadores não se limitam unicamente ao pré-construído.

Alguns apontamentos ainda devem ser salientados, pois além da instalação no espaço expositivo, a série também se apresenta de forma diferenciada no livro-

catálogo [*O arquivo Universal e outros arquivos*]. Nele, as fotografias dos corpos tatuados são justapostas a outras fotografias de mesma temática e provenientes do arquivo penitenciário, ou, ainda, tais registros são justapostos a outras fotografias tiradas pela própria artista e que simulam os textos do *Arquivo Universal* como tatuagens. A quantidade de textos e de fotografias variam de um lugar de inscrição para o outro, mas estas diferenças não são o foco do presente tópico.

Na **Fig. 15** percebemos que a inscrição “América” está invertida e de cabeça para baixo, como se estivesse em queda, circunda uma boa parte do peito do presidiário em correspondência com o disforme de uma escarificação que poderia muito bem simbolizar o continente americano. Com esta leitura, no entanto, permaneceríamos no âmbito literal do registro, enquanto que a territorialidade demarcada no corpo do preso avanta outros significados, ela funciona, por exemplo, como metáfora do espelho, desta vez sem memória, pois o espelho reflete imagens invertidas como evidência de sua descontinuidade com o corpo real, que lhe serviu de referente. A imagem formada, ainda que semelhante a este corpo, é diferente, já que se trata de projeção, o duplo não é a repetição do Mesmo.

Outra fotografia [**Fig. 16**], possivelmente situada no âmbito das escarificações religiosas, apresenta um detento de costas e na qual está delineada uma grande cruz ornada com a cabeça de Cristo, cuja parte superior estende-se praticamente de ombro a ombro. Ficamos indecisos se o desenho está terminado ou não, pois o Cristo sem corpo parece nascer da carne do preso. Talvez esta massa incorpórea seja a própria condição existencial do sujeito que a carrega, em que “a alma, efeito e instrumento de uma anatomia política” (FOUCAULT, 2002, p.29), torna-se a prisão do corpo. No livro-catálogo esta figura encontra-se ao lado da **Fig. 15**, enquanto a primeira demanda inversão, a segunda apresenta o suplício de Cristo sem corpo, numa indicação de que a dor singular não permite que o corpo que a recebe possa ser capturado em sua essência, a despeito de toda objetividade da fotografia.

A última imagem a ser brevemente analisada faz referência ao próprio *Arquivo Universal* de Rennó, mas se neste as fotografias são latentes, virtuais, na **Fig. 17** é o verbal que assim se apresenta, justamente naquele lugar da falha perceptível do nome/marca corporal “Antônio”. A letra inicial não é suprimida pela artista, como faz com os nomes próprios dos textos que compõem seu *Arquivo Universal*, ou por qualquer outro guardião responsável pelo arquivo domiciliado, é o próprio tempo que incumbe de reclamar para si o corpo registrado e o registro do corpo, apontando para a fragilidade da fotografia e para qualquer sistema no qual ela seja determinante para relações de poder e de verdade, bem como para o futuro do arquivo do qual participa este frágil fragmento.

1.3. Memória e modos de ver: aparelho fotográfico e o ‘Bloco Mágico’ de Freud

Como pressupostos teóricos da pesquisa que desenvolvo acerca de certas obras de Rosângela Rennó, é relevante citar, neste ponto, as constantes associações metafóricas do aparelho fotográfico ao aparelho psíquico presentes nos escritos de Sigmund Freud, dentre as quais a figura do *bloco de notas mágico* e o funcionamento do palimpsesto nele descrito é essencial, pois alia-se a dimensão visual/fotográfica à escritural, duas instâncias empregadas nas produções de Rennó.

Em “Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’” (1925 [1924]), Freud explica que estamos constantemente desconfiados de nossa memória, o que nos faz buscar dispositivos técnicos que a suplementem, daí as anotações em papel, em lousas, a utilização de câmeras fotográficas (no caso, por conta do período em que o texto foi escrito, ele se referia a meios analógicos para obtenção de fotografias). Em alguns casos, esses traços podem ser constantemente revisitados, desde que seja possível reconhecer o lugar onde a lembrança que se busca foi depositada, outros não tem uma permanência tão durável, persistindo sobre o suporte o tempo necessário para que sirvam a um interesse imediato, como é o caso da lousa. Ele acaba encontrando um dispositivo peculiar para explicar seu entendimento do aparelho perceptivo, o bloco de notas mágico. Freud assim o descreve:

O Bloco Mágico é uma prancha de resina ou cera castanha-escura, com uma borda de papel; sobre a prancha está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. Essa folha transparente constitui a parte mais interessante do pequeno dispositivo. Ela própria consiste em duas camadas, capazes de ser desligadas uma da outra salvo em suas duas extremidades. A camada superior é um pedaço transparente de celuloide; a inferior é feita de papel encerado fino e transparente. Quando o aparelho não está em uso, a superfície inferior do papel encerado adere ligeiramente à superfície superior da prancha de cera. (FREUD, 1996, p.256)

Quando se escreve sobre a superfície do celuloide — mediante a pressão de um estilete que não o rasga — o material usado para “traçar” o pressiona e também à fina camada de papel translúcido que está sob ele, situando-se em uma região intermediária. A parte inferior deste papel é encerada e toca a prancha de cera nos pontos onde há pressão do estilete. *Durante* este contato os sulcos então adquirem formas escriturais escuras que nos são visíveis. Para fazer com que as formas desapareçam e o dispositivo possa novamente receber inscrições, basta “desconectar” a região encerada do papel translúcido em contato com a prancha de cera. As inscrições anteriores não podem ser recuperadas, ou seja, o caminho inverso não é possível (como permitem os *softwares* de computador na recuperação de arquivos e etapas de um procedimento), mas auxiliam o autor a explicar como funciona o aparelho perceptual dos humanos: o celuloide funciona como “um escudo protetor” que não retém os estímulos, mas diminui sua intensidade, filtrando seu impacto e tornando-os mais sutis para a estrutura posterior (a delicada camada de papel) que retém os estímulos momentaneamente. Assim ele explica que “os traços permanentes das excitações recebidas são preservados em ‘sistemas mnêmicos’ que jazem por trás do sistema perceptual.” (FREUD, 1996, p.256)

Ao levantar o celuloide e a folha de papel translúcido encerado é possível notar, sob determinados ângulos de incidência de luz, que, à semelhança de um palimpsesto, as formas escritas permanecem quase imperceptíveis na superfície da prancha de cera, de modo que o dispositivo fornece traços permanentes

(porém não reprodutíveis a partir de seu interior, pois a inversão do processo não é possível aqui), além da função comum de um bloco de notas normal.

Freud realiza uma comparação, em que a prancha de cera exerce aqui uma proximidade com o inconsciente, que se localiza por trás deste “sistema bifacetado” explicado acima. A aparição e a desapareção das formas escriturais, possíveis pelo movimento de “conexão” e “desconexão” entre o sistema bifacetado e a prancha encerada é o que permite a aparição e a desapareção da consciência no processo da percepção. Interessante notar como esta explicação se aproxima da práxis de Rennó em *Hipocampo*, em que as alternâncias luminosas funcionam como um sistema descontínuo, no qual os textos alocados nas paredes aparecem e desaparecem aos sujeitos-espectadores, o que determina a circulação e a recepção de informações/imagens.

Outras associações metafóricas entre fotografia e aparelho psíquico são efetuadas por Freud, essa correspondência técnica que ele estabelece provavelmente fundamenta-se na necessidade que temos de recorrer às “próteses de memória”, o que acaba interferindo em nossa percepção do mundo. Em um dos casos, ao analisar o texto *Introdução à psicanálise* deste autor, Philippe Dubois expõe as relações que Freud estabelece entre as atividades inconsciente e consciente. Freud, neste caso, relaciona equivocadamente a fase inconsciente à imagem (fotográfica) negativa — quando esta deveria ser dirigida às imagens latentes do “filme não revelado” — e a fase consciente à imagem (fotográfica positiva). Dubois esclarece o equívoco sem se esquecer de dar o devido reconhecimento ao pensamento do autor, pois não se trata de uma abstração de fácil chegada:

Freud mistura as noções de imagem latente e de imagem negativa, embora, como sabemos, ele distinga claramente no conjunto [do aparelho psíquico] três fases: a do *inconsciente* (o que seria a imagem de latência propriamente dita da imagem fotográfica; nesse estágio não existe estritamente nada a ver, nem sabe-se o que foi inscrito ali), a do *pré-consciente* (a imagem está ali, mas “negativa”, semivisível, invertida em seus valores, pouco reconhecida, ainda não revelada, tenebrosa) e a do *consciente* (a imagem positiva, final, luminosa). (DUBOIS, 2004, p. 324)

É possível verificar que Dubois descreve sua interpretação das fases do aparelho psíquico associando-lhes as instâncias da imagem fotográfica (vinculada a processos analógicos, fotoquímicos) como se esta fosse o próprio dispositivo psíquico, não se remetendo ao aparelho fotográfico como um todo. Minha análise, no entanto, toma como ancoragem as instâncias da imagem fotográfica (tanto analógica, quanto digital) no interior do aparelho fotográfico — que associo ao psíquico e aos aparelhos ideológicos — a partir de aproximações que estabeleço entre a *caixa preta* de Flusser, a estruturação da obra (*Hipocampo* - 1995) da artista e sua inscrição na contemporaneidade, e o espaço expositivo, para que as relações discursivas entre a memória e o fotográfico como *locus* da crítica se tornem palpáveis.

CAPÍTULO 2

O CUBO BRANCO E A CÂMARA ESCURA: ALEGORIA E A RESSIGNIFICAÇÃO CRÍTICA DO FOTOGRÁFICO NO ESPAÇO EXPOSITIVO

2.1. Texto, imagem e alegoria na produção artística de Rosângela Rennó

Este tópico resultou de uma indecisão: a escritura do texto. Em primeira instância, considerei pertinente apresentar a produção de Rosângela Rennó de forma panorâmica, cogitando inseri-la em um todo coerente ao foco de minha pesquisa. No entanto, ao seguir esta direção, minha contribuição para estudos sobre a produção da artista e a arte contemporânea não seria de fato promissora, visto que outros autores já realizaram, e muito bem, análises, de tal forma, contingentes. Também, ao optar por este caminho, facilmente poderia me distanciar do objeto de estudo proposto e recorrer à repetição de conteúdos, sem acréscimos críticos e a devida profundidade analítica.

A necessidade ilusória de encontrar uma unidade homogênea na produção de Rennó excluiria as diferenças das propostas artísticas, que é o espaço de criatividade daqueles que se dispõem a compreender as funções dos entrelaces de certos temas — aqui no caso, aqueles entre texto, imagem e alegoria — recorrentes em seu percurso artístico, como forma de proposta crítica ao modo de percepção e produção de imagens (e informações) no tempo e espaço contemporâneos.

Outro motivo que priorizou esta conclusão e que a princípio me era insondável, foi a dimensão que tomou as discussões presentes neste tópico, em que a própria concepção de pontual e específico foi desconstruída. Partir da análise de uma obra em especial me possibilitou explorar a pluridade daquilo que é dado como único, no sentido de que qualquer obra participa de uma autonomia relativa, já que inscrita em um contexto com dois campos: o imediato (intradiscurso) e o amplo (interdiscurso). Assim, as condições de produção de uma obra em particular consideram regiões discursivas, nas quais o percurso artístico de Rosângela Rennó não é desconsiderado, sendo possível que outras obras de sua autoria sejam analisadas por conta de encadeamentos temáticos, que se pautam nas diferenças e não tanto nas afinidades mais visivelmente aparentes do seu modo de “instalação”/apresentação.

As informações com as quais lidei acerca da instalação *Hipocampo* [Figs. 6, 7 e 8], realizada por Rosângela Rennó em 1995, eram visualizadas imaginariamente e por fragmentos. A tessitura ou montagem do texto somente tornou-se mais clara quando a visualização fragmentária das informações convergiu para uma primeira questão, ou, pelo menos, aquela que identifiquei como prioritária em meio à dispersão dos enunciados, sugerida pelo próprio objeto de análise: qual a característica fundamental da conformação estrutural da obra proposta pela artista? Trata-se da descontinuidade em seus variados níveis de apreensão.

Na tentativa de interrogar o processo de elaboração do meu próprio pensamento acerca do objeto de análise, surpreendi-me com a constatação de que a estrutura fragmentária que persistia tão enfaticamente no meu pensar já se delineava na materialidade da instalação da artista, enquanto estrutura hipertextual evidente na composição da obra. Aí está a decisão de iniciar o tópico que ora se apresenta por intermédio da ressonância imaginária de tal estrutura, sugerida por este comentário que dela se faz.

No que concerne à análise da obra e aos seus níveis perceptivos de descontinuidade, nos inclinemos inicialmente sobre a noção de circulação, porque sua presença esboça-se de diferentes maneiras em *Hipocampo*, seja pelo modo de circulação do olhar entre os textos-imagens que compõem a instalação, seja pela reinscrição circular das informações que desaparecem e tornam à visão, seja pela circulação dos sentidos ordinários do cotidiano caracterizados por notícias de jornal ou, ainda, por conta da percepção da alternância de dois espaços configurados pela artista: o retorno cíclico e programado do espaço expositivo e o da câmara escura. A aparição desta última é acionada pelo jogo parafrástico do acender e apagar a luz, provocando uma associação metafórica que pode ser sintetizada na expressão “a câmara escura é o cubo branco”¹³.

Com isto, torna-se pertinente tratar da questão da alegoria na produção de arte contemporânea, exemplificada na figura de Rosângela Rennó, pela ótica do

¹³ A expressão “cubo branco” se refere ao espaço interno do museu de arte e suas variantes, a exemplo da galeria de arte. Consultar: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

historiador da arte Craig Owens. No presente ensaio a alegoria encontra-se encarnada em um tipo específico de imagem, a fotografia, além de se situar como procedimento artístico e ser elemento estrutural de obras.

Tal enfoque se deve aos indícios de *Hipocampo* que nos compelem à práxis da artista, afinal, Owens (2004, p.114) define o alegorista como um confiscador de imagens preexistentes na cultura que, ao nelas reinvestir, as transforma em outra coisa. O autor (OWENS, 2004, *loc. cit.*) ainda esclarece que realiza a transposição da noção de alegoria do campo da literatura para aquele das artes visuais, explica que ela “ocorre sempre que um texto é dublado [*doubled*] por outro: o Velho Testamento, por exemplo, torna-se alegórico quando é lido como uma prefiguração do Novo” e que lhe interessa pensar “no que ocorre quando essa relação acontece no *interior* dos trabalhos de arte, quando ela descreve sua estrutura.”

Pelo o que transparece na tradução em português, o termo *double* é usado no sentido de interpretar. No ato de interpretar um dado texto os sentidos que dele derivam estão para além dele mesmo, o que implica dizer que não há sentido fixo que defina sua literalidade. Assim, o comentário que resulta do gesto de interpretação é alegórico, atesta a incompletude do texto que lhe antecede servindo-lhe de suplemento. Enquanto suplemento simbólico também demanda interpretação, de modo que a alegoria, expressa por Owens, não está fundamentada na hermenêutica, pois não procura reestabelecer “o” sentido primordial de um texto, aliás, ela nasce da impossibilidade do original. Suplanta um sentido que lhe é antecedente, mas não autêntico. Portanto, há dois impulsos que determinam este tipo de alegoria: a recuperação/conservação de um sentido que, incompleto, demanda outro. Assim, um primeiro sentido é reproduzido, ao mesmo tempo que outro lhe é anexado. O potencial alegórico também está associado à possibilidade de atualização/transformação de um acontecimento distante através de algum fragmento que lhe é referente.

É por aí que a alegoria pode ser pensada nas artes visuais, no que concerne à arte moderna e contemporânea, ainda mais quando assume a forma da instalação, uma vez que, para além de sua conformação física geral, a obra já

é alguma outra coisa. Owens encontra ligações entre este tipo de alegoria e a arte contemporânea no recurso de apropriação de imagens preexistentes, no *site-specificity* — o trabalho tem uma relação intrínseca com a singularidade/identidade de um lugar físico e/ou com sua história, não podendo ser realizado em outros, pois perderia sua especificidade — e nas estratégias de acumulação.

No presente ensaio, a alegoria não se confunde com a metáfora, pois dela depende para significar. “A alegoria [...] inclui *tanto* a metáfora *quanto* a metonímia”, diz Owens (2004, p.117). Tal formulação indica que o processo de constituição da alegoria depende do movimento simultâneo de regularidade e desestabilização, incidindo na aproximação com o seguinte argumento de Michel Pêcheux:

A metáfora aparece fundamentalmente como uma *perturbação* que pode tomar a forma do lapso, do ato falho, do efeito poético, do Witz ou do enigma. A metonímia apareceria ao mesmo tempo como uma tentativa [grifo meu] de “tratar” esta perturbação, de reconstruir suas condições de aparecimento, um pouco como um biólogo reconstrói conceptualmente o processo de uma doença para intervir sobre ela. (PÊCHEUX, 2011, p.160)

Na conjunção dos dizeres dos dois autores identifico a alegoria na dependência com seu modo de apresentação, que resulta da circunstância da obra inscrita em um lugar específico e de certas injunções do artista que descrevem a estrutura da obra, facilitando a apreensão da alegoria pelo espectador. A recepção da alegoria, no entanto, deixa aberta a processos de significação outros. Em *Hipocampo*, por exemplo, não apreenderíamos a câmara escura como alegoria, se ela não partilhasse de semelhanças pré-determinadas com o espaço expositivo e com o processo de produção de imagens fotográficas. É a artista, por meio de decisões na montagem da obra, que torna visíveis tais semelhanças. O modo de apresentação da alegoria depende da relação entre interdiscurso e intradiscurso. A obra que nasce não basta a si mesma e o artista, em suas decisões, não controla outros sentidos que a proposta pode despertar no espectador, isto porque:

[...] todo enunciado é intrinsecamente susceptível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente). Todo enunciado, toda seqüência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação. (PÊCHEUX, 2002, p.53)

A alegoria em *Hipocampo* pode, então, ser concebida como enunciado ou seqüência de enunciados, se considerarmos a simulação da câmara escura temos o primeiro caso e se tomarmos suas repetitivas aparições possibilitadas pelo jogo parafrástico de intermitências luminosas temos o segundo. Em todos os casos está exposta ao equívoco da língua.

Retornando ao uso do termo *double* encontrado no artigo de Owens para assinalar o acontecimento da alegoria e pensando no que diz Pêcheux sobre o fato da descrição ser susceptível ao equívoco da língua, compreende-se que na interpretação de uma seqüência lógica tem-se a transferência de sentidos em variados níveis, o que ocorre pelo trabalho da metáfora, que não é uma figura de linguagem destinada a ornamentos, como na retórica, mas sim a condição de existência do próprio sentido, na medida de sua concepção pela Análise de Discurso de tradição francesa (décadas de 1960-70), da qual a presente pesquisa é profundamente devedora. Acerca da metáfora aponta Eni Orlandi:

Em princípio, não há sentido sem metáfora. As palavras não têm, nessa perspectiva, um sentido próprio, preso a sua literalidade. Segundo Pêcheux (1975), o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição por uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; e é por esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (metaphora), que elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido. Ainda, segundo este autor, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formação de sinônimos) das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório. (ORLANDI, 2007a, p.44)

Assim, a metáfora é constitutiva da língua — o que inclui linguagens não-verbais —, de modo que o efeito de sentido produzido por qualquer objeto

simbólico é passível de ser outro. Sujeitos e sentidos são incompletos, de modo que se constituem na tensão entre paráfrase e polissemia, dois processos visados pela artista na configuração de suas obras.

Por ora, consideremos apenas alguns traços da estrutura de *Hipocampo* que dizem respeito à sua potencialidade alegórica. A partir da citação de Eni Orlandi, notemos as alternâncias luminosas como procedimento parafrástico que desencadeia um efeito metafórico, qual seja a associação do interior do aparelho fotográfico ao espaço expositivo, efeito que revela uma alegoria da câmara escura.

Isto coincide com a abordagem do teórico da arte Stéphane Huchet (2006, p.24-25) acerca da função teatral da instalação: esta, enquanto dispositivo espacial construído a partir de elementos selecionados e combinados criteriosamente pelo artista, é potencialmente capaz de encenar imagens-sentidos. Em *Hipocampo* o que se apreende inicialmente é a encenação do aparelho fotográfico, no interior do qual a polissemia — ou seja, “a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico” (ORLANDI, 2007a, p.38) — dos fragmentos textuais que o compõem evocam imagens mentais, sugerindo fotografias imateriais, ou melhor, um fluxo delas.

Para compor *Hipocampo* Rennó seleciona passagens textuais de seu *work in progress*, o *Arquivo Universal*, iniciado em 1992. Trata-se de um conjunto de notícias de jornais colecionadas pela artista e que dizem respeito à fotografia e ao fotográfico, sem, no entanto, contar com fotos ilustrativas, arquivo constantemente revisitado para compor a parcela verbo-visual de suas instalações. Nele, além da ausência de fotografias propriamente ditas (elas estão latentes neste arquivo), a artista atribui à presença humana apenas abreviações alfabéticas assinaladas por letras maiúsculas. Os textos — que já são imagens materializadas por serem signos visíveis na escuridão **[Fig. 8]** — são decodificados em imagens fotográficas imateriais, cuja existência se limita ao ilimitado: a imaginação do espectador. Aqui, deve-se considerar também o que argumenta Jean-Marie Schaeffer sobre a parcela imaginária do visível:

Deve-se diferenciar a produção do visível e o problema de sua reprodução. Quando dizemos que uma coisa é visível, sempre subentendemos que é visível para nós. Afirmar que a fotografia é uma reprodução do mundo visível, é considerá-la [inadequadamente] como uma reduplicação, a um só tempo do objeto apresentado e das modalidades da apresentação. (SCHAEFFER, 1996, p. 20)

Ainda que se tente realizar uma leitura transparente de cada fragmento textual, a exemplo do imediatismo com o qual geralmente nos entregamos às notícias de jornal e às suas ilustrações fotográficas, tal postura é constantemente frustrada na obra pelo esvaziamento do sentido comum dos textos quando desconectados de seu contexto inicial. Logo, pela ótica de Owens, a apropriação, enquanto práxis artística, é tida como um procedimento alegórico por excelência, sendo recorrente na produção de Rosângela Rennó assim como na de outros artistas modernos e contemporâneos.

Não obstante, em alguns casos, isto se aplica com ressalvas à produção da artista, pois enquanto Owens foca a figura do alegorista na prática da apropriação de elementos da cultura, dispensando-o de inventar novos objetos imagéticos, Rennó por vezes cria novas fotografias a partir de superposições que ocorrem no momento de seu ato fotográfico — ela fotografa¹⁴, pois as refotografias também se vinculam a este ato. É o caso de *Imemorial*, cuja análise encontra-se no Capítulo 3 desta dissertação. As refotografias dos trabalhadores de Brasília, entendidas como uma apropriação à *mise en abyme*, coincidem com um procedimento que também poderíamos denominar palimpsesto, uma vez que decorre da superposição imagética (verificada a partir da duplicação de imagens) e das formas de manipulação exercidas pela artista que promovem o vislumbamento de outras narrativas em contradição à narrativa oficial de Brasília.

O palimpsesto é um tipo arcaico de pergaminho, no qual a escritura nele presente poderia ser lavada ou raspada para permitir o reaproveitamento do suporte através de uma nova escritura. O método de lavagem ou raspagem não

¹⁴ Em entrevista que realizei com a artista em 01/10/2012, Rennó afirma que fotografa. Esta afirmação também se encontra registrada em vídeo disponível em: <<http://www.tal.tv/pt/webtv/video.asp?house=P003459&video=AS-IMAGENS-DE-ROSANGELA-RENNO>>. Acesso em: 13 de dez. de 2012.

apagava totalmente o texto anterior, de modo que seus caracteres ainda podiam ser identificados mesmo após a nova escritura. A força da síntese verbo-visual que carrega o citado procedimento de superposição faz do palimpsesto importante referência ao funcionamento da alegoria na produção artística e literária que perpassa a presente dissertação.

Em *Hipocampo* o palimpsesto também está presente. Quando o espaço expositivo é clareado os textos desaparecem do substrato, já quando presenciemos as pequenas mortes do cubo branco, ocorre a reescritura dos fragmentos textuais sobre as mesmas localizações das paredes e colunas. Portanto, o palimpsesto está condicionado ao jogo parafrástico da presença/ausência de luz, que requer o retorno repetitivo às informações textuais do contexto imediato da instalação, jogo que nos leva deste campo a um outro, que o determina. Assim como em *Imemorial*, este recurso também coloca outra narrativa em evidência: a história da irrupção da fotografia no museu de arte, sua recepção e o poder de legitimação delegado a este tipo de instituição. Argumenta Owens (2004, p.114): “[...] Na estrutura alegórica [...] um texto é lido *através* de outro, embora fragmentária, intermitente ou caótica possa ser sua relação: o paradigma para o trabalho alegórico é, então, o palimpsesto [...]” e ainda “Concebida desta maneira a alegoria torna-se modelo de todo comentário, de toda crítica, na medida em que estão envolvidos em reescrever um texto primário em termos de sua significação figural.”

Para a produção de *Hipocampo* a artista visa o campo amplo (interdiscurso) de inscrição da instalação, que, não seria exagero dizer, torna-se parte do tema de sua proposta, somente assim é válida a apreensão pelo espectador da câmara escura enquanto alegoria e espaço de crítica da fotografia. Neste caso, o saber discursivo admite o poder legitimador da instituição de arte apoiado em um vazio aparente apto a acolher corpos, considera esta instituição lugar modelo/estabilizado de recepção de objetos estético-culturais enquanto patrimônio da humanidade, que, por isso, também detém a função de instruir; admite a história da fotografia, seus usos sociais, sua tomada como modo de ver o mundo,

sua entrada na instituição de arte (primeiramente como registro documental e depois como objeto de arte), entre outras tantas coisas que fazem parte do já-dito.

O interdiscurso sustenta o pré-construído e outros dizeres possíveis, afetando o modo como o sujeito significa em uma dada situação discursiva, e a situação em questão é a própria obra. A ligação entre instituição de arte, especificamente entre as paredes que delimitam seu interior, e o interior do aparelho fotográfico faz com que a instalação *Hipocampo* adquira os contornos de um *site-specific*. A obra significa para o sujeito pelas determinações do campo amplo, mas também pelo campo imediato de sua inscrição, caso fosse realizada externamente ao cubo branco e aparentasse diferente modo de exibição, outras regiões do interdiscurso que não as aqui citadas seriam acionadas no processo de significação da obra.

Um dos procedimentos comuns de Rennó é a apropriação de detritos culturais, ou seja, de objetos destituídos de sua função imediata ou mais corriqueira (fotografias e negativos descartados, notícias de jornais, entre outros), bem como a reprodução e deslocamento de parcela de arquivos públicos esquecidos ou de difícil acesso¹⁵, recontextualizando estes materiais em outros sistemas de valoração — dentre os quais ela atribui um especial interesse à instituição de arte. Assim, tais elementos adquirem estatuto de arte por serem filtrados no processo de criação da artista, bem como por serem alocados em espaços expositivos voltados para fins estéticos ou, ainda, por adentrarem coleções públicas e particulares como resultado de sua inserção no circuito mercadológico de arte¹⁶.

¹⁵ É o caso, por exemplo, da recontextualização de algumas reproduções de fotografias provenientes do Arquivo Público do Distrito Federal e que constituem a obra *Imemorial* (1994), já citada neste tópico, bem como dos registros fotográficos e antropométricos dos presos do Complexo Carandiru, provenientes do Museu Penitenciário Paulista, e recontextualizados no espaço expositivo através da instalação *Cicatriz* (1996), realizada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. A análise de *Cicatriz* encontra-se no Capítulo 1.

¹⁶ Aqui, pode-se pensar na referência a uma outra obra recente da artista Rosângela Rennó, trata-se de *Menos-valia [leilão]*, exposta e leiloadada na *29a. Bienal de São Paulo* (2010). Em que, a meu ver, além de aludir criticamente ao processo de revalorização de objetos tecnológicos e imagens que dizem respeito ao âmbito do fotográfico, também alude criticamente à inserção destes objetos no circuito mercadológico de arte através da proposta de um leilão no interior de um importante evento, nacional e internacionalmente falando, para o circuito artístico como é o caso da Bienal de São Paulo. De acordo com a minha Pesquisa de Mestrado, esta proposta de

2.2. Em *Hipocampo*: fotografia e aparelho fotográfico no campo ampliado

No dicionário *Michaelis* encontramos os seguintes significados para o verbete hipocampo:

hi.po.cam.po

sm (gr hippókamos) **1** *Mit gr e rom* Monstro que se representava atrelado aos carros de Netuno e dos Tritões, e cujo corpo era metade cavalo e metade peixe. **2** *Ictiol* Gênero (*Hippocampus*) de peixes marinhos, que apresentam a boca na extremidade de um focinho tubuloso, corpo protegido por exosqueleto em forma de placas dispostas em anéis, nadadeiras muito pequenas e cauda longa e enrolada; são chamados de *cavalos-marinhos* por causa da forma da cabeça. **3** *Anat* Estrutura curva do soalho do corno central de cada ventrículo lateral do cérebro, espécie de convolução submersa e que forma a maior parte do córtex cerebral olfatório.¹⁷

Partindo do sentido de hipocampo como um animal mitológico de corpo híbrido, interessa-nos perceber que este é constituído por aparências distintas — constitui-se da diferença — e das quais depende o funcionamento estrutural de seu corpo.

Se tomarmos a câmera fotográfica como prolongamento de um órgão específico, o olho, pode-se concebê-lo como um híbrido, mas também como parte integrante de um corpo que se situa no espaço real. Já aqui Hipocampo perde seu estatuto de mito para personificar-se no homem moderno e contemporâneo. Esta contiguidade do olho humano e do aparelho fotográfico, enquanto condição de existência do sujeito no mundo e do próprio mundo, é trazida para o espaço expositivo, de modo que o que aí há de banal e automático volta-se para a crítica.

Rennó pode ser interpretada, a meu ver, como um tipo de comentário alegórico referente ao ensaio “Desempacotando minha biblioteca — Um discurso sobre o colecionador”, de autoria de Walter Benjamin, já que, neste ensaio, Benjamin discute sobre os leilões e o estado de desaparecimento do colecionador autêntico como pontos prioritários para a acepção crítica do ato de colecionar, cuja motivação está além do investimento, da especulação financeira e da disputa de poder que cercam o objeto colecionável. Para a presente pesquisa, eu relaciono o ato de colecionar e as diversas instâncias da desapareição nas obras e práxis da artista, como fundamentos críticos voltados para a arte contemporânea e as instituições de arte, bem como para a percepção do espaço-tempo e a produção/recepção das imagens na contemporaneidade. Conforme a leitura da pesquisa outros esclarecimentos sobre todos estes assuntos, já delineados no Capítulo 1, serão apresentados.

¹⁷ Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=hipocampo>>. Acessado em: 20 jun. 2012.

A possibilidade de nos remetermos a esta figura mitológica também salienta o caráter híbrido do espaço no qual se inscreve a instalação *Hipocampo*, seu funcionamento discursivo conta com a relação intrínseca entre a simulação da câmara escura e as paredes do cubo branco.

Tratemos da intenção da obra, já que é por este caminho que o espectador concebe o interior da câmara escura como um espaço de resignificação crítica da fotografia, como um espaço que insurge contra a indiferença que lhe lançamos por estarmos a ela superexpostos.

Para tanto, salvo as exceções em que a obra volta a existir por sua reconstrução no espaço expositivo, parte-se inicialmente das evidências do efêmero: por se tratar de uma instalação, a análise somente pode ser realizada na tentativa de reconstituição de seu acontecimento por partes, esta empreitada já se compraz com tom melancólico, *a priori* são fotos da instalação que analiso, a experiência da obra em si é apenas evocada na imaginação. Temos aqui um exemplo de imaginação alegórica, que move a escritura deste texto.

Os registros fotográficos que permitem a análise foram realizados na antiga Galeria Camargo Vilaça¹⁸, localizada em São Paulo, e com o auxílio dos quais nota-se parte do processo de produção da obra. É necessário compreender que a obra é vista em sua exterioridade/materialidade, percebemos algumas decisões da artista pelo fenômeno da instalação, mas o processo criativo de Rosângela Rennó, em sua totalidade, é inatingível, escapa à compreensão do espectador ou do pesquisador que se coloca a pretensão de reconstruí-lo.

Hipocampo traga o espaço expositivo para um buraco negro, o próprio cubo branco não escapa ao frenético ciclo vital da imagem na contemporaneidade, morrendo e retornando diante do espectador repetidas vezes em meio às intermitências da luz. As passagens textuais pintadas com tinta fosforescente esverdeada sobre paredes e colunas são acionadas por lâmpadas halógenas conectadas a um temporizador (HERKENHOFF, 1998, p.176) e somente tornam-se visíveis quando o espaço mergulha em escuridão.

¹⁸ Atualmente chama-se Galeria Fortes Vilaça, importante no circuito nacional de artes.

A percepção das situações limites representadas pelo branco e pelo preto parece ter sido programada para se assemelhar a um curto-circuito (intermitência luminosa) e à simulação repetitiva do “clique”, ou gesto de apertar o botão da câmera fotográfica, para ativar o mecanismo de captura da imagem em tempo determinado. No caso, as passagens parafrásticas de um espaço ao outro são acontecimentos com durações distintas de tempo: o negro tingi-se de branco a cada dois minutos e meio, quando a luz retida no pigmento da escrita se desvanece o espaço da galeria torna à vista por aproximadamente um minuto, (HERKENHOFF, 1998, *loc. cit.*) processo que se repete em um ciclo ininterrupto de aparições e desaparecimentos.

Note-se que a artista trabalha com o espaço branco como se estivesse aparentemente vazio, a invisibilidade está repleta de informações latentes, o impacto da proposta no espectador parte daí, embora somente seja por ele compreendida *a posteriori*, provavelmente após a percepção da primeira intermitência luminosa. Estas informações latentes referem-se à memória previamente armazenada naquele espaço, ressaltando aproximações com o terceiro sentido do verbete hipocampo citado no início deste tópico: terminologia que designa, na medicina, a região anatômica do cérebro que é *locus* da memória de longa e curta duração¹⁹.

Rennó promove um esgarçamento destas duas acepções de memória trazendo-as para os níveis coletivo e individual, utilizando-se tanto de textos-imagens que nos direcionam à memória de longa duração quanto àquela de curta duração. Saliente-se que, neste capítulo, tais memórias não serão explicadas e

¹⁹ Embora o terceiro significado do verbete hipocampo presente no dicionário *Michaelis* limite-se a descrevê-lo como uma região anatômica do cérebro, sua função (sumariamente, depósito de memórias antigas e lugar da memorização de informações que são adquiridas constantemente) pode ser facilmente encontrada em estudos neurológicos e cognitivos voltados para a formação das memórias no ser humano. Existe mais de um tipo de memória, aquelas processadas e armazenadas no hipocampo são denominadas declarativas, pois o conhecimento vivido e adquirido pode ser trazido ao consciente na forma verbal ou como imagem mental. Entre vários artigos, consultar: EINSENKRAEMER, Raquel Eloísa. “Nas cercanias das falsas memórias”. *Ciências & Cognição*, Rio de Janeiro, v. 9, 30 nov. 2006, 97-110. Disponível em: <<http://cienciasecognicao.tempsite.ws/revista/index.php/cec/article/view/608/0>>. Acessado em: 24 jun. 2012.

nem mesmo detalhadas em termos de processos cognitivos, simplesmente serão tratadas como parte da poética da artista, como veremos a seguir.

Na obra, a memória de longa duração pode ser associada à (disciplina) história, dela faz parte o imaginário coletivo, toda informação que é adquirida como senso comum e transmitida para as demais gerações. Um dos exemplos que podemos citar é o da menina vietnamita atingida por uma bomba de napalm durante a Guerra do Vietnã, a repercussão desta foto foi tão grande que a imagem da fotografia é evocada mentalmente quando lemos um dos fragmentos textuais da instalação:

As crianças tinham acabado de sair do templo quando os jatos lançaram quatro tonéis de napalm e quatro bombas. A área toda foi consumida por uma gigantesca bola de fogo. X. foi atingida por gotas de napalm. Arrancando suas roupas em chamas do corpo agonizante, ela correu, uivando de dor, em direção à câmera do fotógrafo e a um lugar na história.

A memória de curta duração pode ser associada à memória individual (no sentido daquela memória que não transcende à morte do sujeito), à tudo que se encontra às margens da (disciplina) história, mas que faz parte do *continuum* da História. Participa do senso comum enquanto informações corriqueiras, são eventos e narrativas do cotidiano julgados banais, aos quais geralmente não são atribuídos valores excepcionais. “Cenas” de crime, violência e prostituição estão entre os eventos:

Um dos fatos que mais chamaram a atenção de Y. foi a grande quantidade de crianças louras no Pará, fato incomum num estado onde a maioria do povo é índia ou cabocla. Essas crianças, segundo ele, estavam acompanhadas de mulheres caboclas que se diziam suas mães. O jornalista contou que, durante um passeio de barco, teve contato com uma cabocla que sutilmente oferecia aos passageiros uma criança loura, de aproximadamente três meses de idade. A mulher, entretanto, não se deixou fotografar, nem a criança. Ela alegou que, por ter ascendência índia, sua alma ficaria retida na fotografia.

X. descobriu o caso de Y. com sua filha quando encontrou uma pilha de fotos, tiradas por ele, mostrando-a com as pernas abertas, em total nudez frontal. X. encontrou as fotografias no apartamento de Y., debaixo de uma caixa de lenços, sobre a lareira, enquanto esperava que uma das crianças terminasse uma sessão de ludoterapia com um psicólogo. Cada foto continha tanto o rosto, quanto a vagina de sua filha. Sobre quando viu as fotos, X. declarou mais tarde: “Me senti como se estivesse olhando diretamente para a própria face do mal”.

As passagens textuais aqui associadas à memória de curta duração geram imagens mentais no espectador ainda mais inacessíveis ao Outro, porque não partem de um ponto de ancoragem que é de conhecimento de todos, ou seja, adquirido e transmitido enquanto história.

As informações na superfície do cubo branco são as mesmas tornadas visíveis na câmara escura, logo, outro mecanismo colocado em evidência na instalação é a transmissão que se dá na imbricação *ad infinitum* de aparelhos — o par aparelho fotográfico/instituição de arte é uma pequena parte destes jogos que se desdobram entre si, sem que seja possível delimitar suas fronteiras —, sendo este um dos pontos cruciais articulados pela artista e que busca deslocar a posição do espectador passivo/acrítico para aquele ativo/crítico, ressaltando-lhe o poder de formulação de juízos diante daquilo que aprecia.

O paralelo entre a instalação *Hipocampo* e a *Filosofia da caixa preta* de Flusser é possível pois o filósofo não se restringe unicamente à análise e crítica do funcionamento do aparelho fotográfico em si, esclarece em alguns trechos do seu ensaio que tal análise pode se estender a outros tipos de aparelhos e que seu tema, a fotografia, é apenas um pretexto para isto.

O ensaio de Flusser se abre à possibilidade do leitor se reportar a aparelhos administrativos — culturais, estéticos, entre outros —, à maneira do tratamento poético do par cubo branco/caixa preta articulado pela artista. A instituição de arte é também um destes aparelhos, de funcionamento ideológico: no caso, administra julgamentos estéticos, objetos de arte e a narrativa à qual lhe é associada, qual seja, a história da arte.

O efeito poético da obra em análise está em habitarmos, adentrarmos, a câmara escura. Daí surgem outros dois significados de hipocampo que já escapam às definições do dicionário: campo ampliado e campo do imaginário.

No primeiro destes significados, *hipo* está no sentido de expandido e *campo* pode fazer alusão à expressão *profundidade de campo* — pertinente ao vocabulário dos fotógrafos e que se refere à menor ou maior nitidez da área a ser focalizada na imagem — obtida por ajustes no dispositivo mecânico-ótico da câmera. O termo *campo* também deve ser entendido no sentido figurado, não se refere unicamente à representação perspectivada do objeto em um plano bidimensional — a imagem fotográfica impressa em papel, por exemplo —, ele adquire profundidade no espaço do real, no tridimensional. Por isso a maior parte das notícias de jornal (pseudo-fotografias ou fotografias em potencial) são afuniladas quando dispostas nas superfícies do espaço expositivo. Na escuridão, os ângulos ortogonais das paredes desaparecem e tem-se a impressão de que os textos reestruturam o espaço arquitetônico interno da galeria, são novos vetores espaciais. É a fotografia contaminada, nos termos do historiador da arte Tadeu Chiarelli (1999, p.115), ou expandida, nos termos do teórico e fotógrafo Rubens Fernandes Júnior (2006, p.16-17), duas expressões que aqui reclamam o processo inverso da capacidade de abstração que dá origem à “fotografia bidimensional”. Explica Flusser:

[...] a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 1985, p.7)

Se, como discutido anteriormente, a fotografia passa a existir como condição de existência do mundo para o sujeito, a percepção ou experiência por ela possibilitada já não se limita ao plano bidimensional, à folha de papel. Amplia-se para o outro sentido aqui colocado, o campo do imaginário.

Os textos, retirados do *Arquivo Universal* de Rennó, são perspectivados e relacionam-se com o ponto de vista do espectador, literalmente, já que a escrita evoca imagens que dependem de seu repertório fotográfico imaginário. Tem-se a virtualização do espaço expositivo e da fotografia, ambos como *locus* da memória e, ainda, do ficcional, cuja existência depende da desapareição do espaço de exposição como geralmente o conhecemos para a aparição de um outro espaço em que as palavras promovem a desnaturalização da maneira acrítica como recepçamos e significamos a fotografia.

Mais do que contaminada por outras linguagens ou pelo tridimensional, a fotografia é aqui aniquilada enquanto objeto convencional, expande-se para além de seus limites materiais. As imagens evocadas na imaginação são aquelas decodificadas nas passagens textuais, entregues à existência solitária dos espectadores, ali onde a estrutura alegórica da obra, a montagem fragmentária, provoca a circularidade do olhar e o reencantamento de simples textos jornalísticos que são transformados em imagens fotográficas imateriais. A artista evoca o campo do imaginário utilizando-se de peculiaridades da produção das imagens técnicas:

[...] Aparelhos são produzidos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e antológica diferentes das imagens tradicionais. [...] Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento. (FLUSSER, 1985, p.10)

Stéphane Huchet no texto “A *Instalação em Situação*”, parte de seu foco de interesse — as propriedades intelectuais e críticas, não meramente ilustrativas, suscitadas pela modalidade instalação —, abordando o conceito de instalação como a encenação teatral de imagens, um conjunto de condições e relações articuladas pelo artista e de carácter enunciativo, que se abre às possibilidades interpretativas do espectador. De imediato, o autor delinea duas situações: *o ato de expor*, revigorado enquanto disciplina do pensar e não como resultado

destituído de importância, que recai na *autoridade do artista*, uma vez que a conformação da instalação depende de critérios de escritura/visualidade por ele estabelecidos.

Tais critérios não dissipam a natureza alegórica da instalação, entendida, como pontua Huchet, enquanto corpo que *pretende* ser a ideia, mas nunca o é, de modo que está situada entre a objetividade do dispositivo exposto propriamente dito e a miríade de imagens mentais suscitada no espectador durante a leitura/processo de significação da obra, que é dependente de seu repertório cultural. A instalação, enquanto alegoria, encontra-se a meio caminho, no espaço “entre”; Huchet (2006, p.25) fala de “um conjunto que provoca uma cesura” e que “pretende ser um mundo” — devo acrescentar, um mundo determinado por um outro mundo. A pretensão de materializar a totalidade da ideia nasce como um empreendimento fracassado, já que fadado a tangenciá-la, o que, segundo o autor, constitui o aspecto melancólico da instalação.

Cabe ao espectador (seja o pesquisador, crítico de arte, etc.) tecer as cesuras discursivo-visuais da instalação, valendo-se da codificação figurativa da representação. Neste caso — e considerando os recursos de Rosângela Rennó para a constituição da obra em questão —, compreende-se, da citada codificação, que a escrita apresenta potencialidade imagética, do mesmo modo que a imagem, enquanto elemento da cultura material, apresenta potencialidade escritural. Ao trabalhar com, ou visar, os vários níveis intersticiais existentes em suas obras, Rennó lida com a referida potencialidade alegórica da instalação.

Aqui reconhecemos aproximações com a noção de alegoria de Walter Benjamin, que Craig Owens aponta da seguinte maneira:

[...] a alegoria, visual ou verbal, é essencialmente uma forma de escrita — essa é a base do tratamento que Walter Benjamin lhe dá em *A Origem do Drama Barroco Alemão*: 'Em um só golpe a profunda visão da alegoria transforma coisas e trabalhos em excitante texto.' (OWENS, 2004, p.122)

Adiante voltaremos, mais uma vez, à alegoria em *Hipocampo*, por ora deixemos este assunto em suspenso, pois é chegado o momento de tratar de

algumas outras questões que orbitam a obra, dentre as quais consideramos os possíveis motivos que impulsionaram a artista a apresentá-la em um espaço expositivo convencional.

2.2.1. Alegoria e a crítica da fotografia no espaço expositivo

A hipótese que aqui proponho e discuto é que a crítica da fotografia, no interior da instituição de arte e por intermédio de *Hipocampo*, efetiva-se parcialmente — pois os efeitos da obra sobre os espectadores não é possível precisar — quando se questiona o poder de julgamento estético que a citada instituição, em sua acepção genérica, detém para legitimar o que pode ou não ser arte, seu poder para atribuir a elementos da cultura valores universais a serem recepcionados. Rosângela Rennó parece aí fundamentar o seu procedimento parafrástico de alternância entre dois aparelhos.

Para desenvolver tal ideia solicito a contribuição de Thierry De Duve. Ele argumenta que duas são as funções do museu de arte: colecionar e expor objetos que carregam este veredicto. (DE DUVE, 2009, p.70)

A atribuição do *status* de arte a qualquer objeto que possa pertencer à coleção de um museu de arte depende de dois procedimentos: o julgamento estético, que se dá por intermédio de um especialista na área, um representante da instituição capacitado para comparar um determinado objeto com a arte existente; e a exposição pública deste objeto em nome da arte, ou seja, como resultado da citada comparação com modelos preexistentes. Tanto as funções quanto os procedimentos são aplicáveis às galerias, pois aqui as categorias de privado e público destinadas a estas instituições tendem a se diluir, em favor da relevância do funcionamento de ambos os espaços por um contrato universal que legitima sua existência.

A legitimação da arte parte de uma visão patrimonial: a humanidade possui este bem coletivo denominado arte, então todos, incontestavelmente, tem acesso a ele. Isto implica na compreensão de que há prejulgamento estético, pois se atribui, antecipadamente, valor universal ao objeto, de modo que sua recepção

pública se destina à apreciação (desinteressada) e não aos juízos que possa despertar.

De Duve direciona sua crítica ao papel do espectador quando compreendido como um mero apreciador — no que diz respeito à obra como porto seguro do olhar, o termo apreciação, aqui, apenas se refere à disposição do espectador conformista afeito às expectativas e não ao estranhamento —, pois defende que a arte somente é transformadora quando esta se volta para a capacidade de julgamento estético do sujeito que a recebe, aí reside o potencial crítico e poético de tais objetos. Não se trata, portanto, de apenas compactuar com um contrato preestabelecido, mas de resistir a ele, jogar com e contra as suas regras.

O autor assim propõe o deslocamento da lógica de legitimação: se todos tiverem acesso a este bem e liberdade para julgar o seu *status* de arte, então é justificável sua preservação e exposição pública em tais instituições. Neste sentido, é a condição pública (ou do público) que legitima o objeto e a coleção de arte.

De Duve não se põe a criticar o que seja arte contemplativa, nem mesmo outras variedades, pois suas conjecturas não partem do princípio de que os objetos de arte sejam autônomos e o autor não os classifica em grupos distintos, se assim o fizesse não questionaria o contexto de localização e o modo de apresentação de objetos com “potencialidade” para serem julgados como arte. É a potencialidade do deslocamento e da recontextualização de objetos, a relação entre suas distintas domiciliações, seus domiciliadores e os ínterims discursivos que se estabelecem nestes trânsitos que lhe interessa, não segmentos da arte ordenados de antemão, e, nesta perspectiva, o espectador é considerado, justamente, em sua posição paradoxal: por um lado, o espectador permanece idealizado, pois supõe-se que a obra se destina a um sujeito que, *a priori*, é indeterminado, por outro lado, a indeterminação do sujeito se desvanece, com prioridade, quando este se posiciona criticamente face à obra de arte (inclusive, questionando-a como tal). A indeterminação do espectador pode ser pensada, no espaço expositivo, não como um princípio de aceitação e reprodução de critérios

estabelecidos e fundamentados no que ali é exposto e recepcionado, mas como um estágio que antecede a determinação do espectador, sua identificação com a obra e o deslocamento de sentidos.

De que forma isto pode estar relacionado com a obra da artista em questão?

Em Rennó percebemos uma postura de resistência. É por este viés que, em *Hipocampo*, nos deparamos com a crítica da fotografia. Para que ela seja possível ocorrem deslocamentos imaginários de posições da artista como parte da proposta. Tem-se a posição fotógrafo-artista²⁰ (ou fotógrafo experimental), que é o caso de Rosângela Rennó, então deslocada para aquela do funcionário do metaprograma, tal qual define Vilém Flusser (1985, p.16): “[...] os programadores de determinado programa são funcionários de um metaprograma, e não programam em função de uma decisão sua, mas em função do metaprograma.”

A artista propositalmente se situa nesta segunda posição, logo, coloca algumas de suas decisões em jogo ao programar a aparição da câmara escura e a desapareção do cubo branco, com a intenção de evidenciar a “dialética circular” (DE DUVE, 2009, p.70) a partir da qual a instituição de arte legitima o artista e é por ele legitimada. Assume tal posição, que já é uma contradição coerente ao seu papel de artista — afinal, enuncia a partir da instituição de arte, lugar assinalado por uma formação ideológica que determina os sentidos de seu discurso —, na tentativa de transferir o senso de julgamento estético ao espectador.

Ao decidir vivenciar a obra e decodificar imagens a partir de textos banais — que, originalmente, não deveriam estar localizados em um espaço artístico —, o espectador se liberta de sua indiferença para com as fotografias que bombardeiam a vida contemporânea. Com o recurso ao verbal a artista questiona o hábito cotidiano de significarmos fotografias através de legendas que são a elas anexadas, interfere na função, que geralmente é delegada a este tipo de imagem, de ilustrar objetivamente o conteúdo informacional evocado pelo texto escrito. Ao

²⁰ Fora todas as discussões em torno desta terminologia, entenda-se por ora que o fotógrafo-artista é aquele que joga com e contra as intenções do aparelho, que explora as possibilidades dos elementos do *software* a favor de suas intenções, buscando esgotar o programa.

fazer isto convida o espectador a voltar-se para a potencialidade ficcional da fotografia, para sua irrealidade.

Aqui, as imagens fotográficas imaginadas pelo espectador já não compactuam com o valor universal elencado pela instituição, não são dadas *a priori* como arte, embora sejam acionadas mentalmente por textos armazenados no espaço expositivo. À instituição, bem como à artista, não é possível adentrar espaço tão recôndito e controlar o fluxo de imagens mentais do espectador e nem mesmo os sentimentos que estas podem despertar-lhe, pois sujeitos e sentidos são incompletos. É daí que Rosângela Rennó expõe e desmistifica outra legitimação, permeada pela instituição de arte, que é atribuída ao seu papel: a autoridade do artista em ser o porta-voz da humanidade. (DE DUVE, 2009, p.70)

Conceber assim o artista é interessante para o funcionamento ideológico da instituição de arte, coloca-se a vontade do artista como caráter imperioso e determinante da humanidade, tornando-o representante máximo do sujeito afetado pelos efeitos do esquecimento ideológico. Ainda que o esquecimento ideológico seja estruturante, por possibilitar que retornemos ao mesmo para significar de forma diferente — e todos nós, inconscientemente, fazemos isso para nos constituirmos enquanto sujeitos —, uma “total” entrega à crença do poder da vontade do sujeito não dá margens à deriva, promovendo a reificação de sentidos estabilizados, que é o que Rennó critica.

Para ela, conceber criticamente a fotografia no interior do cubo branco implica deslocar imaginariamente sua posição de artista, aquela que lhe é comum neste tipo de instituição, caso contrário o espectador seria eclipsado na proposta da obra e a artista reproduziria os sentidos logicamente estabilizados pela instituição de arte, pois o funcionamento dos aparelhos cubo branco/câmara escura não seriam sequer visados àqueles que os recepcionam. Dizer que o artista é o porta-voz da humanidade é o mesmo que apagar o Outro, o espectador, para o qual se destina a obra, pois as diferenças por ele suscitadas na apreciação estética são silenciadas a favor de um outro sujeito que, supostamente, é autorizado a lhe representar.

Embora toda obra de arte seja endereçada a um sujeito universal, indeterminado (DE DUVE, 2008, p.141), cada sujeito em particular é por ela interpelado, o que desencadeia sentimentos e julgamentos no espectador que não necessariamente acordam com o julgamento estético legitimado pela instituição de arte, entra em jogo as negociações entre os sentimentos individuais e a experiência válida universalmente. A arte transformadora considera as diferenças, os valores de juízo contraditórios, é disto que depende sua existência em nome da humanidade²¹.

A partir daí podemos delinear um dos propósitos de *Hipocampo*: o derradeiro espaço visado por Rosângela Rennó, ou seja, o campo do imaginário — enquanto forma de existência virtual da fotografia, enquanto demanda poética de sua pontencialidade crítica e esquecida —, dissipa a indiferença do sujeito para com o excesso de imagens do mundo contemporâneo. Em um mundo imerso em conflitos, no qual recepcionamos anestésicamente imagens de violência como se estivéssemos distantes e alheios ao sofrimento do Outro, juízos de valor não universais são mais do que necessários. Não por acaso, a artista seleciona notícias de jornal que aludem, em sua maior parte, à presença da fotografia e do fotográfico em situações de violência e intolerância.

Rennó se apossa da função conteudista/imediatista de tais textos para desconstruir a noção clássica de arquivo, descrita por Jacques Derrida (2001, p.11) em suas duas acepções etimológicas: origem e poder/comando de uma autoridade. Com os seus procedimentos, a artista visa o arquivo virtual, o arquivo enquanto impressão/potência e não aquele necessariamente trazido à vista dos espectadores, à cena do espaço expositivo e apreendido como documento factual, embora se valha deste recurso para evidenciar seu processo de desconstrução do conceito clássico de arquivo à maneira de Derrida. Neste processo, portanto, Rennó atua de modo a evocar nos espectadores impressões perceptivas e imagéticas que são arquivadas individualmente, as interpretações assim

²¹ E aqui, a concepção de humanidade não equivale apenas à sua parte “boa”, alicerçada na moral, diz respeito à ética que nasce da relação entre sujeitos e na qual o princípio de incerteza faz com que eu perceba o Outro como um enigma, sobre o qual não exerço domínio, pois o domínio apaga as diferenças no mesmo. Consultar: LÉVINAS, Emanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

decorrentes escapam à autoridade inicial da artista enquanto arconte, no que diz respeito à uma sua consignação de signos no espaço expositivo. Essa desconstrução do arquivo referenciada por Derrida também se encontra em Foucault, para este:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desaparecem ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em suas figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT, 2004, p. 147)

Afirmar que o campo do imaginário estaria neutro às visadas ideológicas da instituição de arte seria ingenuidade. É por isso que Rosângela Rennó também se coloca a visar este campo. A espontaneidade com que irrompe o fluxo de imagens é colocada em xeque pela artista: o espectador facilmente pode conceber este fluxo como origem de sua vontade, ou seja, a par de qualquer determinação ideológica, sem que perceba a ideologia condicionando seu imaginário. A proposta de Rennó é um convite aos espectadores para ocupar a posição discursiva do fotógrafo-artista, que é capaz de jogar com e contra os elementos do programa do aparelho fotográfico quando se dispõe a entendê-lo, e ela o faz com o intuito de expor ao espectador o funcionamento da ideologia no imaginário, do qual a imagem fotográfica já não pode ser desvincilhada, a partir da instituição de arte. Por isso a imbricação entre aparelhos acionada pelo jogo parafrástico e a desidentificação das pessoas nos fragmentos textuais — o apagamento do Outro é a eficácia da ideologia reinante na instituição de arte.

Se a fundamental característica da alegoria aventada por Owens, no encaicho de Walter Benjamin, é sua qualidade de suplemento do vazio, de atualização do passado no presente através do resgate histórico do que ameaça desaparecer, o que Rennó expõe como exigência necessária ao sujeito que vive na Sociedade da Informação, vem justamente por meio da visibilidade da

desaparição da fotografia-objeto, que é o que está ausente na instalação. O que está na iminência de desaparecer não é somente a fotografia enquanto objeto, na passagem do analógico ao digital²², mas um certo modo de recepção da fotografia que, por assim dizer, não lhe era indiferente, quando esta não era ainda fluxo virtual/digital e se lhe destinava um maior valor afetivo, ou mesmo, maior atenção visual, uma maior capacidade perceptiva de se deter em seus detalhes.

Os avanços tecnológicos e a facilidade de acesso à fotografia, promoveram também sua desvalorização simbólica, o que deve ser revisto em uma época em que há excesso de exposição a este tipo de imagem técnica, entre outras, pois muitos são seus espaços discursivos, aos quais competem interesses sociais, políticos, estéticos e ideológicos os mais diversos.

Estar preso a estas imagens enquanto evidências diretas do mundo, é estar cego às possibilidades de deriva que permeiam sua decifração simbólica. E decifração, nos termos de Vilém Flusser, implica a compreensão mais apurada dos sentidos da imagem, logo, sua recepção crítica, que não diz respeito à crítica especializada, aos representantes de uma instituição com poder de qualquer espécie de legitimação, mas àquela do sujeito no mundo. Tanto o filósofo quanto Rennó problematizam a ilusão com que o sujeito se destina (e é destinado) às imagens, e também aos textos, como se fossem transparentes, interpretados em sua literalidade — aqui, Flusser e a artista operam no nível do esquecimento enunciativo —, esta ilusão é resultado de evidências produzidas pela ideologia que desencadeiam no sujeito um efeito de verdade, como se ele estivesse no domínio/origem de toda significação e esta à mercê de sua vontade — também operam no nível do esquecimento ideológico. No segundo caso, o próprio sujeito é evidência de si, ao ser interpelado pela ideologia, esquecendo-se que é determinado/significado pela língua e pela história e que está sujeito ao equívoco. Segundo Orlandi:

²² No Brasil, a utilização de computadores e da internet nos lares já despontava com certa força em 1995, mas ainda de forma tímida se comparada ao *boom* da participação dos meios digitais na vida dos brasileiros na atualidade.

Nesse movimento da interpretação o sentido aparece-nos como evidência, como se ele estivesse já sempre lá. Interpreta-se e ao mesmo tempo nega-se a interpretação, colocando-a no grau zero. Naturaliza-se o que é produzido na relação do histórico e do simbólico. Por esse mecanismo – ideológico – de apagamento da interpretação, há transposição de formas materiais em outras, construindo-se transparências – como se a linguagem e a história não tivessem sua espessura, sua opacidade – para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis, naturalizadas. Este é o trabalho da ideologia: produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência. (ORLANDI, 2007a, p.46)

As estratégias da artista não se restringem à finalidade de acentuar nos espectadores um modo crítico de ver imagens fotográficas (justamente pela sua ausência material) em um mundo cada vez mais vivido em sua virtualidade — impacto do digital nas relações político-sociais —, ela vai além quando simula o aparelho fotográfico em uma instituição de arte, ali ela procura tornar visível o funcionamento da ideologia no sujeito, através do interior de um aparelho (ideológico) específico para o qual sua simulação da câmara escura é um pretexto. Em um mundo midiático, o poder é deslocado para aquele que detém a informação e que programa sua recepção, é para expor tal situação que Rennó se coloca como funcionária do metaprograma. O museu e as galerias de arte podem se tornar local de entretenimento para a recepção dos mais variados tipos de fotografias, inclusive aquelas que expõem um alto grau de violência, como já apontava a fotógrafa e crítica de arte Susan Sontag (2003, p.100-101).

Quando o Outro é objetificado em imagens — e Rennó opera com a objetificação para além da imagem encarnada em um suporte material — então é facilmente transformado em algo que se pode possuir. Se em algum momento imagens de violência causam horror, o choque que desencadeiam pode perder intensidade, ainda mais por estarmos familiarizados com o excesso de exposição cotidiano a imagens deste tipo.

As fotografias possíveis evocadas na imaginação do espectador pelos textos jornalísticos de *Hipocampo* apontam para o funcionamento da ideologia no imaginário, logo, a crítica da fotografia proposta por Rennó aos espectadores não

está diretamente relacionada a esta ou aquela imagem formada mentalmente (até porque mesmo aquelas sugeridas pela memória coletiva não podem ser precisadas), antes diz respeito ao *modo como* surge este fluxo e ao potencial de transferência dos espaços discursivos da fotografia. A artista não tem controle sobre o maior ou menor grau de deriva que sua proposta artística pode provocar no espectador, se é que ela ocorre, mas simula a câmara escura como um espaço de possibilidades de deriva, e o faz do interior de um aparelho ideológico que funciona no eixo da estabilização de certos sentidos estéticos. Estaria aqui uma fagulha do que aponta Michel Pêcheux em “Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal?” ?:

Pois “reprodução” nunca significou “reprodução do mesmo”. As proposições de Althusser sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado, que procuram dar continuidade a determinadas colocações de Gramsci a respeito do conceito de hegemonia e da proximidade invisível do Estado no cotidiano, formam uma ajuda valiosa nessa direção, se ela for interpretada de tal forma que os processos de reprodução ideológicos *também* sejam abordados como local de *resistência múltipla*. Um local no qual surge o imprevisível contínuo, porque cada ritual ideológico continuamente se depara com rejeições e atos falhos de todos os tipos, que interrompem a perpetuação das reproduções. (PÊCHEUX, 2011, p.115)

Não se trata de desconstruir um aparelho em vistas de sua transformação opostamente simétrica, mas de expô-lo em seu funcionamento ideológico, de modo que a resistência múltipla (representada por Rennó, mas também por outros artistas que se propõem à crítica da instituição de arte por diversos meios) não se localize nas margens de um sistema preestabelecido, mas nas falhas, nas brechas, do seu próprio modo de reprodução — considerando que a ideologia é um ritual com falhas —, abrindo, assim, possíveis caminhos para transformações do objeto visado a partir do interior do aparelho que lhe determina.

CAPÍTULO 3

IMEMORIAL E AS CIDADES INVISÍVEIS: ENTRE ROSTOS, OLHARES E FACES DA HISTÓRIA

3.1. *Revendo Brasília: Imemorial e as dimensões da ética e da estética na arte contemporânea*

Na década de 90 despontam, na produção artística de Rosângela Rennó, obras de maior acento crítico-social, sendo exemplar, e objeto deste capítulo, a instalação *Imemorial* [Fig. 12], primeiramente exposta na Galeria Athos Bulcão, no Teatro Nacional de Brasília, por ocasião da exposição *Revendo Brasília* (1994), da qual participaram outros artistas brasileiros (Mario Cravo Neto e Miguel Rio Branco), além de artistas estrangeiros (Ulrich Görlich, Andreas Gursky e Thomas Ruff). A exposição fez parte do *III Fórum Brasília de Artes Visuais* e resultou de uma parceria entre Brasil e Alemanha, sendo um projeto promovido pelo Instituto Goethe de Brasília e a Fundação Athos Bulcão.

Para não ocorrer dispersão temática da pesquisa, o foco de análise será mantido apenas na instalação de Rennó, porém, uma rápida incursão comentada sobre alguns textos apresentados no catálogo auxiliam na compreensão da proposta da artista.

Evandro Salles (1994, p.48), artista plástico e um dos coordenadores da mostra, ao apresentar o objetivo da exposição toma como impulso do projeto a subjetividade dos artistas. A reconstrução dos espaços de Brasília por intermédio de fotografias partia, assim, não do caráter positivista centrado na pretensa objetividade de arquivos e documentos, o aporte visual não encarnaria externalidades propriamente ditas, mas sim o olhar poético de cada artista.

Proposta esta que entra nas discussões do capítulo, já que o olhar que se constrói ao longo deste texto não se limita à práxis de Rennó em *Imemorial*, pois, a despeito de qualquer obra de arte, isto implicaria o fechamento de suas significações para os demais. Tem-se aqui um amálgama de visões que partem do cruzamento entre o olhar da artista — não somente a montagem da instalação, mas também o primeiro registro fotográfico aqui presente [Fig. 12] foi realizado por ela —, o meu olhar e os olhares dos trabalhadores retratados, do qual ainda participam leituras que funcionam pelo *pensamento poético*, como a ficção *As cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino.

A experiência da e pela arte jamais se vincula a aspectos meramente descritivos, ainda que a descrição das formas, cores e suportes de objetos e propostas artísticas nos auxilie na interpretação de seus aspectos conceituais e contextuais. Brasília é assim também entendida, o que se faz notar na proposta da mostra. A inegável aspiração à síntese estética que configura a cidade a torna uma obra de arte e, como tal, a exposição parece suscitar, em parte, um desejo que havia sido apontado pelo crítico de arte Mário Pedrosa em seu artigo “Brasília, a cidade nova” (1959) — escrito durante o período de construção da capital (1957-1961) —, qual seja “a reintegração do artista na consciência da dignidade de uma missão social” (PEDROSA, 1994, p.34), pois como parte integrante do processo criador de Brasília, e para que ela seja de veras uma obra [de arte] coletiva, não lhe é possível prescindir de “um ideal ético sobrepessoal, um ideal social, capaz de reunir ao redor dele [do processo criador] todas as forças vivas da cidade” (PEDROSA, 1994, *loc. cit.*), ou seja, Pedrosa estaria a apontar um despertar simbólico de Brasília que se consolidaria continuamente pelas “mãos” dos artistas (aqui compreendidas todas as categorias que competem a este termo), um despertar que esteja a contemplar a poética de seus espaços, e sujeitos, sem se pautar unicamente em subterfúgios estruturais e apologéticos oficializados durante seu processo de construção.

Neste caso, “aspiração à síntese” (PEDROSA, 1994, *loc. cit.*) estética é uma expressão que reforça a potência de transformação proveniente da capital, cidade que não deve, portanto, ser concebida como um produto totalmente acabado, visto que isto aniquilaria sua existência artística (e política) enquanto tal. Seu “inacabamento” é ideal, pois demanda a participação da sociedade (não há obra de arte sem público). Isto é o que permite o surgimento da “esfera pública”, que a historiadora da arte Rosalyn Deutsche — citando a definição escrita pela filósofa política Hannah Arendt em seu livro *A condição humana*, publicado em 1958 — explica ser o “espaço da aparição”, que se encontra virtualmente *entre* as pessoas durante o processo de organização destas “à medida que surgem o atuar e o falar juntos [...] não importando onde [elas] estejam”. Em sentido amplo, seria

o espaço em que o sujeito “faz sua aparição explicitamente”. (ARENDRT *apud* DEUTSCHE, 2009, p.177)

É nessa perspectiva da esfera pública que compreendo o *ideal social* vinculado ao “processo criador de Brasília”, sendo aqui pensado como desapropriação de interesses particulares, ou, mais precisamente, como ação dos artistas que, distantes de instituir laços empáticos com discursos unívocos e centralizadores, descubram-se livres para estabelecer diálogos (sem exaurir sua subjetividade) sobre e através de Brasília (em diversas instâncias). Assim, evitam de se tornar porta-vozes ou modelos cuja práxis seja um parâmetro a ser reproduzido no trânsito entre a capital e demais regiões do país, mas podem atuar como propulsores críticos da *diferença*, sendo esta compreendida em sua forma mais prolífica: a responsabilidade ética.

À demanda do “artista social” vincula-se à propensão à criação de espaços de dissenso, mais do que de consenso ou homenagem à cidade e seu funcionamento, pois discursos totalizantes encobririam outros aspectos sobre ela. Para tanto, as atividades direcionadas neste sentido deveriam ser amplamente reconhecidas e incentivadas, os artistas compreendidos como agentes críticos, a explorar a capacidade de julgamento humano e sua auto orientação diante de interesses conflitantes nos quais as sociedades (não apenas a brasileira) se sustentam.

Então, “voltando no tempo” e tomando por base a imagem utópica de Brasília como sendo a irradiadora do progresso nacional, podemos entender que Pedrosa estava a vislumbrar um outro viés de progresso que não o industrial (tecnológico e expansionista), mas sim o cultural e artístico, em que a sensibilidade, mais do que o positivismo da ciência e a disputa pela concentração de poder, estivesse apta a proclamar sua aparição e seu estatuto de importância para a experiência humana e democrática. Ele fala de um lugar no tempo em que o mundo encontrava-se²³ em reconstrução, período pós II Guerra Mundial, e

²³ O verbo está no passado, no entanto, depois de genocídios e a explosão de duas bombas atômicas no decorrer do século XX é mais plausível entender que a barbárie efetuada em nome do progresso provocou um trauma de âmbito mundial sem precedentes, logo, a reconstrução

Brasília surgia neste panorama “não só como uma etapa do desenvolvimento do Brasil, mas como um problema capital de toda a nossa civilização cada vez mais mundial” (PEDROSA, 1994, p. 34). Seus apontamentos rompem com a datação, penetram o âmbito discursivo da exposição *Reverendo Brasília*, encontrando ecos nos rostos dos candangos de *Imemorial* e, por extensão, na própria percepção da necessidade das artes (e sua potência crítica) na atualidade.

Ao falar de síntese das artes o crítico acentuou que se tratava “das mais nobres às mais particulares e utilitárias” (PEDROSA, 1994, *loc. cit.*), daí pensarmos toda uma miscelânea de ferramentas, suportes, objetos, textos, imagens que não são criados ou planejados inicialmente enquanto arte, mas podem muito bem servir para atividades artísticas com finalidade crítica.

O hibridismo na arte contemporânea atesta aí uma confluência de formas de apropriação que potencialmente fratura as especificidades *apriorísticas* das áreas de pesquisa, de modo a ampliar os leques de leitura acerca das propostas dos artistas — a práxis de Rennó é exemplar neste sentido. É desse lugar interdisciplinar que a grande produção e recepção de imagens técnicas (analógicas e digitais), seus fluxos e suportes, podem ser melhor analisados.

Isto só vem a salientar a emergência de se pensar o ser humano diante do progresso, num mundo marcado pela rápida substituição de tecnologias que afetam sobremaneira nossa percepção do espaço e do tempo, temas aos quais as artes, bem como as críticas que delas partem ou a elas se voltam, não devem estar alheias.

É por este viés que o crítico de arte Frederico Morais, em seu texto “Brasília: utopia e realidade” (1994), que também participa do catálogo da exposição, diz ser mais eficaz pensar não apenas a apropriação do espaço público da capital por intermédio de intervenções escultóricas — implicitamente também inclui aí outras formas de expressão mais tradicionais de arte —, pois as cidades que participam das transformações contemporâneas, incluída aí Brasília, demandam outras propostas condizentes com os avanços tecnológicos, dando

em si não se efetiva e seu inverso, a possibilidade de outros eventos com maior potencial de destruição, permanece anunciado como um constante fantasma a assombrar a humanidade.

ênfase à arte cibernética. Seus apontamentos são ricos neste sentido e, por acaso, coincidem com a atual conjuntura política do Brasil (e que também é um fenômeno mundial), em que as massas se organizam através do espaço virtual da internet, encarando-o como o mais recente espaço “democrático”. É neste espaço virtual que o sujeito de direito vem fazendo sua aparição, antes de reunir-se em um espaço real. Se a internet tem propiciado sobremaneira a aparição da esfera pública, a arte não deve se abstrair deste espaço, mas também não deve se restringir a ele.

No entanto, há um trecho de seu discurso que se torna um tanto ambíguo. Ao expor que o espaço de Brasília deveria estar aberto à participação do público, que nele atuaria diretamente por intermédio de intervenções artísticas, dá a entender que isto não ocorria até o momento da publicação de seu texto, para logo em seguida tecer este comentário: “[...] a simples colocação de esculturas em espaços públicos não será suficiente para se realizar esta *revolução da sensibilidade* proclamada por Mário Pedrosa, nem tampouco para resolver as contradições da arte atual.” (MORAIS, 1994, p. 44)

Morais parece ter direcionado uma crítica ao texto de Mário Pedrosa, apontando como insuficiente sua proposta de *revolução da sensibilidade*, é como se Pedrosa estivesse somente a considerar, para tal revolução, as artes tradicionais em um processo de apropriação do espaço público de Brasília. No entanto, e como já apontei anteriormente, Pedrosa é muito abrangente quando fala de uma síntese das artes, e ao colocar este problema para ser continuamente pensado pelas gerações futuras, provavelmente também considerou os avanços tecnológicos futuros decorrentes do progresso científico (isso em 1959).

Diante desta discussão, muito enriquecedora, que os dois textos apontam, o mais plausível, a meu ver, é considerarmos ambas as formas de proposta artística, das tradicionais àquelas pensadas para o espaço da cibercultura, pois quando Moraes, em 1994, dá indícios de corroborar com a ideia de que “o papel do artista não é mais criar uma obra, mas criar a criação” (MORAIS, 1994, *loc. cit.*) ou que “a arte não se faz com as mãos ou os músculos, mas com a imaginação criadora” (MORAIS, 1994, *loc. cit.*), nos permite entender que acaba por

desqualificar tantas outras formas diversas de expressão humana, o tipo de desqualificação de onde pode surgir a semente da tirania. A arte sempre esteve baseada na imaginação criadora, esta não é uma qualidade exclusiva da arte cibernética após a ascensão dos meios digitais, e a sensibilidade é mais do que necessária em qualquer uma de suas formas de expressão para se pensar a própria insensibilidade na qual as relações humanas vem sendo alicerçadas.

Se, como ele argumenta, a virtualização de atividades rotineiras por intermédio do uso da internet, de um lado, e a violência e a insegurança (espécie de “governo do medo”) de outro, já estavam provocando um isolamento residencial dos sujeitos na década de 90, hoje isto tomou proporções maiores. Se neste processo vem ocorrendo uma redefinição “entre o público e o privado, bem como [das] noções de cultura, lazer, trabalho e democracia”, parece importante que à arte seja reconhecido seu lugar especial na ressocialização dos sujeitos contemporâneos e seu papel de incentivadora do esclarecimento de tais redefinições, de modo que se articule tanto no espaço virtual das TICs quanto no concreto.

Por exemplo, a instalação *Hipocampo* (1995) de Rosângela Rennó, analisada no Capítulo 2 desta dissertação, foi realizada em uma instituição de arte e não no ciberespaço, no entanto, ela sugere o modo de funcionamento dos aparelhos tecnológicos, como a câmera fotográfica e demais TICs, na determinação da percepção do espaço-tempo pelos sujeitos contemporâneos. Também *Imemorial* pode nos levar a pensar a atualidade, no que diz respeito às relações de trabalho regidas pela intensificação das tecnologias e seus efeitos psicológicos sobre o sujeito, embora aqui este assunto seja tratado de forma breve.

O crítico de arte Alfons Hug, o outro coordenador da exposição, parece ter alinhado seu discurso na mesma direção do artigo de Pedrosa, concebendo a exposição fotográfica como iniciativa essencial para captar não a externalidade e sim a “alma de Brasília” (HUG, 1994, p. 147), mediante a ótica dos processos sociais da cidade visualizados pelos artistas. A fotografia é por ele concebida como um meio singular de percepção dos contrastes entre as relações estruturais

reais da cidade (seu plano visível) e as ideias que podem suscitar melhor compreensão dos fatos (provavelmente se referindo àqueles não oficialmente narrados). Estas preocupações do crítico foram sinalizadas quando de sua apresentação do projeto:

Reverendo Brasília é uma exposição que pretende escanear Brasília através do visor crítico da fotografia artística. Se Walter Gropius e Le Corbusier recomendaram planejamento urbano como *remédio para uma sociedade doente*, o objetivo do presente projeto é o de realizar um raio-X da cidade para obter uma imagem mais clara dos seus funcionamentos internos. Originalmente concebida como uma obra de arte e eleita pela UNESCO como parte do Patrimônio Cultural da Humanidade em 1987, Brasília tem inspirado uma grande quantidade de pesquisa nas áreas de planejamento urbano, arquitetura e sociologia. No entanto, raramente tem sido objeto de tratamento artístico, os produtos que podem muito bem oferecer *insights* quanto ao curso de sua evolução.²⁴ (HUG, 1994, p.147)

A partir de todos os apontamentos anteriores podemos compreender a forma como Salles apresenta a demanda subjetiva aos artistas para o engendramento da exposição, valendo-se, para tanto, de uma metáfora aquática:

Aos artistas foi pedido que mergulhassem na cidade e desse mergulho nos trouxessem, não o que dela já sabemos ou o que dela poderíamos analiticamente saber, mas a matéria do olhar de cada um e a relação autônoma, poética e subjetiva construída por esse olhar. (SALLES, 1994, *loc. cit.*)

Por esta metáfora a imagem da cidade não seria aquela da “superfície aquática”, do centro político-administrativo e jurídico do país imediatamente visível aos olhos, mas sim a imersa nas “profundezas da água” e exposta às transformações deste ambiente. É por esse processo metafórico que Rosângela

²⁴ Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto em inglês retirado do catálogo da exposição: “Brasilia Revisited is an exhibition that aims to scan Brasilia through the critical viewfinder of artistic photography. If Walter Gropius and Le Corbusier recommended urban planning as medicine for a sick society, the purpose of the present project is to X-ray the city to get a clearer picture of its inner workings. Originally conceived as a work of art and elected by UNESCO as part of the Cultural Heritage of Mankind in 1987, Brasilia has inspired a great deal of search in the fields of urban planning, architecture and sociology. Yet it has rarely been the object of artistic treatment, the products of which might well offer insights as to the course of its evolution.”

Rennó traz à superfície imagens não funcionais, digo, destituídas de sua aplicação inicial: a de fragmentos fotográficos de um arquivo cadastral voltado para a identificação dos operários e a distribuição da força de trabalho nos canteiros de obras.

Já nesta época, da primeira aparição da instalação *Imemorial*, a artista redimensiona criticamente o apelo mecânico da visão que insiste em objetificar o Outro, apelo este que até então, na década de 90 aqui no Brasil, era reforçado cotidianamente por um certo uso de aparelhos técnicos (dentre os quais a câmera fotográfica) e pela concentração particular do poder midiático em redes de televisão e meios de comunicação impressos, notadamente interessados em transformar o Outro em imagem para inseri-lo em discursos que nunca são neutros, haja vista a promessa de neutralidade. Como não poderia deixar de ser, houve uma aceleração deste processo, visando acercar o sujeito contemporâneo de uma percepção temporal em que a velocidade cada vez menos lhe permite apreender este Outro de forma crítica.

São assim evitadas disposições necessárias para que o sujeito se detenha diante de imagens e subverta, pois, seu fluxo contínuo, demanda esta necessária para *pensá-las em outras formas de inserção que não as oficiais*. A cada vez que o sujeito se detém diante de uma imagem pode estar se inserindo em um *estado de exceção*, conceito este esclarecido a partir da oitava tese *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin. Pela ótica deste autor, o estado de exceção, grosso modo, diz respeito à “tradição dos oprimidos”, àqueles que não seguem os padrões vigentes da história, já que a norma desta história é o progresso e cujos critérios “racionais” são aqueles dos vencedores. Encontrar-se neste estado de exceção é estar diante de um impasse: à medida que a exposição crescente às informações e imagens pré-fabricadas constituem nossa percepção do mundo, não pensá-las seria a própria negação do Outro, o que declara a automatização de nossos sentidos.

Isto coloca a questão problemática da descartabilidade das imagens, bem como o paradoxo de sua excessiva visibilidade (que acaba as tornando invisíveis, imperceptíveis), dentro de um processo de condicionamento a partir da

degenerescência do choque, pois a exposição abusiva a imagens violentas deste Outro acaba gerando um espaço de apatia e indiferença. A intensidade deste tipo de choque diminui à medida de sua reprodução. Por se tratar de inação generalizada diante do “rosto” de um semelhante (aqui entendido em sua pluralidade) tem-se aí um alarme de fundo ético. Este tipo de postura ainda é humano, mas trata-se da face destrutiva do humano a ser explorada e cuja finalidade deve sempre ser questionada. *A quem interessa o não reconhecimento humano do próximo? Por que a necessidade de reprodução visual e massiva de elementos referentes à violência e ao terror se esta provoca estado de letargia? Quando a responsabilidade ética torna-se apenas discurso retórico, servindo, de forma inversa, à justificação da violência e do terror (em suas variadas formas, inclusive imagética)?*

Por conseguinte, a apresentação da vertente feliz e saudável da sociedade também é falaciosa, ocultando sua face destruidora esta segunda opção, além de ser dificilmente sustentada a longo prazo, acarretaria a mesma indiferença, é o que ocorre, por exemplo, com as fotografias que massivamente apresentam o trabalhador itinerante/candango “destinado” à construção da capital como sendo do gênero masculino, branco, extremamente pobre, batalhador, mas, acima de tudo, sorridente por estar participando ativamente do maior projeto nacional de progresso, tipologia esta que Rennó desconstrói, como veremos adiante.

Por isso, o que deve ter vez é a criticidade do sujeito com relação à imagem, seja se posicionando enquanto receptor ou produtor da mesma, e as intervenções artísticas muito auxiliam neste desvelamento de regimes de verdade ou, mais precisamente, criam espaços de incertezas, onde a dúvida se instala como matriz de discursos diversos.

A descartabilidade do Outro em imagem, assim como sua manipulação para fins políticos, é um método de condicionamento contemporâneo, largamente discutido por outros críticos de arte e da imagem, como a referida Rosalyn Deutsche e Susan Sontag, de modo que a atualidade da obra de Rennó pode ser evocada em outros sentidos que não apenas aquele diretamente relacionado à Brasília.

Imemorial, inserida neste espaço da capital, direta ou virtualmente, coloca também ao pesquisador que se dispõe a analisar a obra a responsabilidade por narrar este Outro, que insistentemente se constrói no interior de uma forçosa coletividade. O coletivo é expresso neste capítulo a partir de um ponto de vista negativo, uma vez que se apresenta como narrativa possível do Outro justamente porque emerge como sintoma de uma determinação do processo histórico — violento, diga-se de passagem —, pois qualquer intenção do pesquisador em trazer à vista a singularidade dos retratados acaba frustrada pelo estigma da falta real: o sujeito silencioso, ou silenciado, destituído de voz (refiro-me principalmente aos casos de falecimento). Falta acionada pelo jogo de luz e sombras, entre positivo e negativo, que remete a um vocabulário do universo fotográfico e confere um estado de desaparecimento às faces dos mortos (imagens negras). Este jogo trágico diz respeito ao caráter existencialista da obra.

Nos retratos dos mortos, a veladura negra funciona como negação às faces e materializa-se como uma segunda morte do indivíduo. Na configuração genérica da obra encontramos também outros indicativos de impessoalidade. No catálogo da exposição, mas não diretamente no espaço expositivo, as fotos de identificação de alguns trabalhadores trazem, em suas legendas, números que substituem os nomes próprios [**Figs. 18 e 19**]. Para cada número uma função no sistema de construção da cidade-máquina, seguida da idade de contratação e sem qualquer indício a respeito do término do exercício da profissão por estas pessoas (o que alude à obscuridade de seus futuros e, poderíamos imaginar, sempre uma reminiscência ou recordação de um mau presságio a respeito do futuro da capital). Por exemplo: a imagem da criança, um menino [**Fig. 19**], aparece com a seguinte legenda: N. 19781 – Profissão: Servente. Contratado aos 12 anos. No espaço expositivo a artista suprime as profissões, mas os números fazem parte das fotos.

Os retratados somente podem ser idealmente revividos enquanto *sujeitos* (humanos) aos olhares interessados — aqui havendo abertura para que a demanda pela diferença possa ser exercida pelo espectador ou leitor da instalação. Responder ao rosto do Outro e não ignorá-lo é a estratégia ética

visada por intermédio de *Imemorial*. Podemos então compreender aquela pergunta presente na segunda tese de Benjamin:

Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? (...) Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2012, p.242)

Nesta pesquisa, entre as vozes dos que emudeceram, temos a própria voz do autor que questiona. Rememorá-lo através de seus pensamentos escritos é mantê-lo vivo em seu apelo ao futuro (que é o nosso presente), caminho pelo qual é possível escrever a história dos oprimidos (mesmo que de um ponto de vista contingente) justamente quando estes parecem estar a ponto de ser esquecidos, de desaparecer, e com eles seus valores.

Àqueles que morreram durante a construção da capital e foram destituídos de sua voz restam as imagens do arquivo de onde foram duplicadas para participarem da instalação *Imemorial*, para além da pretensa objetividade da fotografia é o tônus poético de Rennó que tem o potencial de nos compelir a procurar as lacunas da edificação de Brasília, e que, neste percurso pessoal, nos fazem deparar com depoimentos de uma condição humana de sofrimento ocasionada pela instrumentalização exacerbada do sujeito pelas classes dominantes. Se é a esta intensidade de instrumentalização e às suas consequências nefastas que o olhar se volta com afinco é porque é esta a condição para a qual o sujeito contemporâneo parece estar sendo conduzido.

A força messiânica, portanto, não se dirige a um deus ou a uma promessa vazia de futuro, mas ao sujeito do presente, do agora, que se põe a olhar para trás, para os oprimidos, a fim de resgatar desse passado condições e motivações que podem afetar o futuro de seu tempo presente. A esfera do pensamento poético que nos possibilita ver o mundo para além de sua objetificação tem sua ancoragem no conhecimento sensível, ou seja, além do que pode ser percebido e descrito pela razão. Por isso o tema da melancolia, já explorado por Rennó em outra oportunidade de sua produção artística, será discutido em um tópico adiante,

justamente por orbitar *Imemorial* e se pronunciar em alguns detalhes desta instalação.

3.2. Rosângela Rennó: colecionadora e alegorista

Quando Rennó desloca sua práxis da esfera lírica e intimista dos anos iniciais de sua produção, situados na década de 1980 — em que fotografias e negativos doados por círculos sociais que lhes eram mais próximos (de familiares e amigos) configuravam suas obras (de dimensões bem inferiores às selecionadas para esta pesquisa) —, em direção à década de 90 e à esfera pública, convocada no interior dos espaços expositivos de instituições de arte — valendo-se de abordagens em que despontam fortes indícios de uma consciência social ou política mais acentuada quando de sua investigação artística dos arquivos da Novacap (empresa oficial responsável pela construção da capital) e do Museu Penitenciário Paulista (no extinto Complexo Carandiru) —, ela transporta de uma esfera a outra práticas envolvidas no *ato de colecionar*, que é o substrato sobre o qual versa o papel do colecionador autêntico apresentado por Walter Benjamin no livro “Desempacotando minha biblioteca — Um discurso sobre o colecionador” (1931).

Quando Benjamin se coloca a narrar as recordações que lhe saltam à memória durante o processo de manipulação dos livros de sua biblioteca, lembra-se dos álbuns de figurinhas que herdou de sua mãe, o que o leva a afirmar:

[...] a herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca. Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude do herdeiro. Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto. (BENJAMIN, 1987, p.234)

Esse componente deixa transparecer sua relação íntima com as coisas do mundo, que lhe suscitam a história do objeto que manipula no momento de sua apreciação, como se estivesse a revisitar o passado, daí seu cuidado em transmitir

o objeto para as gerações futuras. Em entrevista, Rosângela Rennó comenta algo que muito se aproxima desses procedimentos intimistas do colecionador:

Todo meu trabalho sempre nasceu da observação e do manuseio dos materiais. As questões que vem e são elaboradas e evoluem em função desse contato íntimo e do entendimento da natureza. O aprendizado se faz pelo material, via observação e manipulação.²⁵

O sentido de propriedade que Benjamin descreve ao longo do texto como uma peculiaridade do colecionador autêntico não deve ser confundido com a especulação financeira realizada em torno de um objeto, muito propensa em ambientes como aqueles dos leilões. Neste segundo caso, a competição entre participantes ávidos para sustentar imagem de poder (denominados pelo autor como colecionadores profanos) faz com que vejam no objeto colecionável apenas uma mercadoria, a esfera de intimidade e conhecimento citada anteriormente é assim aniquilada.

Para Benjamin, a importância da posse do objeto dá-se no nível de nomeação das coisas do mundo pelas crianças, ou seja, desencadeia o conhecimento deste pela palavra; pode também servir como impulso para uma busca ou viagem em cujo percurso cidades podem ser reveladas — especialmente neste ponto, *Imemorial* parece ser o resultado de uma viagem virtual por Brasília, potencialmente capaz de nos conduzir a outras faces de sua história —; e, principalmente, a posse vem como promessa de renovação: “renovar o mundo velho — eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo”. (BENJAMIN, 1987, *loc. cit.*).

Não por acaso, seu texto foi escrito para causar a impressão de que sua voz e ações ocorrem no presente. Esta intenção de simular, através do texto, a ideia de que suas palavras passadas estão se renovando no agora, à medida da leitura realizada pelo leitor, é declarada logo de início: “Estou desempacotando minha biblioteca. Sim, *estou* [grifo meu]” (BENJAMIN, 1987, *loc. cit.*). Afinal, escrever livros era, para ele, a melhor maneira de colecionar livros, e daí é possível inferir que aqueles que os leem também estão a colecioná-los.

²⁵ Informação cedida pela artista em entrevista realizada pela pesquisadora em 1/10/2012.

Partindo destes comentários de Benjamin podemos alcançar os operários mortos que construíram Brasília. Na proposta de *Imemorial* coincidem duas funções desempenhadas pela artista — o ato de colecionar e de transmitir memória —, concretizadas quando Rennó se apropria de uma parcela das fotos das fichas cadastrais dos trabalhadores da Novacap e as torna visíveis no espaço expositivo. Realiza, assim, o gesto do colecionador que exige um duplo impulso, de conservação e de destruição. Ao duplicar parcela do arquivo e retirá-la de seu contexto comum (de certa forma destruindo-o) para recontextualizá-la no interior da instituição de arte, ou seja, destinando-a a um público.

Aqui, a herança que cita Benjamin não deve ser unicamente concebida como uma questão de ordem genética, mas compreendida enquanto responsabilidade para com o *destino* das imagens dos trabalhadores. A artista, afeita a esta espécie de consciência social, resgata do isolamento do arquivo tais imagens, realizando a configuração da obra de modo a responder ao rosto do Outro (seja este o sujeito retratado ou o espectador). Essa capacidade de resposta é o que o filósofo Emanuel Lévinas (1982, p.79) denomina responsabilidade ética.

É importante esclarecer que Rennó atua como alegorista e como colecionadora. Em “[O Colecionador]”, tópico do livro *Passagens* de Benjamin, o autor explica a diferença entre estes dois polos: o colecionador busca uma afinidade específica e única nos e através dos objetos, o que os torna insubstituíveis (os reúne em torno deste propósito, como que a almejar um todo coerente), já o alegorista vê nos objetos do mundo uma natureza diversa, elementos que podem significar outra coisa, ter sentidos ocultos (ele não almeja a totalidade, porque concebe o mundo sempre como já fragmentário). Embora contraditórios, estes dois componentes podem ser verificados na postura de Rennó, por intermédio de sua atividade artística, pois Benjamin esclarece que, a despeito das diferenças, o mais importante é saber que “em cada colecionador encontra-se um alegorista e em cada alegorista encontra-se um colecionador” (BENJAMIN, 2007, p.245). A coleção do colecionador nunca está completa e, portanto, é fragmentária, o alegorista que coleta e dispõe dos objetos do mundo

neles enxergando outros sentidos o faz por intermédio do impulso passional do colecionador.

3.3. Instalação ou *Site* discursivo? Viajando pelo espaço mitopoético de Brasília

No interior da galeria Athos Bulcão, a instalação criou com o espaço expositivo — que deve ser aqui compreendido como uma miniaturização do território de Brasília — uma tensão que remete às noções de *site-specificity*. Vale considerar, pela ótica da historiadora da arte Miwon Kwon, o esgarçamento que este conceito sofreu, pois *Imemorial* foi reapresentada em outras situações expositivas — no Edifício Gustavo Capanema, em 1995 [Fig. 13], ainda por conta da itinerância da citada mostra *Reverendo Brasília*, ou, mais recentemente, na *12ª Bienal de Istambul*, ocorrida em 2011 —, e mesmo distante de sua inserção imediata no espaço geográfico de Brasília manteve sua significação referencial à cidade e seus operários, além de elementos estruturais e simbólicos.

Ao desparticularizar a noção inicial de *site-specificity*, que condicionava a existência do trabalho de arte ao seu vínculo simbiótico com a localidade física ou institucional da arte, Kwon aborda o que denomina de *sites* discursivos, nos quais o caráter conceitual e temático da obra se projeta também no aparelho psíquico do sujeito convergindo para intermediações com formações discursivas. Com esta concepção o *site-specific* adquire mobilidade e pode ser repetível em ambientes diversos, tornando-se “vetor discursivo — desenraizado, fluido, virtual” (KWON, 2008: 173), sem que necessariamente seu realocamento preconize a destruição da obra, como afirmava o artista Richard Serra.

É importante considerar que esta abordagem fluida/virtual dos *sites* discursivos não elimina a existência de outros preceitos de *site-specificity*, as relações entre propostas artísticas e seu entorno físico, suas contiguidades com elementos topográficos particulares não precisam ser superadas, pois à experiência artística não condiz uma pretensa evolução histórica linear, ou, por assim dizer, uma visão mecânica do tempo e seus fatos, pois a experiência, interna ao sujeito ocorre em um tempo psicológico diverso do externo, não

racionalmente mensurável, ainda que este esteja exponencialmente e genericamente a condicionar nossas atividades.

Não obstante, o crítico de arte Stéphane Huchet (HUCHET, 2006: 308) trata destas mesmas propriedades do *site* de caráter discursivo, porém à luz mais abrangente da categoria instalação, apreendida enquanto dispositivo espacial capaz de engendrar (ou encenar) imagens-sentidos no espaço e através do sujeito. Ele atribui a este dispositivo uma natureza alegórica, alegoria pensada enquanto código mais aberto e não rigidamente hiperpadronizado.

Logo, é possível estabelecer uma associação entre as leituras de *site* e instalação realizadas por estes dois autores enquanto tessitura de processos criativos (e interpretativos) que *atravessam* o sujeito-espectador e que não estão unicamente determinados nas obras pelo artista, pelo lugar concreto e pela estabilização da crítica especializada (podemos aqui salientar a autonomia da obra de arte, que é relativa, em decorrência das suas condições de produção e seus agenciamentos). No caso de *Imemorial* em particular, considera-se a inscrição da obra no interior do espaço expositivo (o vazio ideal) da instituição de arte e suas inter-relações discursivas com a ficção *Cidades Invisíveis* do escritor Ítalo Calvino, presentes no catálogo da exposição *Reverendo Brasília*.

Por este viés, os processos criativos se consolidam no encontro entre o campo imediato (de inscrição da obra de arte: o que esboça a importante relação entre instituição, artista e público), o campo amplo (formações discursivas e dispersão dos enunciados: o já dito e o vir a ser, que permitem outras elaborações críticas), então latente a partir do espaço-tempo de inscrição e percepção da obra. Ambos os campos se projetam no aparelho psíquico do espectador ou crítico (significando-o enquanto sujeito, mas também sendo por este (re)significados).

As operações da artista para compor suas instalações são carregadas de teor alegórico, teor exemplificado pelas asserções do crítico de arte Craig Owens que compreende, como vimos no Capítulo 2, que o alegorista é aquele capaz de se apropriar de imagens preexistentes na cultura para, através delas, criar outra coisa (Owens, 2004; 114) — práxis constante de Rennó —, priorizando fragmentos e o aspecto da (re)montagem/exposição de uma obra. Para tanto, recorre aos

escritos de Walter Benjamin para discutir o movimento dialético de aproximação e distanciamento do sujeito com relação a um determinado período ou questão do passado, compreendendo-o como um movimento de transformação potencial do presente (no que se refere ao aqui e agora da percepção humana).

Justamente aí, e considerando a arte contemporânea, Owens aproxima alegoria de *site-specific*, aventando a ideia de que esta categoria de trabalhos geralmente alude à monumentalidade atemporal do sítio e possui caráter mítico — ainda que o autor seja muito contingente nesta afirmação, correndo o risco de limitar as diferenças existentes nas propostas artísticas, sua conclusão reforça muito bem o estatuto mítico de *Imemorial*.

Em concordância com Kwon e Huchet, Owens apresenta uma certa flexibilidade quanto à apreciação da prática do *site-specific*, visando seu aspecto discursivo, pois entende que à leitura das características topológicas de um sítio corresponde, também, associações psicológicas do sujeito, ou seja, toda aspiração ou necessidade de conservar um acontecimento do passado é filtrada pelo sujeito que lhe anexa sentidos outros, e desse modo atualiza este acontecimento no presente, havendo aí movimento dialético.

Owens também enfatiza a transitoriedade das obras *site-specific* ou seu abandono no espaço que as acolhe. Seu caráter efêmero, assim como o das instalações, ou mesmo suas grandes dimensões, demandam o recurso aos registros imagéticos, dentre os quais a fotografia participa fortemente, de modo que o autor ressalta o potencial alegórico desta. Aqui este potencial é de grande valia, pois, além de ser uma instalação fotográfica, *Imemorial* é analisada por intermédio de fotos.

Os pontos anteriormente apresentados dão margem, em *Imemorial*, à circulação imaginária do espectador no espaço mitopoético de Brasília, num duplo movimento utópico e distópico assegurado pelas fotografias de identificação dos operários que a compõem (10 retratos dos vivos e 40 dos mortos) e pela constituição estrutural da obra no espaço expositivo: refiro-me, precisamente, ao encontro entre os eixos vertical e horizontal (parede e chão) nos quais estas imagens foram distribuídas. *Imemorial*, que já sugere em seu título um tempo

mítico, entre outras possíveis leituras a serem apresentadas adiante, apresenta arranjo ortogonal de modo a fazer alusão à imagem emblemática da cruz, que foi a ação inaugural de Lúcio Costa que deu forma a Brasília [Fig. 20].

Segundo o próprio arquiteto, o projeto da nova capital “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz” (HOLSTON, 1993: 73). Podemos suscitar também, deste repertório imagético acionado pela obra, uma das fotos [Fig. 21] dos primeiros fotografos oficiais da construção da nova capital, Mário Fontenelle, que registra o sinal (cruzamento do Eixo Monumental e do Eixo Rodoviário) sobre o solo do Planalto Central, como forte referência simbólica aos dizeres de Costa.

O antropólogo James Holston (1993, p.74), no livro *A cidade modernista*, discorre acerca do mito de criação de Brasília, em que Lúcio Costa, em seu relatório do plano piloto, coloca-se como uma voz narrativa mítica para naturalizar o ato de estabelecimento da capital, favorecendo, à maneira da interiorização bandeirante (de tradição colonial portuguesa), a busca pela definitiva integração nacional do Planalto Central, de onde irradiaria impulso desenvolvimentista e industrial para as demais regiões do país, de modo que a massa migrante, carregando consigo o ímpeto heroico de desbravar o desconhecido, ajudaria a construir o progresso da nação. Em outra ocasião, também diz o autor que a data planejada para a inauguração da capital, 21 de abril de 1960, faria referência, ainda que indireta, à fundação de Roma (ocorrida em 21 de abril de 753 a.C.), que se tornou “berço da civilização cristã” (HOLSTON, 1993, p.79).

Desta referência a Roma, enquanto civilização avançada e o ideal de Brasília, Holston associa o sinal-da-cruz de Lúcio Costa ao diagrama do *templum* nos antigos augúrios romanos. Assim como o hieróglifo egípcio *nywt* — que significa cidade —, o *templum* também era constituído de dois eixos que se cruzam formando ângulos retos e quatro direções, utilizado em rituais de fundação e planejamento de cidades. Nestes rituais, linhas imaginárias demarcadas no céu representariam a ordem cósmica a guiar o destino da cidade (lembramos que Brasília também foi denominada Cidade do Futuro), ordem sagrada e especular

que seria transferida para o centro (*Axis Mundi*) de sua demarcação terrena, após o que haveria a aplicação da tecnologia para o povoamento e distribuição das áreas administrativas, através dos agrimensores, planejadores e construtores.

Antecipando esta versão de Holston vinculada a Roma, o autor também comenta a conhecida profecia do padre italiano João Bosco, sustentando a fundação de Brasília como um mito do Novo Mundo, em que o deslocamento da capital para o Planalto Central conduziria ao florescimento de uma grande civilização em terras brasileiras ainda não devidamente exploradas. A visão profética de João Bosco, ocorrida em sonho a 30 de agosto de 1883, assegurava a existência da Terra Prometida em solo brasileiro, entre os paralelos 15 e 20 graus (Brasília localiza-se entre o 15º e o 16º), próxima a um lago (posteriormente identificado, pelos interpretadores oficiais de sua profecia, como o lago Paranoá), terra de onde proviriam metais preciosos e petróleo em abundância (pensemos, aqui, em concentração de riqueza), sendo que estes bons augúrios seriam vividos na terceira geração (um período que dista de sua visão por volta de 75 anos, coincidindo com a década de 1950, na qual foi iniciada a construção da nova capital, como a principal demanda do plano de metas do presidente Juscelino Kubitschek). (HOLSTON, 1993, p. 23-24)

Desta forma, a visão do padre coincidiria, posteriormente, com a demarcação da área da nova capital realizada por intermédio da Comissão Exploradora do Planalto Central, liderada pelo belga Luiz Cruls (entre 1892 e 1893) e instituída durante a presidência de Floriano Peixoto, priorizando a interiorização à localização litorânea como forma de constrangimento a eventuais ataques estrangeiros — a intenção de deslocamento da capital para o interior do país já era anterior a esta empreitada, sendo reminiscência do interesse do próprio rei Dom João VI, quando da transferência da família real portuguesa ao Rio de Janeiro — e assegurando, ainda, a integração e o desenvolvimento econômico desta região em particular para evitar a fragmentação territorial (EL-DAHDAH, 2010, sem paginação). Ideia que foi tomando forma, esteve sob nova comissão exploradora durante o governo Vargas, até sua concretização no governo de Kubitschek.

Logo, essa visão cósmica discutida por Holston e a onírica perpetrada pelo mito de fundação da cidade na profecia do padre João Bosco são discursos que podem facilmente ser evocados na conformação estrutural da obra, porque dizem respeito à memória discursiva de Brasília à qual a instalação, inevitavelmente, tornou-se inerente. Os eixos que formam a cruz, descolando-se do plano bidimensional, ganham forma concreta quando do acontecimento espacial da instalação, no âmbito tridimensional do espaço expositivo.

É como se em *Imemorial* a artista criasse uma representação da cidade a partir de seus componentes humanos, do ponto de vista dos construtores — aqui entendidos como os operários —, que vislumbraram no discurso populista do presidente Kubitschek a revelação deste “Novo Mundo” tardio, o que os engajou a uma “peregrinação à Terra Prometida” em busca de trabalho e melhores condições de vida. Boa parte encontrou ali, no entanto, situação miserável e, em muitos casos, a morte.

Na obra, a verticalidade faz referência às pessoas que viveram, aludindo, portanto, a uma situação de futuro ainda almejado. Nisto, e como foco da proposta da exposição *Reverendo Brasília* apresentada por Salles, compreendemos que, por se tratar de um complexo urbanístico representativo da democracia, Brasília sempre estará em contínua construção, ainda mais se a considerarmos no plano da esfera pública, que é o da aparição dos sujeitos no requerimento de seus direitos enquanto cidadãos. Trata-se, portanto, do eixo da vida, da continuidade que remete a uma possível transgressão de elementos historicamente estabelecidos (no caso, discursos apologéticos da construção da capital). O eixo vertical é o lugar da exceção à regra, o que se pode verificar pela proporção: são 10 retratos dos vivos em relação a 40 dos mortos. Essa desproporção gritante não pode passar em branco.

Por outro viés, o da horizontalidade, este projeto democrático vinculado à construção de Brasília, na prática, nasce manchado pelas próprias diferenças sociais e condições extremamente precárias de trabalho que, à época de sua construção, subjugaram a humanidade dos operários dos canteiros de obra, que se viram expostos a uma espécie de totalitarismo: seu rendimento no serviço, bem

como outras atividades, estavam sob a vigília de uma junta paramilitar, descrita como truculenta pela socióloga Nair Heloisa Bicalho de Souza (2011, sem paginação). O futuro, para os operários, teria se confirmado uma catástrofe, já que aqueles que não morreram foram impedidos de ocupar a área residencial quando da inauguração da capital, sendo “segregados” dos espaços centrais, habitando as cidades satélites.

3.4. Lugares de transcendência e Melancolia: o cruzamento dos olhares e a pulsação luminosa

Para a produção de *Imemorial*, novas imagens são criadas quando Rosângela Rennó refotografa as fotos 3x4 dos candangos construtores de Brasília [Figs. 2, 3, 4, 5] com o auxílio de um aparelho de duplicação de *slides*²⁶. À primeira vista parece questionável se a artista procede ao recurso da apropriação, como anteriormente apresentada por Owens, mas ela o faz, à maneira de um *mise en abyme* (VISCANTI, 2003, p.42-44). Como as delimitações de ambos os “quadros retangulares” coincidem, então o novo retrato gerado se superpõe (não deixa de estar “dentro” do outro) de tal forma à imagem-fonte que é como se Rennó se apropriasse diretamente das fotos dos operários, encontradas no Arquivo Público do Distrito Federal. Trata-se de apropriação, mas indireta. Em *Imemorial* é a ampliação das fotografias que nos impede de confundi-las com os registros 3x4 propriamente ditos.

Aqui, o procedimento de apropriação à *mise en abyme* coincide também com o palimpsesto. Se, na obra, os retratos já não servem à função/ilusão de identificação dos sujeitos neles representados, ou, por assim dizer, não podem ser vistos simplesmente como fotos 3x4, é porque o processo de superposição mediado pelo ato fotográfico da artista perturbou este sentido estabilizado, possibilitando que a leitura, ou decifração das fotografias, nos transporte para um outro lugar da história da construção de Brasília.

No conjunto da obra, o tratamento plástico dado a algumas fotos traz o palimpsesto corporificado na fatura artística: Rennó como que aplica uma veladura

²⁶ Informação concedida pela artista na entrevista realizada no dia 01/10/2012.

escura sobre os retratos de alguns operários que morreram durante a construção da capital, levando a fotografia aos limites de sua visibilidade, em um quase apagamento da face dos mortos.

Segundo sua descrição no catálogo da exposição *Reverendo Brasília*, Evandro Salles (1994, p.50) explica que após a revelação das imagens na película transparente do filme gráfico, o véu de tinta aplicado no verso do material acentuou a sutil luminosidade dos saís de prata das faces retratadas. Com esta descrição compreendemos que a referida “pulsção luminosa” ainda permanecia como uma resistência ao desaparecimento imagético deste Outro, fazendo-o saltar aos olhos do espectador. Enquanto pulsa, este Outro tende a ser resgatado, lembrado, pelo espectador. Não que este recupere os dados biográficos de algum dos retratados (até porque tais referenciais se perdem), mas daí emerge uma certa consciência do peso da existência humana.

As imagens enegrecidas da instalação, túmulos superficiais, adquirem o estatuto de *memento mori*, os olhares que se direcionam ao espectador quando este se coloca a observá-los, alocados naquela pouca espessura do suporte, determinam um momento de reconhecimento ético daquilo que vemos e daquilo que nos olha. O historiador da arte Didi-Huberman assim descreve a experiência do contato com as evidências de volume de um túmulo e o vazio recôndito a lhe espreitar:

[...] há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de *uma espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.37)

A este estranhamento provocado pela visibilidade precária das fotos dos mortos, soma-se aquele provocado pelo destino inaudito dos retratados alocados na parede, o que nos aproxima do *punctum* barthesiano de ordem temporal:

sinteticamente, podemos descrevê-lo como uma sensação sublime (e subjetiva) provocada pela fotografia naquilo que ela apresenta de mais objetivo, um achatamento do tempo (dada a sua suspensão), de modo que o “isso foi” da fotografia nos remete a um “isso será” que já aconteceu (BARTHES, 1984, p.141-142). O retrato frontal seria um exemplar potencial para despertar este tipo de *punctum*, já que recebemos o olhar do retratado (muitas vezes um anônimo) permeado por uma força tão pungente de “presença” que, mesmo que o sujeito já esteja morto, somos impulsionados a questioná-lo sobre sua existência e para onde este olhar nos direcionará.

Poderíamos dizer que os olhares do espectador e dos retratados dividem o mesmo espaço “presente”, portanto, também um “isto é” é potencialmente delineado para aqueles que se colocam em estado não apenas de visualização, mas de contemplação da obra, seja no espaço concreto de sua montagem seja por intermédio de registros fotográficos de fundo documental, como os aqui analisados. Neste segundo caso, é importante compreender que o ponto de vista da obra a ser fixado documentalmete condiciona parcialmente o olhar daquele que se põe a observá-la, coincidindo com a perspectiva do fotógrafo, no entanto, as várias instâncias dos modos de ver não são determinados senão pelo sujeito que observa a instalação e sua intenção de reconstruí-la (imageticamente e imaginariamente).

Logo, estes referenciais são atravessados por um olhar e estado melancólicos, pois pressupõem um esvaziamento existencial, aquele propugnado por futuros imaginados pelos operários e a desesperança que assolou suas vidas no sonho de construção da capital. Das imagens dos mortos apreendemos futuros anunciados em sua catástrofe e não em sua glorificação. O tempo, nesta alegoria da construção de Brasília sugerida por Rennó, apresenta-se como devorador de almas e é assim sugerido mais como um resultado da exploração do trabalho do que como curso natural da vida. Aliás, para que a meta do governo de construir a capital sob o lema “50 anos em 5” fosse cumprida dentro do prazo, a marcação do tempo era rigorosa, o regime de trabalho diário nos canteiros era tão intenso que “ficou conhecido por todo o Brasil como o ‘ritmo de Brasília’, definido como 36

horas de trabalho por dia — doze durante o dia, doze de noite, doze pelo entusiasmo” (HOLSTON, 1993, p. 214). A mola propulsora que justificava a eficiência do trabalho pesado galgou-se em outras crenças: como a possibilidade de acelerar a história e a expectativa de mobilidade social, afinal, membros da elite manifestavam sua presença entre os operários, criando espaço aparentemente favorável para a empatia de classes. Todo esse clima progressista de Brasília a tornava terra matriz de uma “nova solidariedade humana” (HOLSTON, 1993, *loc. cit.*).

Se as imagens tem o poder de olhar, as que estão na parede olham diretamente do passado para o espectador (ou seja, para o futuro, que é nosso presente), e o espectador, olhando para a frente, vê nestas imagens um futuro cuja promessa pode ser a continuidade da vida sem a repetição dos mesmos erros.

No entanto, ao olhar para baixo e se deparar com aquelas faces fantasmáticas dos mortos, encontra um outro tipo de olhar pretérito, que também se projeta ao nosso presente. Trata-se de um olhar abismal, que originado de um passado violento anuncia como promessa de futuro a auto-aniquilação do homem. Este segundo cruzamento de olhares, entre os realmente vivos e os mortos, incumbe o sujeito que observa do peso de sua existência, do *tempo do agora*. O que retorna neste encontro é um reconhecimento de si enquanto o principal agente de mudanças do tempo em que vive, o único em que a história não é percebida como uma construção homogênea e vazia.

Assim, é possível dizer que a encarnação do trauma social provocado pela violência ocorrida com os operários se faz por este jogo de espelhos (ou janelas) temporais, os olhos, em que as imagens negras advertem ao sujeito do tempo do agora e à sua espécie a destinação ao fracasso. Sabemos que o ser humano é um ser social, então é para o âmbito social que este apelo deve ser deslocado.

Não é exagero dizer que *Imemorial* foi montada como uma inversão do anjo melancólico do quadro *Angelus Novus* (1920) [Fig. 22] de Paul Klee, presente na nona tese “Sobre o Conceito de História” de Walter Benjamin. É como se

estivéssemos dentro do quadro e nossa visão e experiência coincidissem com a daquele anjo-homem-máquina:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É *essa tempestade* que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 246)

Olhando para trás ele mira com assombro a velocidade com que a humanidade está caminhando para a sua destruição. A condição contemporânea da velocidade na acelerada percepção do espaço-tempo, que determina a rotina das sociedades cada vez mais globalizadas, traria a insígnia deste avançar contínuo, a largos passos, sem nunca olhar para trás. Para quê e para onde estaríamos correndo são questões que surgem aqui. Se todos seguem para um único e derradeiro caminho, estamos a antecipar esta chegada, porém contra nossa natureza. Seguimos uma marcha coletiva para a automação do sujeito (morte de sua humanidade), obediência a comandos invisíveis sem jamais questioná-los, fruto de um exercício de longo prazo que vem apresentando entre seus efeitos a desmemorização, aniquilação de uma das dimensões do tempo que constituem o sujeito — o passado, o tempo vivido, que estrutura nosso conhecimento e nossas experiências²⁷.

Nesta direção, podemos citar a intensificação das tecnologias nas atividades de trabalho, o que alude fortemente à temática de *Imemorial*. Com elas vem ocorrendo uma maior disritmia no tempo de dedicação à execução de tarefas,

²⁷ Sobre este assunto, consultar o artigo: INGUI, Daniela. Excesso de informação e as (des)memórias no mundo contemporâneo. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 63, n. 2, p. 12-14, abr. 2011. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252011000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 nov. 2013.

de modo que as organizações passam a exercer maior controle e pressão sobre a produtividade dos funcionários. O que estimula essa produção acelerada, entre outras coisas, é a estratégia de alta rotatividade empregatícia, em que aqueles menos aptos aos critérios das empresas são facilmente substituídos por outros. Contribui para isso o crescimento do número de candidatos especializados no mercado. Tais exigências refletem negativamente na saúde física e mental dos sujeitos, por isso aumentam as taxas de mortes por suicídio referentes ao trabalho em todo o mundo, o que em alguns lugares já se tornou epidemia.

Sobre os custos humanos resultantes das associações de todos estes fatores, comenta o psicólogo Mário César Ferreira em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*:

Não é exagero afirmar: somos o que somos em virtude do trabalho coletivo de cada dia e, sobretudo, por aquele realizado pelas gerações passadas. O trabalho social de hoje cria as bases materiais e espirituais para a existência das gerações futuras. Ele é ferramenta estratégica para viabilizar o tão propalado binômio "desenvolvimento sustentável e empresa socialmente responsável". No cotidiano das organizações é, portanto, vital cuidar muito bem dessa nobre atividade para que ela se transforme em sinônimo de vida. (FERREIRA, 2008, sem paginação)

Através de *Imemorial* percebemos que, da década de 50 para cá, as consequências negativas entre tempo e trabalho desregulados não findaram com os avanços tecnológicos, na verdade, aumentaram. Estamos expostos a este tipo de poder externo a manejar tais atividades, de modo que se faz urgente a necessidade de revisão de tais processos a favor de caminhos que minimizem seu potencial destrutivo.

Outro aspecto de *Imemorial* que nos leva a pensar na concepção de Brasília e nas condições de existência dos trabalhadores é o fato da artista ter retirado dos arquivos da Novacap um seguimento completo de imagens dos operários, sem provocar alterações em sua ordenação. É como se ela mantivesse, portanto, uma continuidade do sistema do arquivo que originou sua instalação, o

que nos leva a pensar na proposta maquínica sobre a qual se sustenta o projeto da capital.

Brasília foi desenvolvida como uma cidade modernista, de vanguarda, e foi concebida como o modelo mais bem acabado dos CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), que até o período de inauguração da capital eram os principais congressos para debates sobre arquitetura modernista. Ela segue os cinco princípios de zoneamento da *Carta de Athenas* para planejamento urbano: “moradia, trabalho, lazer (nas horas livres) e circulação” (HOLSTON, 1993, p.38) e, posteriormente, à *Carta* (e à cidade modelo) é acrescentado um quinto zoneamento: o centro público. Partindo das experiências negativas do crescimento desordenado das cidades europeias e para evitar os mesmos erros, aquelas que contemplassem sumariamente as diretrizes dos CIAM eram tidas como cidades da salvação, onde deveriam imperar os assuntos coletivos, a igualdade e a correta distribuição das terras com centralização em ações do Estado, tudo isso em detrimento da “trágica desnaturalização do trabalho humano” (HOLSTON, 1993, p.47) experienciada na Europa. Desse modo, as áreas de lazer foram separadas daqueles do trabalho e da burocracia.

Embora pareça contraditório, a cidade foi construída como uma máquina, fundamentada na lógica de que sendo planejada de uma única vez, e não por seções, somente sua totalidade garantiria seu bom funcionamento. Assim, os zoneamentos funcionariam como os setores de uma indústria taylorista, em que a cada etapa competiria o gerenciamento de atividades sem que os agentes, ou engrenagens deste sistema, partilhassem do conhecimento do todo (já aqui podemos notar uma diferença intelectual hierarquizando aquele princípio de igualdade adotado pelos CIAM). Esta racionalização da cidade permitiria que ela estivesse sob melhor controle dos urbanistas e demais escalões do governo.

Sua edificação, paradoxalmente, fundamentou-se na desnaturalização do trabalho dos operários. Logo, com o recurso técnico (de uma veladura negra), Rennó critica a narrativa heroica da construção de Brasília dando margens a uma rede de associações que “mudam” o curso de narrativas oficiais e podem se voltar à aparição de outros eventos, inclusive de morticínios.

Embora precariamente documentadas à época, as mortes eram em grande número e concretizaram a distopia da Capital da Esperança, ocasionadas por variados motivos, a exemplo da rivalização ocorrida em 1959 entre os operários de um dos acampamentos da empreiteira Pacheco Fernandes e a força policial, a Guarda Especial de Brasília (GEB), destinada a manter a ordem nestes locais, ou mesmo os depoimentos de antigos operários apresentados no documentário *Velhos Conterrâneos de Guerra* (1990), do diretor Vladimir Carvalho, denunciando as precárias condições de segurança e as horas extenuantes de serviço, com informações a respeito dos corpos dos operários que precipitavam das altas construções e rapidamente desapareciam, sendo retirados do local por funcionários desconhecidos aos demais, com o intuito de evitar a comoção geral.

No artigo *Os Candangos*, da arquiteta Luisa Videsott, encontramos o depoimento de um dos operários, de nome Gomes de Faria, presente no Arquivo Público do Distrito Federal, no qual desponta a imagem da queda e não aquela da ascensão tão almejada pelo operário:

Agora, era grande coisa os esqueletos da construção. Conheci isso em 59. Trabalhando dia e noite, máquina de soldar, aquele... parecia que cê ficava louco de ver aqueles fogos. Você parava ali, na altura da rodoviária, que era um imenso buraco, né? Ali era um imenso buraco, que os tratores escavando aquilo ali, pra fazer aquela caída que se atravessa pra ir pra Norte, por baixo. Então ali, aquele buraco! Terra, muita, muita terra mesmo! Você parava por ali assim, e dava uma olhada na Esplanada dos Ministérios, sempre à tardezinha, à noite. Meu Deus do céu! Parecia fogos de artifício. Era o cidadão trabalhando, peão, gente caindo, muita gente morrendo. Não cuidava muito da segurança, tinha que fazer. E foi fazendo. (VIDESOTT, 2008, p.34)

O depoimento demonstra que a cidade-máquina que emerge da força do trabalhador esquecido vem sob a forma do aço e do fogo a engoli-lo, uma visão, diga-se de passagem, oposta à descrita pelo visionário Dom Bosco, pois sua profecia, ainda que tenha anunciado a Terra Prometida, não parece ter indicado a igualdade entre os homens, mas sim a opulência local, a possibilidade de riquezas materiais, e, logo, a obsessão destrutiva por ela. A democracia almejada também se tornou um mito, pois, como bem lembra Videsott (2008, p.36), a maioria dos

operários eram analfabetos... e os analfabetos, à época de inauguração da capital, não podiam votar. A cidade parece ter sido negada, mesmo durante sua construção, aos verdadeiros pioneiros.

3.5. *Imemorial e As cidades invisíveis: o nome escondido e a voz do(a) viajante*

Na instalação, a artista eleva a produtividade à dimensão da criatividade, usa da capacidade de reprodutibilidade técnica de uma máquina, ao duplicar fotografias de identidade, para desmistificar a aparente singularidade dos sujeitos ali representados. Como forma de controle dos sujeitos pelo Estado, este tipo de fotografia pressupõe a massificação e o anonimato, a singularidade de cada um dá lugar às aparências captadas em superfícies homogêneas. Em *Imemorial* tem-se o anonimato de homens, mulheres e crianças, com as imagens dos mortos dispostas sobre o chão, de modo que o único de cada vida perdeu-se na denominação genérica candangos/heróis, acionada pela memória discursiva da obra, e na aparente objetividade da fotografia. Não fosse a circunstância artística de sua apresentação, as faces dos “heróis desconhecidos” passariam despercebidas como outras quaisquer. Do *continuum* da história à história oficial de Brasília são estas vidas que se perdem.

Em vistas do projeto monumental de Brasília e da ideia de anti-monumento aferida por *Imemorial*, abro parênteses para transcrever uma citação um tanto extensa, que se encontra no catálogo da exposição *Reverendo Brasília*. Dadas as intensas relações analíticas que se estabelecem, nesta apresentação, entre a produção da artista e as leituras de Ítalo Calvino, e dada a dimensão hipertextual perceptível em ambos os autores como *modus operandi* que estimula a criação e a imaginação do espectador/leitor, o palimpsesto se faz presente também no empréstimo de trechos do livro *As cidades invisíveis*, nos quais Rosângela Rennó usufrui da liberdade poética e do silêncio que atravessa o verbal/não-verbal aludindo aos seus próprios procedimentos de montagem alegórica:

... A partir destes dados é possível inferir uma imagem da futura B., que estará mais próxima do conhecimento da verdade do que

qualquer notícia sobre o atual estado da cidade. Contanto que se tenha em mente o que estou para dizer: na origem da cidade dos justos está oculta, por sua vez, uma semente maligna; a certeza e o orgulho de serem justos — e de sê-lo mais do que tantos outros que dizem ser mais justos do que os justos —, fermentando rancores, rivalidades, teimosias, e o natural desejo de represália contra os injustos se contamina pelo anseio de estar em seu lugar e fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, portanto, apesar de diferente da anterior, está cavando o seu espaço dentro do duplo invólucro das B. justa e injusta.

Dito isto, se não desejo que o seu olhar colha uma imagem deformada, devo atrair sua atenção para uma qualidade intrínseca dessa cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa: trata-se do possível despertar — como um violento abrir de janelas — de um amor latente pela justiça, ainda não submetido a regras, capaz de compor uma cidade ainda mais justa do que era antes de se tornar recipiente de injustiça. Mas, se se perscruta ulteriormente no interior deste novo germe de justiça, descobre-se uma manchinha que se dilata na forma de crescente inclinação impor o justo por meio do injusto, e talvez seja o germe de uma imensa metrópole...

Pelo meu discurso, pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira B. é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras B. já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis. (REVENDO BRASÍLIA..., 1994, p.111)

A artista situa²⁸ a abreviação B. no lugar do nome Berenice, uma das cidades descritas na referida obra de Calvino (1990, p.146-147). Ainda que a artista assinale a letra inicial, Berenice se perde nesta indeterminação, de modo

²⁸ Esta análise na qual identifico as intervenções no excerto do texto de Calvino, presente no catálogo *Revendo Brasília*, como sendo de autoria de Rosângela Rennó deve ser aqui melhor explicada. No catálogo não há indicações explícitas de que a artista tenha sido a autora de tais interferências, porém, as abreviações presentes no excerto assemelham-se ao procedimento que utiliza em seu *work in progress*, o *Arquivo Universal*. Como se trata de uma alusão muito forte a este trabalho, ao constante procedimento de indeterminação nominal do sujeito em fragmentos textuais selecionados por ela, e pensando que o catálogo apresenta a obra *Imemorial*, parece-me que, pelo menos, Rennó tenha sido consultada para permitir que tal excerto do livro do escritor estivesse presente em um capítulo do catálogo, dada a forte inter-relação que se estabelece a partir daí entre *Imemorial* e *As cidades invisíveis*. Outro ponto é que, mesmo que hipoteticamente ela não tenha sido consultada sobre tal inserção do texto do escritor, somos levados a estabelecer relações deste tipo, uma vez que o excerto agora faz parte do contexto de apreciação da obra. Portanto, de uma forma ou de outra, ao analisar as condições de produção da instalação *Imemorial* nos deparamos com a superposição de Brasília à cidade Berenice de Calvino, em que as descrições do personagem Marco Polo acabam mesclando-se com a posição discursiva da artista.

que B. funciona como uma elipse, e pelo contexto de inserção do trecho no catálogo faz alusão também à Brasília. A elipse serve para retirar a cidade da ficção — que Calvino diz ser uma e duas ao mesmo tempo, a dos justos e a dos injustos — e marcar sua real existência no tempo e no espaço. *Imemorial* surge como um comentário da construção de Brasília com duas formas de apresentação, uma instalação fotográfica e uma descrição verbal, que dizem respeito à mesma cidade e sua estrutura bipartida (justa e injusta).

Ainda que separados fisicamente — pois a passagem textual acima citada não está imediatamente presente na configuração da instalação e não a acompanha no espaço expositivo, assim como apenas alguns retratos pertinentes à obra de Rennó são apresentados no catálogo —, é necessário reforçar que o referido texto e a montagem de imagens/fotos de identidade não se destacam um do outro, pois ambos participam da mesma região discursiva, neste ponto fica evidente a importância da noção de *site* discursivo apontada anteriormente por Miwon Kwon. A diferença estrutural que existe entre as duas formas de apresentação não anula a proximidade substancial no que concerne às referências tecidas à mesma cidade.

Outra leitura que reforça esta análise se encontra na superposição da “voz” de Rosângela Rennó àquela do viajante Marco Polo, personagem que descreve as cidades (imaginárias) pertencentes ao vasto domínio de seu interlocutor melancólico, o imperador Kublai Khan. Podemos observar tal indicação no trecho final do texto acima citado, precisamente no ponto em que nos deparamos com a expressão “Pelo meu discurso...”, pois a artista reduplica excertos da obra literária e, a partir da singela interferência no nome da cidade Berenice, posiciona-se no discurso de Polo/Calvino, agora também seu, deslocando-o para a instalação *Imemorial*. Com isto, Rennó provoca um desvio em que a repetição não se dá sob a insígnia do mesmo. A liberdade hipertextual e apropriativa que Rennó estabelece com a obra do escritor também incide massivamente em suas propostas artísticas, haja vista a abertura para associações verbo-visuais praticadas pelos espectadores.

CAPÍTULO 4

IMAGEM, SILÊNCIO E DESAPARIÇÃO

4.1. História da arte ou História das imagens?

A fotografia, que permitiu uma difusão em massa das obras de arte retidas nas coleções de museus e galerias, que foi apresentada como uma promessa de substituição da necessidade de experiência limítrofe do espectador apenas obtida diante da presença única da obra, perde, em meio à cultura visual e digital, também sua presença objetual.

O *Museu sem paredes*, o *Museu Imaginário* de André Malraux — que é comentado por intermédio do livro *Sobre as ruínas do museu* do crítico de arte Douglas Crimp, — é aqui evocado nestas circunstâncias. O autor explica que, após a Segunda Guerra Mundial, o maior objetivo do museu seria levar a cabo a transformação da arte em um sistema homogêneo ou sequência rigorosamente ordenada de objetos estéticos (CRIMP, 2005, p.50), com o auxílio de construções narrativas que priorizassem este intento — como a história da arte —, o que implicaria na ideia de evolução da arte, de seus estilos. Malraux é quem vê na fotografia um princípio homogeneizante que acomodaria as diferenças dos objetos em um estilo único, permitindo que se tornassem mais acessíveis mediante a facilidade de circulação das imagens em suportes impressos. Periódicos, livros e jornais portavam estes arquivos “artísticos”, mais facilmente deslocáveis, tornando-se museus portáteis, sem paredes.

Se a Guerra havia acentuado o sentido de fragmentação, dado que a destruição de paisagens e vidas legaram para as gerações futuras destroços da humanidade como resultado de seu “progresso” científico, a proposta de Malraux se tornaria um dos principais motes da “disciplina humanística”, de modo que o arquivo fotográfico funcionaria como um “elemento organizador” de discursos estéticos e éticos a partir de uma instituição específica, a de arte, o que significaria, também, que ela se tomaria para si a responsabilidade de reconstruir o que os conflitos políticos mundiais vieram a destruir. Ela ainda resguarda este objetivo humanístico em suas bases, como já fora anteriormente discutido por intermédio das leituras de Thierry De Duve, o que legitima sua existência.

As mais diversas comparações entre imagens de objetos (destituídos de suas funções originais e elevados ao estatuto de arte nos museus), mesmo que

produzidos em épocas e sociedades diferentes e para fins distintos, seria possível porque todos teriam se tornado chapas coloridas, *parecendo pertencer* a uma única e mesma família. Sobre o projeto de Malraux diz Crimp:

Malraux ficou maravilhado com as infinitas possibilidades de seu Museu, com a proliferação de discursos a que ele poderia dar origem ao consolidar séries estilísticas totalmente novas com uma simples mudança na disposição das fotografias. (CRIMP, 2005, p.55)

Acontece que, neste ínterim, as potencialidades da fotografia também começaram a ser exploradas por artistas e fotógrafos experimentais, de modo que as instituições de arte progressivamente “subjetivaram” a fotografia — investindo-a da presença do artista — abrangendo-a em todas as suas direções, “aquela [fotografia] cuja origem é a mente humana e aquela que se origina do mundo ao nosso redor” (CRIMP, 2005, p.107). O museu²⁹ atribuiu originalidade ao fotógrafo, ao meio em si e às reproduções, ou seja, nada menos do que a condição para restaurar o estatuto aurático do objeto de arte que a fotografia, supostamente, teria dissipado. Ela foi institucionalizada, assimilada ao discurso convencional do sistema museológico.

Quando a fotografia passa a ser concebida como mais um objeto de arte dentre outros, a pretensão de Malraux em propor uma antologia da arte — calcada em discursos homogêneos construídos a partir das montagens institucionais de um grande arquivo de imagens fotográficas dos objetos, pertinentes ao circuito artístico —, não passa disto, uma pretensão, pois salienta Crimp (2005, p.52) que “nem mesmo a fotografia é capaz de destacar abstratamente o estilo de outra fotografia”, e podemos ir além deste pensamento, pois o aspecto documental da fotografia, que priorizava discursos factuais e verídicos, cede à ficção, às apropriações, ressignificações e manipulações digitais.

²⁹ Como referência inicial, o termo museu carrega, aqui, muito da autoridade do MoMA e o seu fundamental papel na institucionalização da fotografia enquanto objeto de arte.

O crítico de arte Hal Foster estabelece relações dialéticas entre os pontos de vista de Walter Benjamin e de André Malraux, no que diz respeito à reprodutibilidade das obras de arte por imagens técnicas:

Se para Benjamin o valor de exposição problematiza o valor da arte, para Malraux o museu garante a arte como tal. Além disso, se para Benjamin a reprodução estilhaça a tradição e liquida a aura, para Malraux ela fornece os sentidos para reagrupar os pedaços quebrados em uma metatradução do estilo, um novo Museu sem Paredes cujo tema é a Família do Homem — e é o verdadeiro fluxo de uma aura liquidada que permite a todos os fragmentos percorrer juntos no Rio da História (“a vida persistente de certas formas, emergindo sempre e novamente como espectros do passado.”)³⁰ (FOSTER, 1996, p.109)

Ao considerar o estatuto visual, fantasmático e informático do mundo contemporâneo não se mostrou pertinente a esta pesquisa, por conta de sua demanda teórica, o desenvolvimento de estudos com ênfase, apenas, na disciplina História da arte. Isto porque, do mesmo modo que as práticas e propostas artísticas tornam-se cada vez mais híbridas, os demais campos da Área de Humanidades (e de outras) vem participando, com mais assiduidade, dos pensamentos e discursos de artistas e críticos. Mesmo que certas informações e imagens não estejam vinculadas a uma tradição escrita que as conceba *a priori* como arte, as necessidades internas ao sujeito, suas diversas formas de expressão e as teorias a serem por ele desenvolvidas muitas vezes demandam associações provenientes de diferentes lugares.

Na atualidade, e de forma cada vez mais crescente, recebemos uma enorme quantidade de imagens de obras, mas não necessariamente as obras em si, “a palestra com *slides* do historiador da arte e a prova de comparação de *slides* dos estudantes de história da arte são parte integrante do museu sem paredes”, comenta Crimp (2005, p.51), daí participam as projeções com imagens digitais,

³⁰ Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto do artigo em inglês: “If for Benjamin exhibition value troubles art value, for Malraux the museum guarantees art as such. Moreover, if for Benjamin reproduction shatters tradition and liquidates aura, for Malraux it provides the means to reassemble the broken bits into one metatradition of style, a new Museum without Walls whose subject is the Family of Man – and it is the very flow of a liquidated aura that allows all the fragments to course together in the River of History (‘the persisting life of certain forms, emerging ever and again like spectres from the past.’).”

mas, também, as imagens internas ao sujeito que as analisa, logo, este caráter psicológico nos faz pensar em uma História das imagens, que nos dá abertura para reminiscências não propriamente instituídas pela História da arte, mas pelo repertório mnêmico que nos é acionado pelas culturas visuais nas quais estamos imersos e das quais esta disciplina participa. É o que o crítico de arte Hubert Damisch expõe em seu artigo “O desaparecimento da imagem”, apresentado inicialmente em uma conferência, em agosto de 1994, e publicado em periódico nacional em 1996.

Damisch considera que falar da desaparecimento da imagem implica as diversas maneiras pelas quais esta noção pode ser compreendida, por exemplo, a ação do tempo pode corroer uma imagem material sob certas circunstâncias, provocando sua destruição ou apagamento, a sua pouca circulação no interior de um certo sistema de valores também pode determinar estes mesmos destinos, entre outros exemplos possíveis. Porém, o relevante para o autor é que a desaparecimento, seja qual for, da imagem não está, necessariamente, dissociada de sua (re)aparição.

Mesmo quando esquecida uma imagem pode estar latente no inconsciente, portanto, o esquecimento aqui poderia ser compreendido dentro de um “princípio de conservação” da memória, em que a imagem teria deixado um traço de sua existência no aparelho psíquico do sujeito, podendo então ser rememorada, reativada por algum estímulo, interesse subjetivo ou trauma.

As afirmações de Damisch vêm acompanhadas de paralelos psicanalíticos, particularmente da relação entre sujeito, histeria e imagem estabelecida por Freud em seus *Estudos sobre a histeria*. Segundo suas explicações, à medida que um paciente descreve, em palavras, uma imagem que lhe perturba, esta desaparece e é logo substituída por outra, o mecanismo de substituição impedindo o sentimento de perda que poderia advir da lacuna deixada pela imagem inicial.

Porém, se a imagem sintomática persistir é porque algo ainda deve ser dito a respeito dela e é justamente nesta prática que o autor encontra paralelo com a disciplina História da arte:

Os historiadores da arte não são, necessariamente, ainda falta muito para isso, “visuais”, no sentido em que o entendia Freud.

Mas se a história da arte assume facilmente, na prática, o modo obsessivo, apesar disso ela tem em comum com a histeria, ou em todo caso com a cura da histeria, a circunstância de ter sido e permanecer a agente de um retorno das imagens sem precedentes na história. (DAMISCH, 1996, p.485)

Ainda que teça uma crítica a esta disciplina, o autor presta a ela o devido reconhecimento, além do que suas observações neste excerto se aproximam de determinados pontos de vista discutidos anteriormente por Foster e difundidos por André Malraux e “seu” *Museu Imaginário*, particularmente no que se refere à “vida persistente de certas formas”, que insistem em retornar ao presente. Logo, obras e imagens “perdidas” ou sob a ameaça de desaparecimento podem ser agenciadas por historiadores da arte — hoje também por outros profissionais —, o que favorece a sua (re)introdução no mercado e no circuito artístico. Vale lembrar que esta também é uma prática recorrente dos artistas em diversos períodos da história, cada qual com seus objetivos específicos, como as ocasiões nas quais os motivos greco-romanos são resgatados e transformados em formas de expressão artística coerentes com as demandas de uma época em particular, ou mesmo como resultado do recurso à apropriação, ao deslocamento e recontextualização de elementos variados (inclusive daqueles inicialmente não reconhecidos como artísticos) no mercado e circuito referenciados (a exemplo do que faz Rennó).

Ao descrever “o modo de existência que pode ser o das imagens da arte” como *geist* (espectro ou um retornante), as asserções de Damisch também podem nos lembrar do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, painéis sobre os quais diversas imagens culturais — em boa parte obtidas por meio de reprodução técnica — eram associadas por afinidades formais e simbólicas, montagens que sugeriam expressões arquetípicas. Embora o projeto de Warburg não seja aprofundado nesta pesquisa, vale a lembrança de seu singular trabalho e pensamento.

Ao finalizar seu artigo, Hubert Damisch se depara com o paradoxal discurso sobre a arte. Pela sua ótica, se a descrição linguageira promove a desaparecimento da imagem, que se torna palavra, esta responsabilidade pelo desaparecer seria da história da arte (e também de outras disciplinas que investem neste objeto de discurso). O silêncio, no entanto, presumiria a aparição da imagem, em seu modo

de existir mais “cru” e plural. Veremos, neste capítulo, como este paradoxo se torna perceptível nas análises de obras e na própria constituição das instalações aqui discutidas, já que texto e imagem fazem parte de suas configurações.

Quanto ao silêncio, são três as suas formas, assim apresentadas por Eni Orlandi: a) o silêncio fundador, b) o silêncio constitutivo e c) o silêncio local. O primeiro é o reduto fundamental à existência de qualquer significação, de modo que podemos compreender que o horizonte da significação é o silêncio. Por sua vez, os dois últimos fazem parte do que Orlandi denomina “*política do silêncio*, já que imprimem um recorte (entre o dito e o não-dito) no seu modo de significar, inscrevendo-se, portanto, no domínio do *poder-dizer* [grifo meu].” (ORLANDI, 2008, p.58-59).

Após este percurso chegamos à questão: quais os papéis das instituições de arte diante dessa condição virtual/digital da imagem e de sua vasta recepção no mundo contemporâneo, para além de um arquivo materializado, objetificado e consignado em um espaço físico? Por intermédio da práxis de Rennó, a presença constante de textos “escritos” nas paredes pode também alicerçar conexões com o virtual/digital, pois se aproximam de hipertextos. No tópico a seguir foram desenvolvidas as análises das séries *In Oblivionem* em companhia de argumentações para a questão aqui expressa.

4.2. *In Oblivionem*: o estado de desaparecimento da imagem

In Oblivionem é composta por núcleos de séries de fotografias — expostas em película ortocromática e sob a forma de negativos de vidro —, material imagético obtido em mercados de segunda mão e doados por amigos da artista. Os três núcleos afeitos a este título genérico são identificados por: *Álbum de família* (1994) [Fig. 23], instalação na qual as imagens são dispostas em ornamentais molduras brancas, *Mulheres* (1994) [Figs. 24, 25, 26 e 27], em que a moldura cede lugar aos elementos da arquitetura do espaço expositivo como as janelas do Museu Reina Sofia, e *No landScape* (1995) [Fig. 1, 2 e 3], série na qual

as imagens são montadas de forma fragmentada em falsas portas. Estas três séries foram apresentadas uma única vez em cada espaço que as abrigou³¹.

A exemplo do procedimento utilizado na instalação *Imemorial*, as imagens estão todas obscurecidas a ponto de quase não visualizarmos o que representam. Apenas em um dos casos, *No landScape*, o substrato que contém a imagem é diferente, de modo que esta instalação é constituída por negativos de vidro, em cujo verso de cada peça foi utilizado, diretamente sobre a superfície vítrea, o procedimento da veladura negra (através da aplicação de tinta) para simular a desapareição do motivo fotografado, enquanto as duas outras séries se valem do mesmo processo descrito em *Imemorial*. Neste segundo caso o processo de obtenção das imagens enegrecidas é assim comentado pelo crítico de arte Nelson Brissac Peixoto:

É como se a película ortocromática não conhecesse, propriamente, revelação. O que se vê assemelha-se a um negativo, em grande formato. O processamento é o mesmo do papel fotográfico, variando a base (filme em vez de papel) e a quantidade de prata. A particularidade está no processo de positivação, que explora as características físico-químicas do material, a saturação de prata. Ocorre um uso diferenciado daquele material, normalmente destinado à transparência. Aqui ele não dá luz.

No negativo, normalmente, as figuras aparecem mais escuras, enquanto o fundo fica mais claro. Aqui o negativo é pintado de preto, por trás. Contra um fundo negro, o que era escuro fica relativamente mais claro. O depósito de prata faz com que se destaquem os vultos. Tornam-se prateados ao incidir luz material. Temos apenas nuances de cinza, prateado e preto. Trata-se, diz a artista, de uma metáfora da opacidade: preto sobre preto. Uma imagem que se dá num preto: uma imagem impossível. (PEIXOTO, 2004, p.134)

Conforme procedimento recorrente em algumas das propostas artísticas de Rennó correspondentes à década de 90 — como é possível verificar na configuração da instalação *Cicatriz*, analisada no Capítulo 1 desta dissertação —, os suportes de gesso removíveis, e que funcionam como próteses espaciais que remetem a um espaço de escritura, memória e esquecimento, sobre os quais são

³¹ Informação concedida pela artista em entrevista realizada no dia 02/10/2012.

entalhados os textos do *Arquivo Universal* em baixo-relevo, aqui também se faz presente, acompanhando o material fotográfico (propriamente dito) utilizado nas séries.

A contingente análise dos conjuntos de *In Oblivionem* permite que pontuemos aspectos que lhes são comuns. Nota-se a preocupação da artista em eclipsar as imagens para dentro da superfície do espaço expositivo, como se a desapareição presente nas fotografias insinuasse, em maior ou menor grau, a perfuração das paredes da instituição que as comporta. Percebe-se a relevância que Rennó atribui à problemática da inserção da fotografia no “cubo branco”, pois as imagens são, entre outras leituras, como máculas da pureza das superfícies. Novamente há tensão entre luz e sombra, branco e negro. Os textos adquirem profundidade “transparente”, enquanto as fotografias são tão nubladas que insistem em negar a investida do olhar, que lhes tenta percorrer e descrever.

Porém, mais do que um olhar crítico lançado à institucionalização da fotografia como arte, que terminou por fundar uma tradição das imagens fotográficas autorais em museus e galerias, Rennó trabalha, por intermédio de *In Oblivionem*, com a apropriação de imagens vernaculares, de vertente ou circulação popular, de modo a carregar esta escolha de outros significados específicos no contexto de sua produção artística da década de 90 e que, não por coincidência, são sentidos que *permanecem atuais*, como será discutido a seguir pela ótica da crítica de arte Jean Fisher.

Esta autora escreve a partir da exposição coletiva *Cozido e Cru*, realizada no Museu Nacional do Centro de Artes Reina Sofia, Espanha, no período de 14 de dezembro de 1994 a 6 de março de 1995, e na qual a instalação *In Oblivionem (Mulheres)* foi apresentada. Ao focar seu interesse na memória popular, Fisher se refere a formas de expressão que destoam de intervenções ideológicas dominantes e dão abertura ao inesperado, outras formas de concretização da diferença, em que a experiência estética seja resultado de uma “relação flutuante” entre o objeto, o produtor (*hacedor*) e o espectador (FISHER, 1994, p.39).

Além da autora dar prioridade à memória popular e apesar de não citar Rennó especificamente no texto do catálogo da referida exposição, fundamenta

seu discurso em questões que também perpassam toda esta pesquisa, acrescentando a ela a necessidade de discussões acerca do descentramento das influências dos centros hegemônicos de poder, notadamente referindo-se ao norte-americano e ao europeu.

Se assim o faz é para questionar o bombardeamento de imagens e discursos que emanam destes centros e que estabelecem uma naturalização e universalização de certos valores em detrimento de realidades outras, hegemonia que veicula formas de constructos imaginários perversos que engendram “atmosfera de medo e insegurança” (FISHER, 1994, p.38).

Quando se trata de arte e sua crítica, ela também reclama a necessidade de posicionamento nos escritos dos autores que se pautam em teorias culturais para que — ainda que partilhem de pontos de vista de disciplinas como a antropologia, a história, a sociologia, entre outras —, não percam de vista as qualidades que são próprias à prática artística e sua recepção, ou seja, enaltece a necessidade de se escrever sobre arte por ângulos que priorizem duas características que lhe são primordiais: a *visualidade* e a *especificidade da experiência estética*.

Debates multiculturais voltados à arte e que respeitam estas duas características inibem a valorização de uma forma de pensamento sobre outra, e, por extensão, de determinados grupos geográficos sobre outros, pois tomam como parte dos meandros críticos a singularidade das relações entre obra e espectador. Neste sentido, é lógico considerar que aqueles que escrevem sobre arte são, antes de tudo, espectadores passíveis à experiência estética.

É possível notar em *Mulheres*, como nas demais séries de *In Oblivionem*, que há, por intermédio da própria materialidade das instalações, esta mesma postura de resistência a uma vontade/exigência externa de catalogação ou aderência a um sistema de reprodução de valores globalizantes, geralmente estimulada por parte de setores específicos de poder, tal postura é detectável devido a um princípio básico perceptível nas três séries: o uso de imagens *ineficientes*. Ou seja, à superexposição imagética do mundo contemporâneo Rennó contrapõe a “subexposição” das imagens das quais se apropria e manipula.

Tais imagens, portanto, não seguem os propósitos de eficiência impostos pela *mass media* e as grandes corporações que controlam estes fluxos velozes de imagens.

Na instituição de arte, ainda que esta também seja um espaço circunstanciado por jogos ideológicos, o convencional pode dar lugar a um estado de estranhamento necessário para a subjetivação e criticidade dos espectadores. As imagens enegrecidas, por estarem nos limites de sua visualidade e acompanhadas por notícias de jornal deslocadas de seu contexto inicial, exigem maior apuro visual e esforço intelectual do espectador, retirando-lhe de um estado de letargia, diante do que ele pode se questionar “Como ver e pensar estas imagens e textos?”. Por este viés podemos compreender o interesse de Fisher pelo popular, da maneira como foi explicitado anteriormente — migrando do singular para um âmbito coletivo —, bem como por aquelas experiências artísticas que ainda não participam do altamente mercantilizado. Comenta a autora:

Se se quer que a arte funcione como algo mais que um decalque de signos estabelecidos e realidades mediatizadas, será preciso que continuamente coloque em circulação o *ainda não mercantilizado*. Neste caso, a arte não pode ser uma forma mimética de representação.³² (FISHER, 1994, p.39)

É importante salientar que no período em que o texto de Fisher foi escrito as práticas de Rennó ainda estavam em ascensão, e as suas ousadas experimentações com imagens e palavras, como as que vemos particularmente na obra *Hipocampo*, analisada no Capítulo 2, e em *In Oblivionem*, emergiram no circuito artístico justamente com esta força do *ainda não mercantilizado*. Hoje a artista é reconhecida nacional e internacionalmente, algumas de suas obras estão em importantes coleções, participando, portanto, do que é considerado o mercado de arte. Uma primeira impressão acerca disto poderia levar alguns a questionar a validade das explicações aqui presentes, no entanto, além de haver, nesta

³² Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto do catálogo, escrito em espanhol: “Si se quiere que el arte funcione como algo más que un calco de signos establecidos y realidades mediatizadas, será preciso que continuamente ponga en circulación lo <<aún no mercantilizado>>. Em esse caso, el arte no puede ser una forma mimética de representación.”

pesquisa, uma contextualização temporal relacionada ao aparecimento das obras de Rennó em situações expositivas e espaços específicos, considero que a verdadeira arte não se limita à sublimação de uma mera necessidade de consumo, que desaparece tão logo é saciada — necessidade esta reificada de acordo com leis de mercado, o fluxo financeiro e a obsolescência programada dos produtos ofertados —, de modo que elementos artísticos abrem-se à constante atualização quando os sujeitos se sentem interpelados pelas obras.

Ainda que a arte se encontre inserida em algum tipo de mercado, a experiência estética — que não é regida por tendências comerciais e não se torna obsoleta — decorrente da fruição em relação a um objeto ou proposta artística — seja direta ou então indiretamente, quando mediada por imagens técnicas — participa de uma *visão interior*, da razão sensível do espectador, escapando às demandas alienantes de valores globalizados. Com isto quero dizer que o singular de cada sujeito sempre estará presente, aguardando para se manifestar em momentos específicos quando estabelecida uma relação íntima com a proposta ou o objeto, que está além de um desejo de posse estimulado por um sistema de trocas financeiro.

Penso que também esta parcela afetiva pode ser considerada no que Fisher denomina de *ainda não mercantilizado*, reside aí, talvez, sua afirmativa acerca de uma necessidade de distanciamento da representação mimética da arte, pois este mimetismo muito bem poderia atuar como uma forma gritante ou insuspeitada de agenciamento de valores há muito estabelecidos ou como propulsor de outros valores homogeneizantes postos a circular (visualmente) de acordo com certos interesses políticos em determinados períodos. Também por esse motivo suponho que a autora se preocupa em salientar, mais de uma vez ao longo de seu texto, que os debates culturais sobre arte devem, de fato, resgatar o que é próprio a ela em seus escritos, para evitar que a visualidade e a experiência que daí emerge sejam resultantes de discursos homogeneizantes, manipuladamente reproduzidos com o propósito de inibir as diferenças, nivelando-as ao invés de expô-las:

O estado pós-industrial e o poder econômico demandam cidadãos passivos e a homogeneização de nosso desejo em direção a um consumismo ubíquo, e essa demanda implica o controle do heterogêneo, do imprevisível, do dissidente: os elementos *ineficientes* que obstaculizam a eficiência desejada da máquina social e sua coerência imaginária. Na lógica da hegemonia do Estado [...] são as estruturas — toda forma de intercâmbio, linguagem e organização simbólica — tribais, comunais, pré-capitalistas, o que se deve suprimir. Os discursos institucionais de poder (nos quais devem ser incluídos os meios de comunicação de massa) funcionam, como afirmou Michel Foucault, para sufocar a *memória popular* [...].³³ (FISHER, 1994, p.38)

Os processos criativos com os quais corrobora Fisher se consolidam no encontro entre o campo imediato (de inscrição da obra de arte: o que esboça a importante relação entre instituição, artista e público), o campo amplo (formações discursivas e dispersão dos enunciados: o já dito e o vir a ser) latente no espaço-tempo de inscrição da obra e que se projeta no aparelho psíquico do espectador (significando-o enquanto sujeito, mas também sendo por este (re)significado).

Estas dimensões da existência da obra e, portanto, da instituição de arte, devem ser essencialmente consideradas, visto que ambas possuem papéis importantes no resgate a um princípio de incerteza que é inerente ao homem e sua responsabilidade ética. Em meio à virtualidade exacerbada de todas as atividades humanas — em que a percepção do entorno real converge para um campo tecnocrático —, a práxis dos artistas, o ato de colecionar e as coleções, a existência concreta e participação de museus (e suas variantes) neste processo retomam — sem desconsiderar a adequada aplicação da tecnologia em suas relações — a percepção humana dos referenciais de interação com a “natureza” (e não apenas de imersão em uma tela, em um ecrã).

³³ Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto do catálogo da exposição, em espanhol: “El Estado pós-industrial y el poder económico demandan ciudadanos pasivos y la homogeneización de nuestro deseo hacia un consumismo ubíquo, y esa demanda implica el control de lo heterogéneo, lo imprevisible, lo dissidente: los elementos <<ineficientes>> que obstaculizan la eficiencia deseada de la máquina social y su coherencia imaginaria. En la lógica de la hegemonia del Estado [...] son las estructuras — toda forma de intercambio, lenguaje y organización simbólica — tribales, comunales, precapitalistas, lo que hay que suprimir. Los discursos institucionales del poder (em los cuales hay que incluir los medios de comunicación de masas) funcionan, como afirmo Michel Foucault, para <<sofocar la memoria popular>> [...]”.

A persistência dos museus constitui um espaço ímpar para repensarmos o porvir da experiência subjetiva mediante a negatividade da reprodução automática de sentidos, então alicerçada numa visão maquínica do homem, evitando a demanda por um perfeccionismo da racionalidade, que se torna violenta, e um isolamento social corroborado pela capacidade de “comunicação” virtual a partir da eliminação das distâncias ou fronteiras espaço-temporais que as mais recentes tecnologias tem permitido.

Essa violência da racionalidade repetitivamente fundamentada na noção de progresso tecnológico enquanto progresso humano visa a uma inversão de valores e homogeneização da produção de conhecimento, que fratura o sujeito em dois pontos extremos, ao que, não poderia deixar de ser, correspondem ações tendencialmente extremadas deste mesmo sujeito no espaço real. Tal perspectiva poderia acarretar um colapso na necessidade humana de se expressar criativamente e, por extensão, de reconhecer a importância da arte (em suas variadas formas).

Por isso, sendo o espectador um agente muito importante nestes processos de significação, a ele também deve ser atribuído o papel de decodificador, visando a construção de sentidos potencialmente capazes de se refletirem de forma crítica em seu âmbito social e nos seus usos das tecnologias disponíveis.

Cogitando acerca dos trabalhos de Rennó analisados e comentados até aqui, podemos apreender, como um dos enunciados fundamentais que persistem, dentre outros, em suas obras da década de 90, que o ato de escrever, de fotografar, de recepcionar e compartilhar informações com mais precisão crítica precisa ser um tipo de ação esperada nesta conjectura.

As tecnologias não são negativas em si, seu potencial para transformações sociais é espetacular, mas a utilização dos aparelhos técnicos já não pode se pautar em uma atitude impensada, deve ser consciente ao abarcar as condicionantes de acessibilidade à informação que o estado contemporâneo de obsolescência programada busca esconder em entrelinhas de discursos democráticos: não basta ter acesso à informação, é necessário destrinchá-la, *pensá-la*, visar seu potencial educativo e não meramente de entretenimento,

relacioná-la com o espaço de interação concreto em que também se dão as relações humanas. Todas as instituições que priorizam aspectos educativos (museus e galerias inclusive) participam das (re)construções destes discursos. Se com a rápida substituição de tecnologias também desaparecem modos de ver e apreender o mundo, e se a velocidade destas substituições muitas vezes não é compatível ou não está em sincronia com as mudanças perceptivas dos sujeitos, então práticas artísticas que se voltem a estas questões são mais do que necessárias.

É preciso considerar que, ainda que partilhemos de discursos multiculturais e da transterritorialidade preconizada pela globalização, existem grandes contradições internas aos principais centros financeiros bem como às demais regiões geográficas, inclusive e principalmente no que diz respeito à desigual distribuição de capital cultural — do qual hoje participam fortemente os meios tecnológicos —, de modo que a sociedade, como um todo, não é igualmente visada neste processo de “revoluções” dos saberes tecnológicos — quiçá na aprendizagem de tais saberes — e não segue o mesmo ritmo desenfreado das atualizações do mercado, pois certas culturas, conhecidas como dominantes, sobressaem-se a outras menos visadas ou privilegiadas dentro de um sistema de valorização reiteradamente desigual.

Esboça-se, aqui, por intermédio das obras de Rennó, uma preocupação educativa para com o sujeito contemporâneo e sua recepção dos conteúdos altamente mediatizados pela indústria cultural. Um ponto negativo que pode ser aqui suscitado com relação a esta mediação é que a automação massificada do aparelho psíquico por tecnologias velozes, imagens e informações pré-fabricadas vem alterando e, até mesmo desconstruindo, a dimensão poética do ser humano (no que diz respeito àquela imaginação singular, comentada por Ítalo Calvino), e a substituindo por uma sublimação instintiva, e violenta, desta necessidade reprimida, que se apresenta sob diversas formas de posse e apagamento do Outro.

Ao explicar a origem do título da exposição ocorrida no Reina Sofia, o curador da mostra e crítico de arte Dan Cameron sinalizou alguns detalhes do

projeto que coincidem com as críticas tecidas nos parágrafos imediatamente anteriores. O curador disse ser o título uma alusão ao livro do antropólogo Levi Strauss denominado *O cru e o cozido*, em que Strauss documenta grupos indígenas do Brasil e acaba por estabelecer o “emparelhamento dialético” de duas forças opostas: de um lado, as sociedades “avançadas” determinando-se como tal a partir de um grupo ao qual não é permitida a negociação dos termos comparados e, de outro, as negociações entre ambos, “avançados” e “não avançados”, acerca dos pontos de vista das realidades de cada um, o que implica uma troca de percepções e o reconhecimento das representações que são vivenciadas por um e não por outro (e vice-versa).

A exposição estaria associada a esta segunda concepção, cujo tema primário estaria fundamentado, portanto, no “intercâmbio entre múltiplas posições culturais” (CAMERON, 1994, p.46), de modo que ao inverter os termos do título de origem, dispondo a palavra *cru* diante do termo *cozido*, buscou-se dar relevância à desestruturação de posições pré-concebidas. A inversão promove mudanças até mesmo na forma de concepção do papel do artista: ao invés de ser compreendido como um gênio, um ser dotado de dons que se destaca dos demais, este estaria disposto a realizar algo mais simples, uma mediação, primeiramente entrar em contato com materiais, filtrá-los de acordo com critérios próprios, para depois recontextualizá-los em situações específicas, ou seja, transitando do *cozido*, entendido como aquilo que está dado a saber, para o *cru*, um campo de possibilidades. O espectador é assim estimulado a estabelecer uma relação dialógica com a obra por *intermédio* do artista, percorrendo seus próprios caminhos interpretativos. Além disso, Cameron assim comenta uma das principais funções do título *Cozido e Cru* atribuído à exposição:

[...] é que ele nos permite mudar o foco, o fato de que o país de origem, o sexo, a raça, os laços étnicos, ou as preferências sexuais de um artista sejam centrais no significado de sua obra, à ideia de que a arte interessante sempre consegue ser local e universal a uma só vez. Talvez seja um clichê assinalar que todos nós vemos de algum ponto de vista ou situação cujo significado se intensifica ao ser compartilhado com a comunidade na qual nos encontramos, no entanto este é precisamente um dos particulares

universais que a arte contemporânea parece estar mais empenhada em abordar.³⁴ (CAMERON, 1994, p.47)

Ao nos determos na questão do gênero, é possível notar que *In Oblivionem (Mulheres)* está relacionada com esta função principal do título *Cozido e Cru* que reverbera na exposição, dirigindo o seu foco para questões que envolvem a mulher em variadas esferas, no que se refere ao sagrado, ao voyeurismo e à violência direcionados à figura feminina. Os fragmentos textuais e as imagens selecionadas para compor a série denotam que, entre interpretações possíveis, à perda da correspondência entre o feminino e o sagrado sucede o voyeurismo e o desejo, que até mesmo se precipita em sublimação violenta sob a forma da violação do corpo da mulher, expondo a barbárie que prevalece nas sociedades “avançadas”. A artista deixa transparecer, na seleção dos textos, a predominância de ótica e ações masculinas a determinar comportamentos, vestimentas e a subjugar a presença feminina, enquanto que as fotografias se valem de um aporte mais suave, não aludindo ao sexismo.

Participa desta instalação de Rennó a fotografia de uma mulher **[Fig. 27]** sentada sobre um banco, sua aparência é irreconhecível, sua identidade é irrecuperável, pois no lugar de suas feições faciais (e em toda a região superior da foto) apenas há sombras, justamente a cabeça, *locus* da memória, está para sempre perdida. Em uma das páginas do catálogo esta imagem vem acompanhada do seguinte fragmento textual³⁵:

³⁴ Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto do catálogo da exposição, em espanhol: “[...] estriba em que nos permite trasladar el foco, del hecho de que el país de origen, el sexo, la raza, los lazos étnicos o las preferencias sexuales de un artista sean centrales em el significado de su obra, a la idea de que el arte interesante siempre consigue se local y universal a la vez. Acaso sea um cliché señalar que todos nosotros venimos de algún punto de vista o situación cuyo significado se intensifica al ser compartido com la comunidade em la que nos encontramos, pero ése es precisamente uno de los particulares universales que el arte contemporáneo parece estar más empeñado em abordar.”

³⁵ Durante o levantamento dos fragmentos textuais componentes das obras de Rennó selecionadas como *corpus* desta pesquisa, um dos textos de *In Oblivionem (Mulheres)* não foi encontrado. Quando encontrei este excerto no catálogo da exposição *Cozido e Cru*, perguntei, em Questionário enviado à artista, se este seria o fragmento faltante, que não aparece nos registros fotográficos da instalação, ao que a artista respondeu negativamente (no dia 02/10/2012), explicando que ele foi retirado de um jornal espanhol e “veio depois da instalação pronta”. A relação entre a imagem da mulher “sem cabeça” e a o texto é aqui considerada, por passar a pertencer à memória discursiva da obra após sua veiculação no catálogo. Saliento, ainda, que as costumeiras abreviações de nomes como uma prática recorrente de Rennó em

Aquella noche, como cualquier otra en la finca, se encontraban rezando el Rosario en el exterior de la casa, más de un centenar de personas. Ao entrar en la casa, Z. vió a la vidente que "de pronto dice que la virgem le está hablando y se dirige, nerviosa, a buscar un libro. Cuando lo encuentra, se abre en la página 136 donde está la fotografía de la virgem, de cuyo ojos comienzan a salir lágrimas de sangue que se deslizan por las hojas del libro". Varias personas acudem a la casa, donde se esparcía un "intenso aroma de rosas" y sacan el libro al porche para que todos puedan ver cómo "las oscuras lágrimas seguían fluyendo".³⁶

Já nos registros da instalação, alocados acima da referida imagem, encontram-se os textos³⁷ a seguir, dispostos lado a lado:

Na época do Xá, ela trabalhava para a família real, desfrutando de privilégios, belas roupas, carros, convites para jantares e festas diplomáticas. Deposto o Xá, a revolução quis saber muitas coisas. Esta não era uma foto dela, nua e agindo como prostituta, numa daquelas festas? Um policial apontava o dedo para a velha fotografia, em que ela sorria, entre dois convidados. "Mas eu não estou nua, estou usando um vestido de noite", ela protestou. "Você chama isso de vestido?", perguntou o policial.

O nome da duquesa de Y. foi retirado de uma variedade de rosa que integra o último catálogo dos floricultores britânicos. A rosa, em tons de amarelo e de vermelho, teve sua denominação mudada para *Sunseeker* (ou *Buscadora do sol*). A troca, segundo divulgou um jornal londrino, teve cunho comercial. Desde que foram

seu *work in progress* *O Arquivo Universal* é perceptível no referido fragmento textual, além do que ele é reproduzido também em outras obras, segundo documentos a mim enviados por uma das assistentes de Rennó, nos quais constam os textos utilizados em cada obra e situação expositiva.

³⁶ Tradução enviada por uma das assistentes da artista: *Naquela noite, como em qualquer outra, mais de cem pessoas estavam em frente à casa rezando o terço. Ao entrar, Z. encontrou a vidente, que "imediatamente disse que a virgem estava lhe falando e, nervosa, foi procurar um livro. Quando o encontrou, abriu na página 136, onde estava a fotografia da virgem. Dos seus olhos começaram a cair lágrimas de sangue que se derramaram pelas folhas do livro. Várias pessoas correram até a casa, que exalava um "intenso aroma de rosas", e levaram o livro até a porta para que todos pudessem ver como "as escuras lágrimas continuavam a fluir".*

³⁷ Estas são as versões em português enviadas por uma das assistentes de Rennó. Na exposição *Cozido e Cru* eles foram traduzidos para o espanhol. Quando não disponho de versões em outras línguas, opto por utilizar os arquivos da forma que me foram enviados ao invés de traduzi-los.

divulgadas fotos da Duquesa, de *topless*, em companhia de seu assessor financeiro, as vendas daquelas flores despencaram.

Associados com a imagem de uma mulher sem face e com o corpo praticamente todo coberto por um longo e alvo vestido, estes dois fragmentos, entre outras leituras, podem fazer alusão ao que ainda, na década de 90 e hoje, seria considerado imoral para mulheres, indiferentemente às posições sociais que ocupem ou à região geográfica onde se encontram, por isso são colocadas nos mesmos patamares de “imoralidade” uma duquesa e uma funcionária que trabalhava para uma família real.

No primeiro caso, a notícia apresenta um ar tendencioso, pois parece sugerir, de antemão, que se a funcionária possuía roupas, bens e diplomacia suficientes, além de ser convidada a eventos importantes, é porque estaria se prostituindo com algum membro da família real, ao invés de existir a possibilidade daqueles serem os frutos de seu reconhecimento pelos serviços (não sexuais) prestados à realeza. O olhar masculino e discriminatório concretiza-se nos dizeres do policial, cuja questão do interrogatório vem sob a forma de uma afirmação: o modelo de roupa que ela usava era considerado imoral pela ótica do policial, que, portanto, se julgou na razão de defini-la como uma prostituta (mesmo que ela não fosse), outro motivo que justificaria tal discriminação sexual estaria no comportamento da mulher, ou seja, estar em companhia masculina na antiga foto.

A figura masculina de autoridade representa, também, um discurso de autoridade, que tende a rotular e sobrepor outros pontos de vista sobre a mulher e que, esta, no entanto, não deixa de rebater. Ao explicar que se trata de um vestido de noite, a ex-funcionária da realeza transgride um consenso pré-fabricado sobre a sua imagem, e que, por extensão, pode ser direcionado ao gênero feminino. Os espaços discursivos da fotografia tornam-se evidentes pelo uso que a artista faz da notícia de jornal, pois há, pelo menos, duas impressões distintas e internas ao texto sobre a mesma foto (que está diretamente ausente na obra de Rennó) observada e comentada pelos “personagens”.

No caso da duquesa, a posição de prestígio torna a exposição de seu corpo, na companhia de seu assessor, uma verdadeira agressão aos bons costumes britânicos, ainda que nada de grave tenha sido ali exposto para a reação comercial negativa na vendagem das flores que levavam seu nome. Fosse ela uma “mulher do povo” em situação parecida, na companhia de um homem, dificilmente teria se tornado notícia.

Em ambos os casos há visões e consequências negativas com relação à liberdade das mulheres em expor partes do corpo (de acordo com a vestimenta ou a falta desta), ter certos comportamentos e condições de prestígio que destoam das convencionais. As informações estão carregadas de discriminações sociais, culturais e sexuais, e embora recepcionemos tantas outras com teor discriminatório em nosso cotidiano geralmente estamos muito distraídos para notá-las, de modo que o espaço da instituição de arte é ainda muito prolífico para o acontecimento da obra, a possibilidade de nos despertar para associações absurdas de imagens e textos veiculados pelas grandes mídias, principalmente as tradicionais.

Em contraposição à primeira situação que foi aqui citada, ou seja, a relação entre a imagem de uma mulher com o rosto irrecuperável **[Fig.27]** e a notícia espanhola da foto da Virgem a verter lágrimas de sangue, pode ser referenciada a fotografia de uma menina **[Fig. 25]**³⁸ — que não é possível precisar se é de origem indígena, embora a foto possa evocar reminiscências de registros etnográficos —, abaixo da qual está situado o seguinte fragmento:

A Funai vai exigir na Justiça que a empresa E. indenize a índia Y., de 15 anos, violentada e engravidada em agosto passado por técnicos que faziam prospecção na reserva indígena. Os funcionários da Funai ficaram revoltados com o descaso da Empresa, que enviou apenas uma relação de nomes, sem fotografias, dos técnicos que trabalhavam na área, naquela época, para que a adolescente identificasse os autores do crime. Y. é surda-muda e deficiente mental.

³⁸ Na Fig. 25 a fotografia da menina é a que está isolada, do lado esquerdo.

A moça índia que foi violada nos remete aos discursos históricos de contato entre os colonizadores (“o homem branco”) e os povos latino-americanos, no que se refere à profanação do sagrado (do sujeito e seu corpo) e das culturas locais e à intransigência na negociação de valores culturais. O profundo desrespeito e violência que ainda se destina às diferentes etnias apresentam-se enraizados, no caso, na cultura brasileira, ou como denomina Eni Orlandi (2008, p.69), na “consciência nacional”, ou seja, “na própria constituição da nacionalidade” que existe no “cidadão em geral”.

Se a FUNAI, um órgão nacional destinado à proteção indígena e suas reservas, é que dirige a acusação de descaso à empresa onde os técnicos que a violentaram trabalhavam, é porque as vozes dos grupos indígenas, sem uma representação como esta (proveniente também da cultura do “homem branco”) não chegaria sequer a ser noticiada, o que pressupõe um estado de apagamento do índio enquanto tal. O fato de a menina apresentar deficiências, ser surda-muda, vem à tona como uma imagem desses grupos étnicos destituídos de voz, muitas vezes silenciados e desacreditados pela sua própria condição: por serem índios e, nesta situação, tratar-se de uma mulher e deficiente.

[...] Quando afirmamos que o apagamento do índio existe como pressuposto na “consciência nacional”, estamos dizendo que qualquer discurso que se refira à identidade da cultura nacional já tem inscrita a exclusão do índio, necessariamente, como um princípio.

Assim é porque o apagamento é do domínio da ideologia. Não está marcado em lugar nenhum como tal. Funciona através dos silêncios, de práticas que o atestam, mas que não se expõem como tal. Daí sua eficácia. É claro que esse silêncio, uma vez estabelecido, volta sobre o mundo com toda a sua violência. Dessa forma, do apagamento ideológico se passa para o extermínio, que tem, por sua vez, formas mais ou menos diretas de violência: desde o assassinato puro e simples até a exclusão do índio da discussão de problemas que o afetam diretamente. (ORLANDI, 2008, p.69)

A supressão das fotografias de identificação dos criminosos no documento entregue pela empresa — no qual apenas constava a relação dos nomes dos funcionários a serviço na área do crime —, torna-se exemplar de um documento

de barbárie, pois reproduz os silêncios da violência histórica que se repete até hoje contra estes grupos étnicos. Se estas ações hediondas não são cometidas por estrangeiros, no sentido inicial aqui propugnado, elas foram e são reiteradas internamente a partir do “descobrimento do Brasil” — que também não é um descobrimento, posto que outros habitantes já existiam nestas terras.

A supressão dos nomes no documento é outra instância do *mal de arquivo* discutida por Derrida, neste caso não se trata de obsessão por uma falta originária, mas sim de um silenciamento de ordem política. A indeterminação dos agentes da violação, por uma instituição de poder, os retira da responsabilidade jurídica (e também a empresa) sobre o ato cometido contra a moça (e também sua família e comunidade). Daí compreendermos que através dos arquivos (de qualquer espécie) engendramos regimes de verdade.

A recepção da fotografia aparece aqui em duas vertentes: embora polissêmica, seria portadora da verdade, imagem através da qual a moça poderia reconhecer seus algozes, de modo que a fotografia retomaria seu sentido de objetividade há muito corrente. Já o texto, a relação dos nomes dos funcionários, perde seu sentido de arquivo compreendido como memória da verdade (já que lhe faltam as imagens que ajudariam a revelá-la), instaurando injustiças como possibilidades de construções narrativas.

A ação de ocultar o nome dos criminosos subentende o apagamento da moça na consciência nacional, reforçando, por extensão, aquele dos demais índios brasileiros. Então, podemos pensar que ao trazer à superfície, propriamente dita, este fragmento de jornal, a artista expõe o apagamento ideológico como marca (entalhe escritural) concretizada no espaço real, obtida pelo efeito de “branco sobre branco” que é proporcionado pelo entalhe no suporte de gesso em conjunto com as determinações da iluminação ambiente. A luz modula as letras com o auxílio das sombras que se formam pela interferência dos relevos. A fotografia que é associada à notícia, por não nos permitir diferenciar se, de fato, a imagem retrata uma menina indígena ou não, materializa este apagamento da pluralidade, das diferenças étnicas.

A partir da imagem da mulher sem face [Fig. 27] e que participa da série *Mulheres* de Rennó muitos *links* podem ser sugeridos. Se em *Imemorial* o olhar dos retratados reserva aquele potencial de nos devolver a mirada, a imagem da tal mulher não nos garante de imediato este lugar de reconhecimento ético, porém, o buraco negro que se instala na região da cabeça nos impele a procurar, no silêncio fundador que atravessa a imagem, sentidos para a ausência do registro da face. Uma das relações que é aqui possível citar é a do rosto com a paisagem, explicada a seguir.

Em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, diz Benjamin (2012, p.189): “[...] nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.” Ele tece tal comentário ao salientar que o rosto é o último limite do valor de culto, reminiscência do sagrado na fotografia, antes deste ceder ao valor de exposição, e devemos lembrar que os antigos suportes fotográficos demandavam um maior tempo de exposição à luz e uma pose mais demorada do retratado para que a sua imagem fosse impressionada no suporte. O retratado se perdia em sua contemplação (assim como o fotógrafo) de modo que a partir do seu rosto era possível apreender uma certa atmosfera (da época e do ambiente).

Com o fotógrafo Atget a registrar (ou colecionar imagens de) Paris sem a presença humana, Benjamin enfatiza que estava a fotografar o local de um crime, pois os agentes da história haviam desaparecido em seus registros, o mundo aí parecia desértico, desabitado, e os elementos arquitetônicos apenas conformavam indícios da passagem humana. Deslocadas de seu motivo comum, porém, as fotos de Atget provocaram estranhamento, pois aqueles que as recepcionavam não as compreendiam com facilidade. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas passaram, pela primeira vez, a inserir legendas explicativas às fotografias a fim de guiar os sentidos da imagem para os leitores. Junto com a fotografia de paisagem, e o registro da ausência humana, é acionado, portanto, o aparecimento da relação

da imagem fotográfica com o texto. E aqui podemos ser conduzidos até a outra série de Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*³⁹.

No landScape é constituída por negativos de vidro, com retratos, enegrecidos com tinta preta e deteriorados pela ação do tempo. Sua materialidade, por um viés, nos remete à argumentação de Benjamin acima. Os negativos foram dispostos sobre duas falsas portas de madeira e ferro pintadas de branco e alocadas nas paredes de uma sala expositiva do centro de artes De Appel Foundation, em Amsterdã (Holanda), sob a curadoria de Saskia Bos. A princípio, assim negras e dispostas, as imagens negam um aspecto da perspectiva, muito difundido no campo das artes visuais a partir dos artistas renascentistas, que é a relação imaginária prefigurada pela ilusão provocada pela representação da profundidade espacial, espaço este que o espectador procura percorrer com a visão, explorando sua virtualidade, e que auxilia na construção da atmosfera anteriormente citada. A representação de janelas e portas no interior de pinturas e outras formas de expressão artística eram modos de acentuar este tipo de percepção, o próprio objeto fotográfico — em situações diversas das quais a artista o apresenta nas instalações *In Oblivionem* —, é considerado como abertura no ambiente real, potencializando a existência de espaços virtuais.

Os negativos de *No landScape* positivam a negação à abertura imaginária do espectador para outros espaços, paisagens de outras épocas, às quais remetem as portas encerradas, de modo que as imagens se fecham sobre si mesmas e valorizam seu *extracampo*. Penso este conceito a partir de forças ou demandas cognitivas que — não priorizando as correspondências habituais ao olhar e imaginário do sujeito — escapam dos limites dimensionais do objeto fotográfico e nos impulsionam aos seus arredores, somos reconduzidos às paredes da instituição que servem de suporte e invólucro parcial às fotografias.

No catálogo da exposição ocorrida na De Appel Foundation, a crítica de arte Wilma Sütö assim descreve esta instalação:

³⁹ Não me prolongo nas interpretações desta obra, pois ela já foi analisada no Capítulo 1 desta dissertação, apropriadamente contextualizada nas discussões ali estabelecidas.

[...] a força de seu trabalho reside no fato de que ela não pára de expor os nossos hábitos de visualização apressados, mas se opõe a isto com uma acentuada delicadeza melancólica preocupada com a transitoriedade.

A existência humana — que, com o desligamento da televisão e o fechamento ruidoso de uma revista ou jornal, desaparece em um simples movimento com as propagandas que repetidamente a interrompem — está congelada por Rennó e enriquecida com novos significados. Esse significado que é, por vezes, difícil de compreender, mesmo após uma segunda olhada, pode ser visto como uma louvável reabilitação das dimensões insondáveis da existência humana.⁴⁰ (SÜTÖ, 1995, p.14)

Este recurso artístico ao extracampo também é perceptível na série *Mulheres*, já que neste caso as películas ortocromáticas vedam as janelas do Reina Sofia, bem como em *In Oblivionem (Álbum de Família)*, instalação exposta no pavilhão da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria do historiador e crítico de arte Nelson Aguilar, e realizada no período de 12 de outubro a 11 de dezembro de 1994.

Por intermédio desta obra compreendemos que as fotos encerradas em quadros ornamentais já não participam assiduamente da construção das memórias familiares, bem como apresentam singela participação naquele ritual cotidiano, que se encontra em decadência, em que eram expostas em ambientes privados, residenciais. Isto porque a variedade de aparelhos portáteis que carregamos conosco comportam uma grande quantidade de imagens digitais que não são impressas em papel, mas apresentadas aos olhos dos outros diretamente na tela do dispositivo, e também porque as redes sociais vêm substituindo os volumosos álbuns de família por álbuns digitais alocados no ciberespaço, numa verdadeira desindividualização de memórias pessoais em nível mundial, em que o aspecto público sobrepõe-se intensamente ao privado.

⁴⁰ Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto em inglês do catálogo da exposição: “[...] the strenght of her work lies in the fact that she does not stop at exposing our cursory viewing habits, but opposes this with a delicately highlighted melancholy concerned with transience.

Human existence — that, with the turning-off the television and the slamming shut of a magazine or newspaper, disappears in a single movement with the advertisements that repeatedly interrupt it — is frozen by Rennó and provided with new meanings. That this meaning is sometimes difficult to comprehend, even after a second glance, can be seen as a laudable rehabilitation of the unfathomable dimensions of human existence.”

Podemos considerar, como exemplo do desaparecimento destes rituais na contemporaneidade, que o valor de culto destinado aos rostos presentes nas fotografias destes antigos volumes foi substituído pela banalidade da circulação das *selfies*⁴¹ e um turbilhão de imagens de turismo, em que os elementos registrados (principalmente monumentais e arquitetônicos) são dessacralizados pela velocidade da produção, que gera um acúmulo de ruínas na memória do próprio dispositivo: imagens obsessivamente arquivadas e descartadas imediatamente após sua “visualização” pelo operador do aparelho ou descarregadas nas redes sem qualquer seleção previa.

Luz e sombras coexistem nestas instalações da artista, encontrar um equilíbrio entre ambas para que o invisível se torne criticamente visível é o que Rosângela Rennó propõe, ao inverter o paradigma de visualidade dos textos e imagens contemporâneas: ou seja, priorizando a materialidade, a encarnação do *estado de desaparecimento* imagética e informacional preconizado pelo seu excesso de circulação.

A singularidade da inversão do paradigma de visualidade que vislumbro nas obras de Rennó está, como proponho, diretamente relacionada com a noção de *picnolepsia* discutida pelo teórico da cultura e urbanista Paul Virilio. Segundo o autor, nós estamos expostos a um estado de vigília paradoxal (vigília rápida) perpetrada pela aceleração da velocidade com que recebemos o mundo em uma sequência *aparentemente* ininterrupta de imagens, sem cortes, o que determina nossa duração como em um filme.

No mundo contemporâneo, este estado já não pode ser concebido sem o sono paradoxal (sono rápido), ali onde se desvela que o *inaparente* da sequência são lapsos na percepção espaço-temporal, em que o sujeito se desliga (ou é desligado) da realidade comum por um rápido instante e retorna com a mesma ligeireza, sem notar que, neste ínterim, perdeu um pouco de sua duração. Comenta Virilio:

⁴¹ Trata-se de uma palavra em inglês originada do termo *self-portrait*, que significa autorretrato (embora seja uma imagem fotográfica que pode ser constituída por aquele que se fotografa individualmente e, ainda, por pessoas que lhe acompanham no registro) e que tem, por objetivo, ser compartilhada na internet.

Durante o café-da-manhã são frequentes as ausências, e a xícara derrubada sobre a mesa é uma consequência bem conhecida. A ausência dura uns segundos, começa e termina de improviso. Os sentidos permanecem despertos, porém não recebem as impressões do exterior. Posto que o retorno é tão imediato quanto a partida, a palavra e o gesto detidos renovam-se ali onde foram interrompidos. O tempo consciente se solda automaticamente formando uma continuidade sem cortes aparentes. As ausências, denominadas picnolepsia (do grego *pycnos*, frequente), podem ser muito numerosas, centenas ao dia, e em geral passam despercebidas para aqueles que nos rodeiam. Mas para o picnoléptico nada aconteceu; o tempo ausente não existiu. Somente que, sem que suspeite, escapa-lhe em cada crise uma pequena parte de sua duração.⁴² (VIRILIO, 1988, p.7-8)

Quando este fenômeno se prolonga então “o efeito de realidade se modifica substancialmente” (VIRILIO, 1988, p.15) e, neste estágio, penso que o sujeito fica, em princípio, à mercê de duas possibilidades:

a) Torna-se consciente de que — por intermédio de algum estímulo abrupto que interrompe o referido prolongamento de ausência — vivenciou uma duração diferenciada de sua existência no espaço-tempo, dado o impacto ou estranhamento, que lhe é agora perceptível, diante da transformação da realidade ocorrida entre o último momento antes do ataque picnoléptico e seu retorno (após o ataque). Neste caso, “a falta é criadora de uma percepção extrasensorial” (VIRILIO, 1988, p.47), na qual se tem uma percepção da duração viva, perfeita, do tempo (compreendido enquanto princípio universal e abstrato que independe de agentes históricos).

b) O prolongamento, entendido como uma acelerada sequência de ausências no aparelho psíquico do sujeito, é preenchido pela *simultaneidade* de imagens e discursos pré-fabricados repetidos a exaustão, o que induz o sujeito a

⁴² Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto em espanhol: “Durante el desayuno son frecuentes las ausências, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza e termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se renudan allí donde fueran interrompidos. El tempo consciente se suelda automaticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausências, denominadas picnolepsia (del griego *pycnos*, frecuente), suelen ser muy numerosas, cientos al día, y en general pasan despercebidas para quienes nos rodean. Mas para el picnoléptico nada ha sucedido; el tiempo ausente no ha existido. Sólo que, sin que lo sospeche, se le escapa em cada crisis una pequena parte de su duración.”

certas crenças e comportamentos que lhes são inauditos, dado o poder dessa estética (política) da desapareição.

O autor eleva a picnolesia a um fenômeno de massas, em que a produção tecnológica das aparências pode tornar visível o que não existe e controlar o imaginário coletivo a fim de criar ficções que parecem reais. Portanto, sequências de ataques picnolépticos produzidos em massa inibem a frequência do imaginário singular do sujeito, dando prioridade à construção de narrativas hegemônicas (em âmbito individual e coletivo) que determinam a realidade. Porém, mesmo que a produção de aparências seja rigorosamente programada, ainda é possível que ocorram acasos tecnológicos, caso contrário o sujeito estaria destituído de sua vontade e poder de decisão, seria desumanizado. Um destes acasos, o mais recorrente, poderia ser o pensamento e imaginário do sujeito se impor àqueles pré-fabricados. É por aí que Virilio enxerga os aspectos positivos da picnolesia:

Se se admite que a picnolesia é um fenômeno que afeta à duração consciente de cada um [...] qualquer pessoa poderá viver uma duração que será a sua própria e de nenhum outro, em virtude do que poderíamos denominar a conformação incerta de seus tempos intermediários, e o ataque picnoléptico poderia se considerar uma liberdade humana na medida em que essa liberdade constituiria uma margem dada a cada ser humano para que invente suas próprias relações com o tempo; portanto seria um tipo de vontade e poder para os espíritos, nenhum dos quais pode *se considerar misteriosamente inferior a outro* (Poe).⁴³
(VIRILIO, 1988, p.22)

Considerando esta proposição de liberdade por intermédio da picnolesia, liberdade possível ainda que nos situemos no interior da produção tecnológica de ausências, chegaremos a uma importante conclusão, referente ao direcionamento do processo artístico de Rosângela Rennó, em que pese seu apelo ao sensível e

⁴³ Tradução livre da autora. Transcrevo, a seguir, o excerto em espanhol: “Si se admite que la picnolesia es un fenómeno que afecta a la duración consciente de cada uno [...] cualquiera podrá vivir una duración que será la suya propia y de ningún otro, en virtud de lo que podríamos denominar la conformación incierta de sus tiempos intermedios; y el ataque picnoléptico podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiria un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo; por ello sería un tipo de voluntad y poder para los espíritus, ninguno de los cuales *puede considerarse misteriosamente inferior a outro* (Poe).”

sua ação de expor as lacunas em que se desenvolvem variadas disputas de poder e jogatina ideológica. Ao materializar o não-visto ou invisível, ou seja, este estado de desaparecimento de imagens-textos (e vice-versa) no mundo contemporâneo, os esforços da artista convergiram para uma relativa modificação na concepção habitual do aparelho fotográfico e de certos discursos que imperam através dele e através da instituição de arte (que é um aparelho ideológico) — no interior da qual o aparelho fotográfico (seja em *Hipocampo* e nas séries *In Oblivionem*) se inscreve.

Suponho que os procedimentos de Rennó tenham modificado singelamente este tipo de aparelho (re)produtivo pois nos leva a pensar na posição/função de sua obra no interior das relações de produção da arte contemporânea e da cibercultura. É interessante notar como a artista se utiliza de textos de jornal e imagens fotográficas, sintetizando minuciosamente o seguinte argumento de Walter Benjamin apresentado em seu artigo “O autor como produtor”:

Modificá-lo [um aparelho produtivo] significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. Nesse caso, trata-se da barreira entre escrita e imagem. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as arranquem da clausura da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Ou seja, também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. (BENJAMIN, 2012, p.138-139)

Rennó também provoca uma espécie de alerta à distração/dispersão da recepção imagética por parte do espectador, distração/dispersão que pode incorrer, massivamente, no efeito negativo da “experiência de cinema” amplificada, como aqui foi discutido. A artista realiza propostas que vão na contramão da indiferença perceptiva preconizada pelo hábito da recepção tátil e da recepção ótica que alicerçam a experiência espacial/arquitetural (também cinemática) na contemporaneidade, indiferença esta assim apontada por Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”:

A recepção através da dispersão, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a dispersão, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. (BENJAMIN, 2012, p.209)

A miniaturização dos aparelhos técnicos não apenas facilita que estes funcionem como próteses da memória interna dos sujeitos, mas também como “desdobramento do ser no mundo” (VIRILIO, 1988, p.76), e daí podemos inferir que a recepção ótica e tátil não está apenas no espaço do cinema, mas foi transferida para estes aparelhos. Ver e tocar a tela, navegar pelo ciberespaço, cada vez mais são elementos que forçam nossa experiência espacial/arquitetural para dentro destes dispositivos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais objetivos desta pesquisa foi o aprofundamento da noção de recepção crítica (não indiferente) dos processos de (re)construções narrativas que perpassam as *poéticas de arquivo* da/na contemporaneidade, indispensável à interpretação das obras que competem ao *corpus* desta dissertação, já que a práxis de Rosângela Rennó se inscreve em tais poéticas.

No âmbito destas poéticas, minha *ação* analítica e discursiva dá forma a algumas possibilidades do *arquivo como potência* tão discutido por Jacques Derrida, formas escriturais (mas de princípio imagético) que intentam outros saberes sobre a produção poética de Rennó da década de 90, visando ir além das abordagens amplamente e repetitivamente dadas a conhecer, pela crítica especializada, acerca de alguns trabalhos da artista situados neste período — em particular acerca das obras selecionadas para análise.

Apreendi tal recepção crítica como inscrição do sujeito-espectador em um campo cultural em que duas forças antagônicas estão em constante movimento: **a)** uma delas é representada pelos artistas, ancorados em uma tradição das imagens; **b)** a outra é representada pela instituição de arte que os legitima (e vice-versa), instituição que, no mundo contemporâneo, é também alçada pela ideologia dominante e mecanismos de mercado. Então, o sujeito-espectador (não indiferente) se situa — e não apenas é situado — entre ambas a fim de criar um espaço democrático de julgamentos estéticos.

Neste campo de duas posições antagônicas e do qual participa uma terceira — no caso, força contestadora de ambas — alicerçada em tomadas de posição subjetivas, em que o espectador universal ou potencial se torna sujeito *per si*, quando interpelado pela obra, tem-se a esfera pública em latência no interior de um aparelho ideológico — como o é a instituição de arte e à qual se volta algumas das instalações de Rennó, quando a artista simula e recria alegórica e parcialmente outros aparelhos com semelhante funcionamento, tal qual o fotográfico e o psíquico.

Trata-se de uma esfera latente que somente aparece quando a liberdade *pode* se fazer presente, pois o sujeito-espectador imerso neste sistema, pela própria iniciativa crítica (mental, mas principalmente sensível) pode também sair

de sua inércia programada no mundo midiático e se lançar a uma recepção experimental e de trocas de valores no âmbito coletivo, com caráter mais ético e humanizante. A recepção das imagens, aí, é carregada de inteligência, mas principalmente de sensibilidade, em que o respeito ao Outro deve ser a potência almejada.

Saliente-se, com tudo isso, que as experiências e análises advindas da necessária individualidade do sujeito — quando da contemplação dos processos de funcionamento de um determinado enunciado artístico, e seus contextos imediato e amplo —, para que sejam eficazes e tragam à tona a *experiência de liberdade*, precisam ser desprivatizadas e coletivizadas, visando despertar também em outros sujeitos receptores a criticidade necessária para a concretização da liberdade (e nisto consiste, a meu ver, a essência da arte). Só então podemos compreender a sentença de Paul Virilio (1988, p.39) quando diz que “o mundo é uma ilusão, e a arte consiste em apresentar a ilusão do mundo.”

As contradições das relações de forças no interior do “cubo branco” ou da “câmara escura” — apenas para citar os dois espaços mais genéricos, geralmente interconectados nas obras selecionadas como parte do objeto de pesquisa —, não cessam e nem devem chegar a este ponto nefasto, pois se assim o fosse também essa capacidade, ou melhor dizendo, essa vontade do sujeito — como nos é possível inferir pelas explanações de Paul Virilio acerca da liberdade —, desapareceria com o cessar destes dois movimentos de poder, espaciais, temporais e antagônicos.

Os constrangimentos institucionais — aqueles provenientes das relações de troca que instituem o mercado, ou seja, que partem da indústria cultural, do ambiente social de técnicas deterministas aplicadas a este campo de produção cultural —, exercidos sobre o *fazer artístico* de um sujeito propositor (autor da obra) e sobre a *(re)construção imaginária* deste *fazer* pelo Outro (espectador que se torna co-autor da obra), são resultantes das demandas do próprio âmbito cultural, no qual o *fazer/ação criativo(a)* está inscrito(a), logo, é deste âmbito que tal fazer deve questionar os referidos constrangimentos.

Observando registros destas instalações de Rennó, refiro-me à *Imemorial* e as séries *In Oblivionem*, fui tocada pela esmaecimento visual das fotografias que as compunham, pois encarnavam uma exigência ao espectador: olhar crítico direcionado às imagens que abundantemente povoam nosso cotidiano (tão invisíveis quanto mais superexpostas), enquanto demanda à dissipação da indiferença com relação ao Outro.

A surpresa também foi grande quando me deparei com *Hipocampo* e a representação alegórica do aparelho fotográfico. Com esta instalação mais uma instância do que se entende por virtual se fez presente: trata-se da condição de existência das imagens técnicas na atualidade, decorrente do rápido desenvolvimento tecnológico, da facilidade de acesso aos dispositivos técnicos produtores de imagens e de sua portabilidade e capacidade de armazenamento de dados digitais.

Daí partir à conclusão de que a velocidade que impera na produção e recepção de imagens vem provocando um processo de condicionamento do ato fotográfico e da percepção contemporânea das imagens técnicas voltados para um princípio de economia do arquivo fundamentado no esquecimento. Por isso, podemos notar na produção de Rennó uma ênfase no processo criativo, na recepção e significação da fotografia, mais do que em seu teor documental ou suposta veracidade ou aplicabilidade na *mass media*, bem como a necessidade de revisitar elementos do universo fotográfico compreendidos, pela grande maioria, como obsoletos.

A artista se posiciona, em suas propostas, de modo que os elementos inatuais dos quais de apropria nos incitem a questionar essa obsolescência, os discursos que permeiam a produção tecnológica das aparências e *como* eles se instauram.

Acumular imensos arquivos e informações, principalmente digitais, é a regra no momento atual, o acesso a tais arquivos é amplamente moderado, inclusive, pela disponibilidade ou não de acesso à internet, portanto os bancos de dados que estão em poder de grandes corporações podem ser restringidos de acordo com lógicas de mercado e interesses privados, que nem sempre visam às

necessidades e interesses dos sujeitos que o utilizam. A lei do mínimo esforço seletivo também parece prevalecer sobre os sujeitos, pois a facilidade de acumular informações em dispositivos cada vez mais portáteis e com grande capacidade de armazenamento interfere na discriminação dos elementos disponíveis. De modo que à obsolescência e produção das aparências supracitadas também corresponde uma maior obediência à circulação de discursos (veiculados por imagens e outras informações) sem questioná-los.

Logo, a referida *noção de inaturalidade* que perpassa as propostas artísticas de Rennó carrega o *sentimento do original* — original aqui compreendido não como algo inédito, mas enquanto busca da origem (mesmo que ela nos escape) dos processos criativos e do despertar de sensações e pensamentos legítimos do sujeito — em descompasso com o ritmo temporal da produção (ou reprodução) de conhecimento vigente, provocando um reencantamento no modo de recepcionarmos o mundo.

6. IMAGENS



Fig. 1 – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Estruturas de ferro e madeira com negativos fotográficos de vidro e sete textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis. Instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; *Rosângela Rennó* (livro).



Fig. 2 – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Estruturas de ferro e madeira com negativos fotográficos de vidro e sete textos esculpidos em isopor extrudado, dimensões variáveis. Instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; *Rosângela Rennó* (livro).



Fig. 3 – Rosângela Rennó, *In Oblivionem (No landScape)*, 1995. Detalhe da instalação na De Appel Foundation, Amsterdam. Foto: cortesia da artista; catálogo da exposição (ISBN: 9073501253).



Fig. 4 – Rosângela Rennó, *Experiência de cinema*, 2004/2005. Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente, 4 DVD-Rs com 31 fotos (cada) – temas: Crime; Guerra; Família; Amor. Detalhe da instalação. Foto: SESC VideoBrasil (<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil>).



Fig. 5 – Rosângela Rennó, *Experiência de cinema*, 2004/2005. Projeção fotográfica sobre cortina de fumaça intermitente, 4 DVD-Rs com 31 fotos (cada) – temas: Crime; Guerra; Família; Amor. Vista da instalação no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, 2005. Foto: SESC VideoBrasil (<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil>).

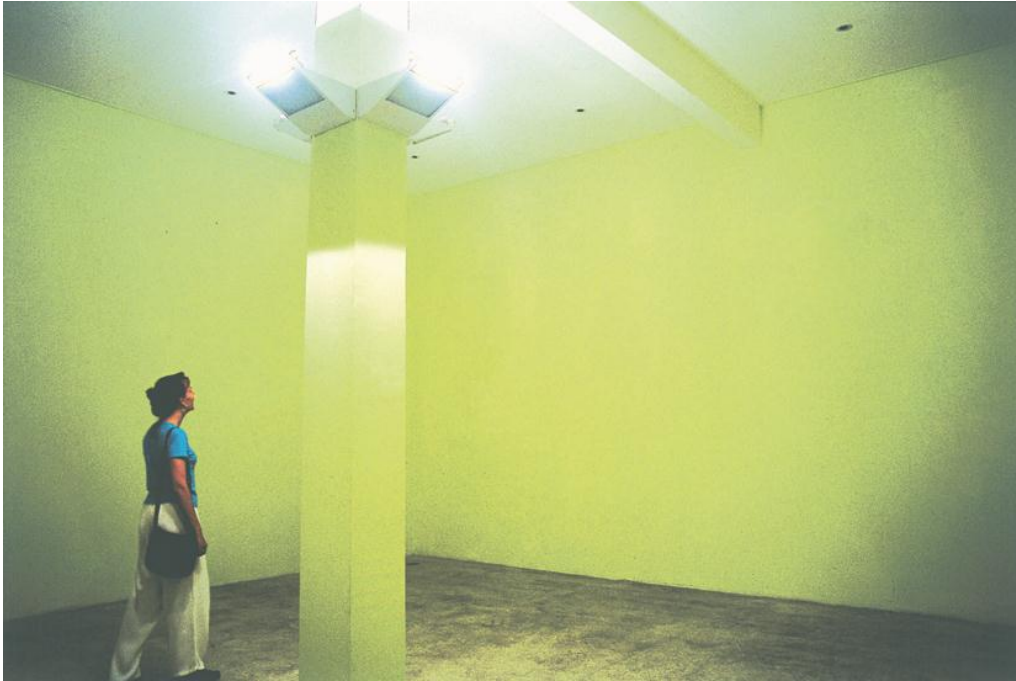


Fig. 6 – Rosângela Rennó, *Hipocampo*, 1995. Dezesesseis textos pintados com tinta fosforescente sobre paredes e colunas, lâmpadas halógenas e temporizador, dimensões variáveis. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista na luz). Coleções Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, José Antônio Marton – SP e da artista. Foto: cortesia da artista; [*O arquivo universal e outros arquivos*] (livro).



Fig. 7 – Rosângela Rennó, *Hipocampo*, 1995. Dezesesseis textos pintados com tinta fosforescente sobre paredes e colunas, lâmpadas halógenas e temporizador, dimensões variáveis. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista no escuro). Coleções Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, José Antônio Marton – SP e da artista. Foto: cortesia da artista; [*O arquivo universal e outros arquivos*] (livro).

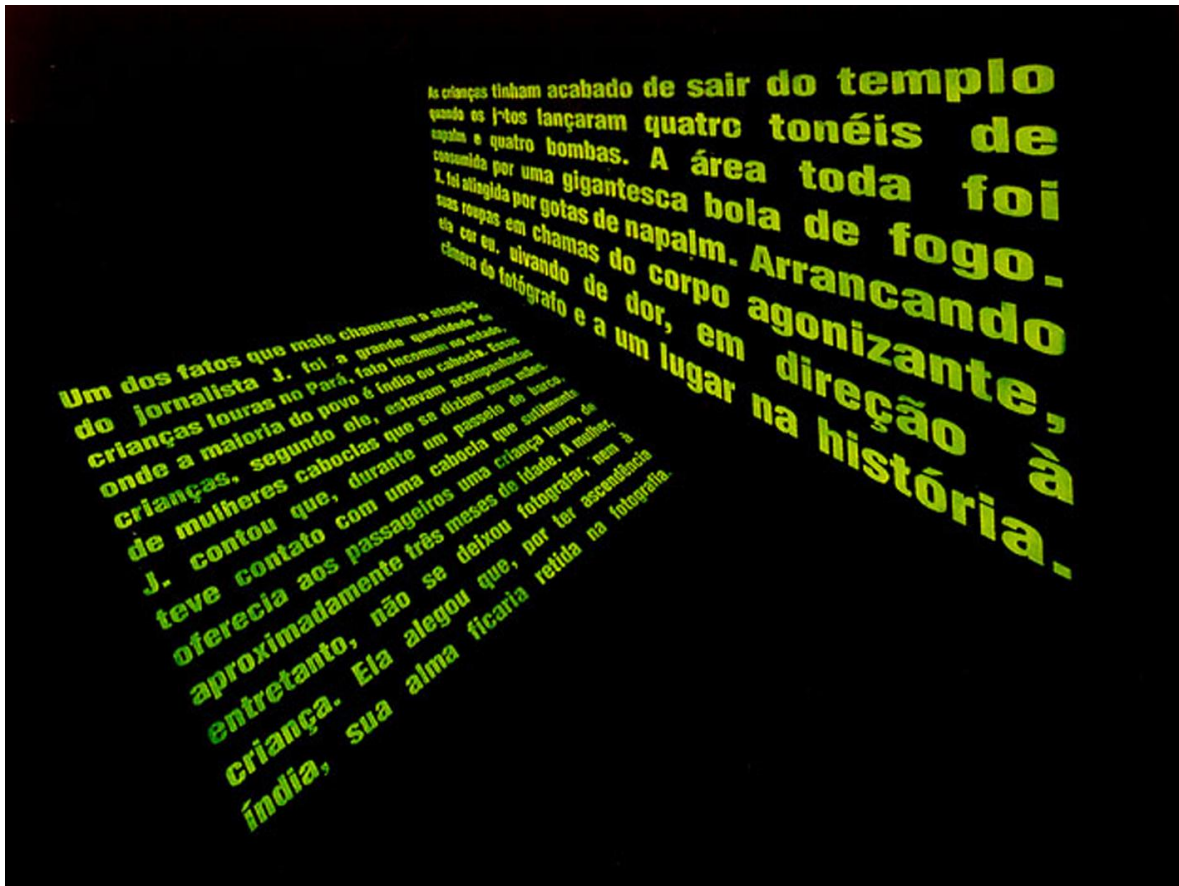


Fig. 8 – Rosângela Rennó, *Hipocampo*, 1995. Detalhe da instalação (vista no escuro) na Galeria Camargo Vilaça, SP. Fonte: Itaú Cultural website (<http://www.itaucultural.org.br>).

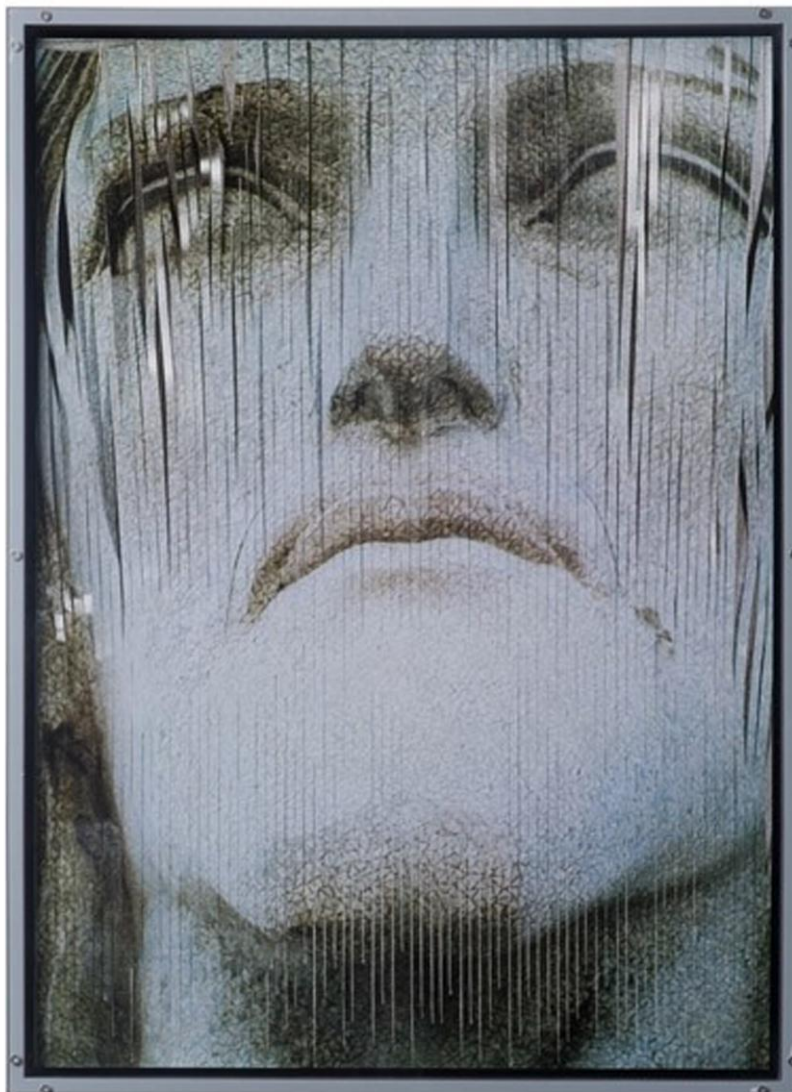


Fig. 9 – Rosângela Rennó; Odires Mlászho, *A Última Foto (Nikon F2)*, 2007. Fotografia em cor e câmera fotográfica Nikon F2 emolduradas (díptico). Dimensões: Foto - 57,7 x 41,9 x 15,8 cm / Câmera - 20 x 18,4 x 15,8 cm. Fonte: site da artista (www.rosangelarenno.com.br).



Fig. 10 – Rosângela Rennó; Eduardo Brandão, *A Última Foto (Holga 120 S)*, 2007. Fotografia em cor e câmera fotográfica Holga 120 S emolduradas (díptico). Dimensões: Foto - 78 x 78 x 9,5 cm / Câmera - 14,8 x 21,9 x 10 cm. Fonte: site da artista (www.rosangelarenno.com.br).



Fig. 11 – Rosângela Rennó, *Cicatriz*, 1996. Dezoito fotografias em papel resinado, laminadas, e doze textos do *Arquivo Universal* esculpidos em gesso acartonado; dimensões variáveis. Detalhe da instalação no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, Califórnia. Fonte: *[O arquivo universal e outros arquivos]* (livro).



Fig. 12 – Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1994. Quarenta retratos em película ortocromática pintada e dez retratos em C-Print sobre bandejas de ferro e parafusos, 60x40x20 cm (cada fotografia) e letras de metal pintado sobre paredes. Instalação na Galeria Athos Bulcão, Brasília. Coleção Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife). Foto: cortesia da artista; [*O arquivo universal e outros arquivos*] (livro).

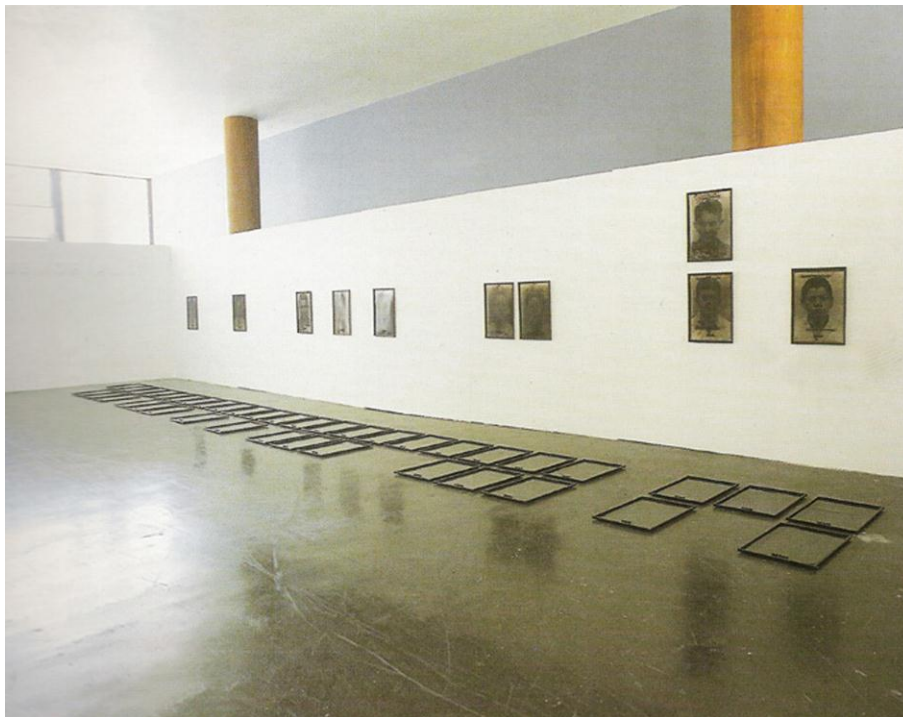


Fig. 13 - Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1995. Instalação no Edifício Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. Coleção Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife). Fonte: Itaú Cultural website (<http://www.itaucultural.org.br>).

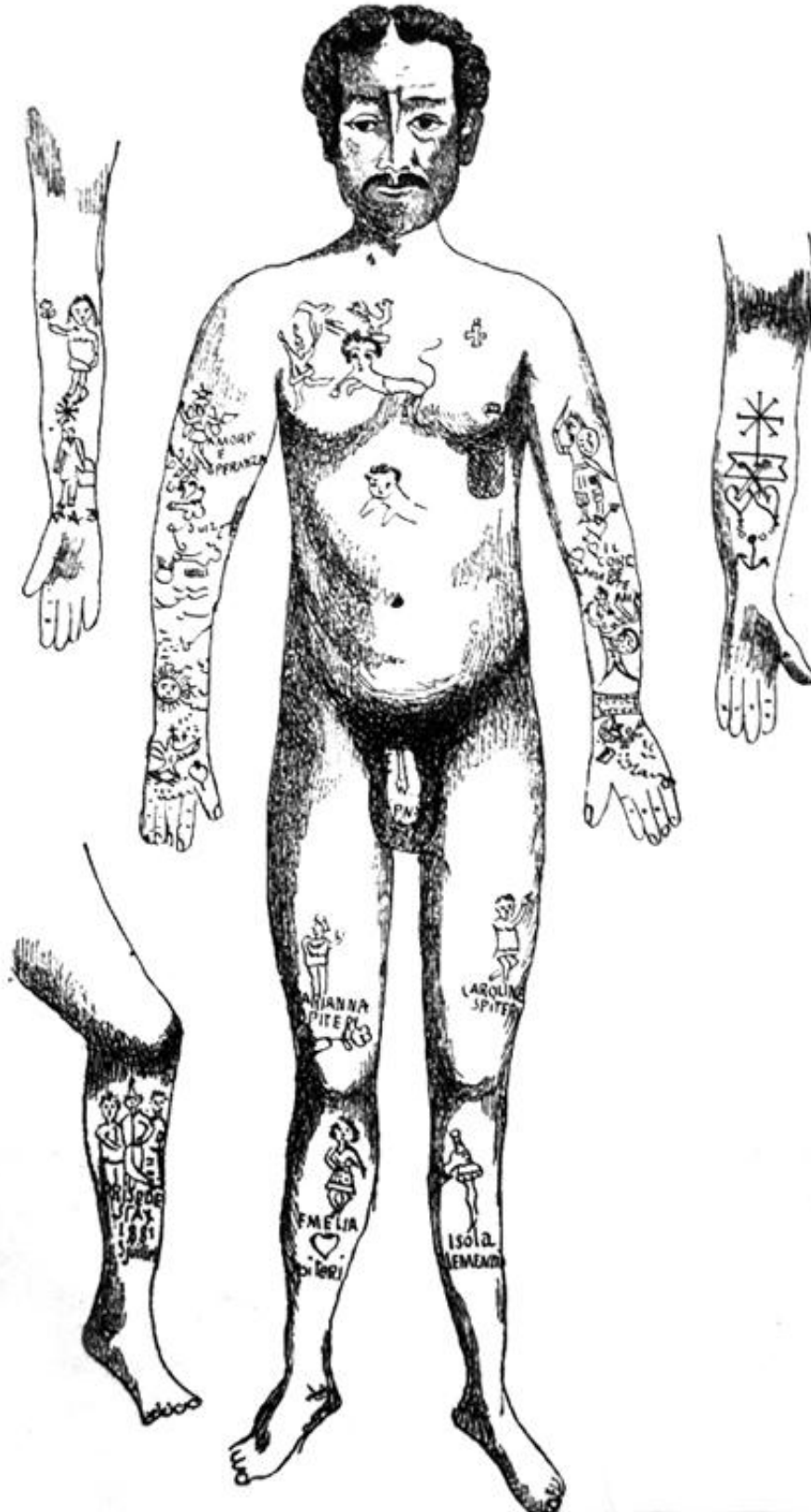
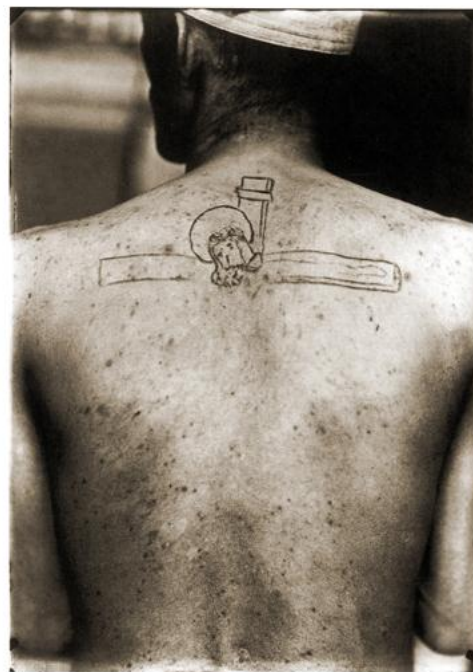
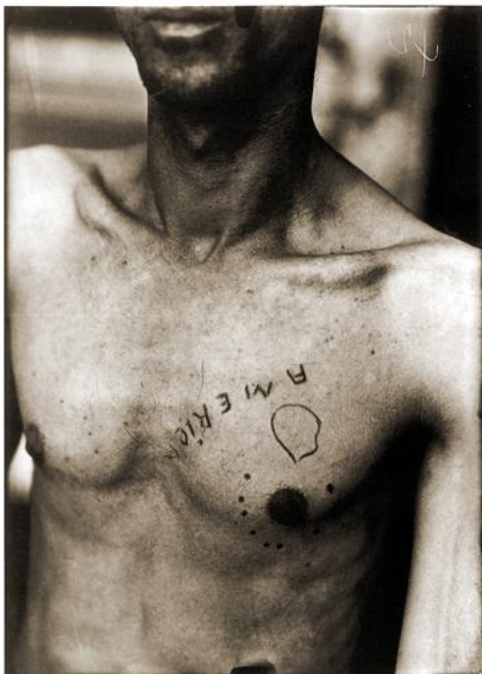


Fig. 14 – Cesare Lombroso, *Tatuagem simbólica*, s/d. Fonte: *The Criminal Body* (livro).



Figs. 15 e 16 (respectivamente) – Rosângela Rennó, *Cicatriz*, 1996-2003. Série de fotografias realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista, textos do Arquivo Universal sobre fotografias de pele realizadas pela artista. Duas páginas lado-a-lado do livro-catálogo. Fonte: [*O arquivo universal e outros arquivos*] (livro).

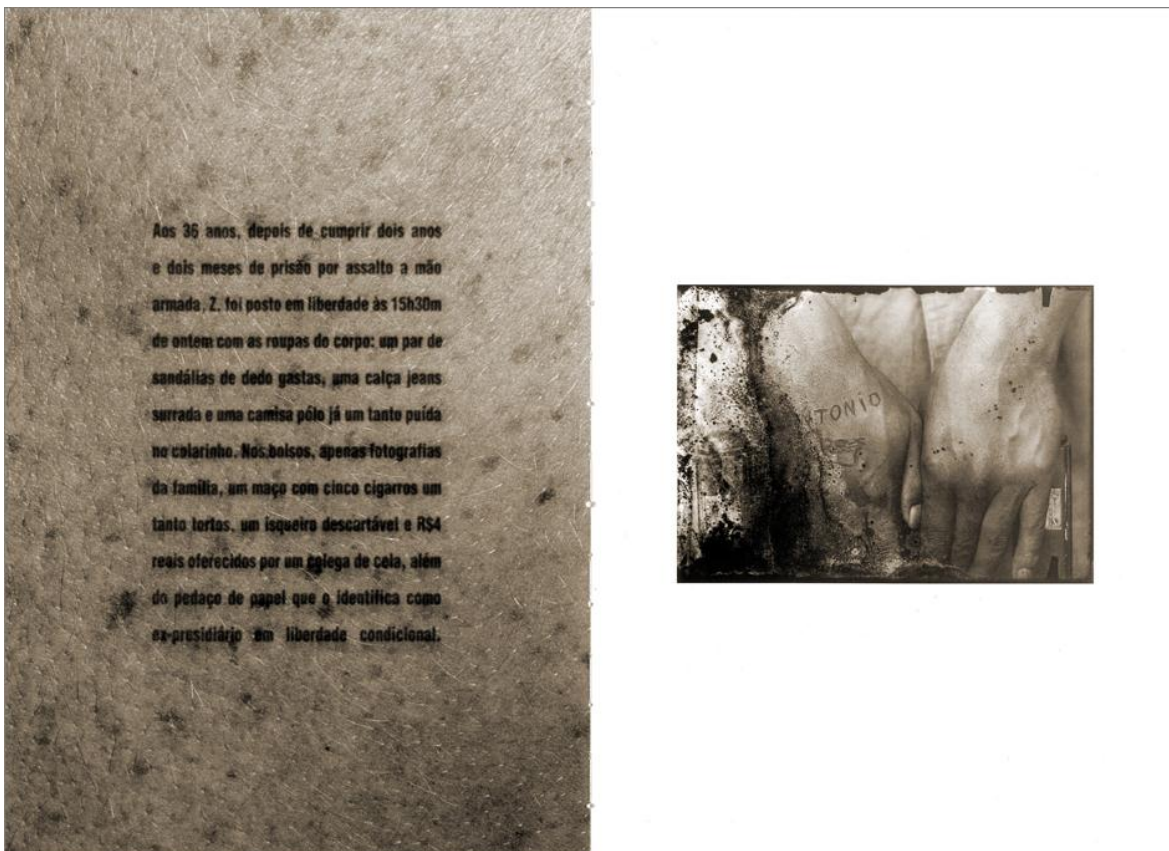


Fig. 17 – Rosângela Rennó, *Cicatriz*, 1996-2003. Fonte: *[O arquivo universal e outros arquivos]* (livro).

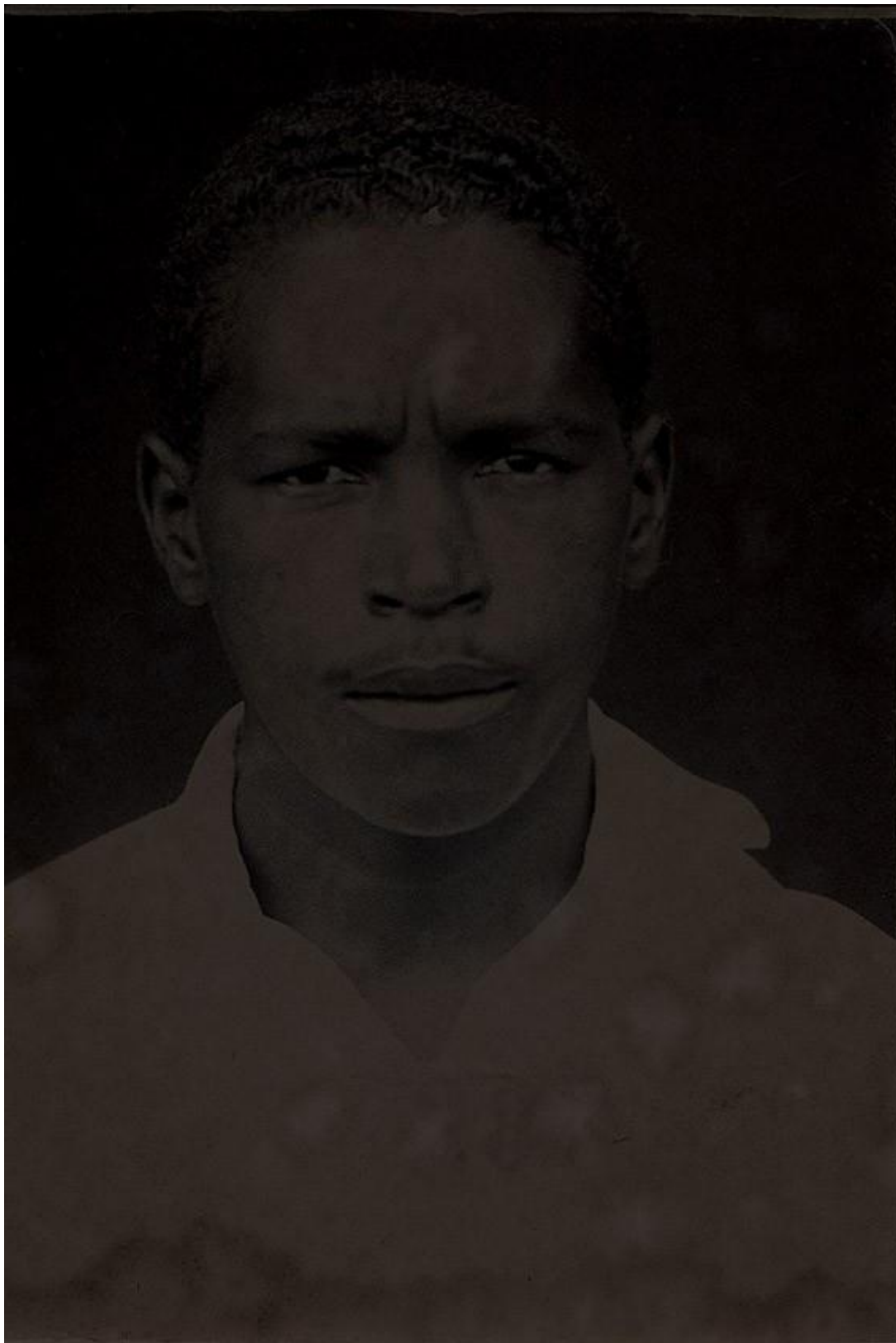


Fig. 18 – (1994-95), Rosângela Rennó, *Imemorial* (Detalhe - N. 3497 – Profissão: Braçal. Falecido aos 25 anos). Fonte: www.rosangelarenno.com.br (website da artista); *Revendo Brasília* (catálogo da exposição).

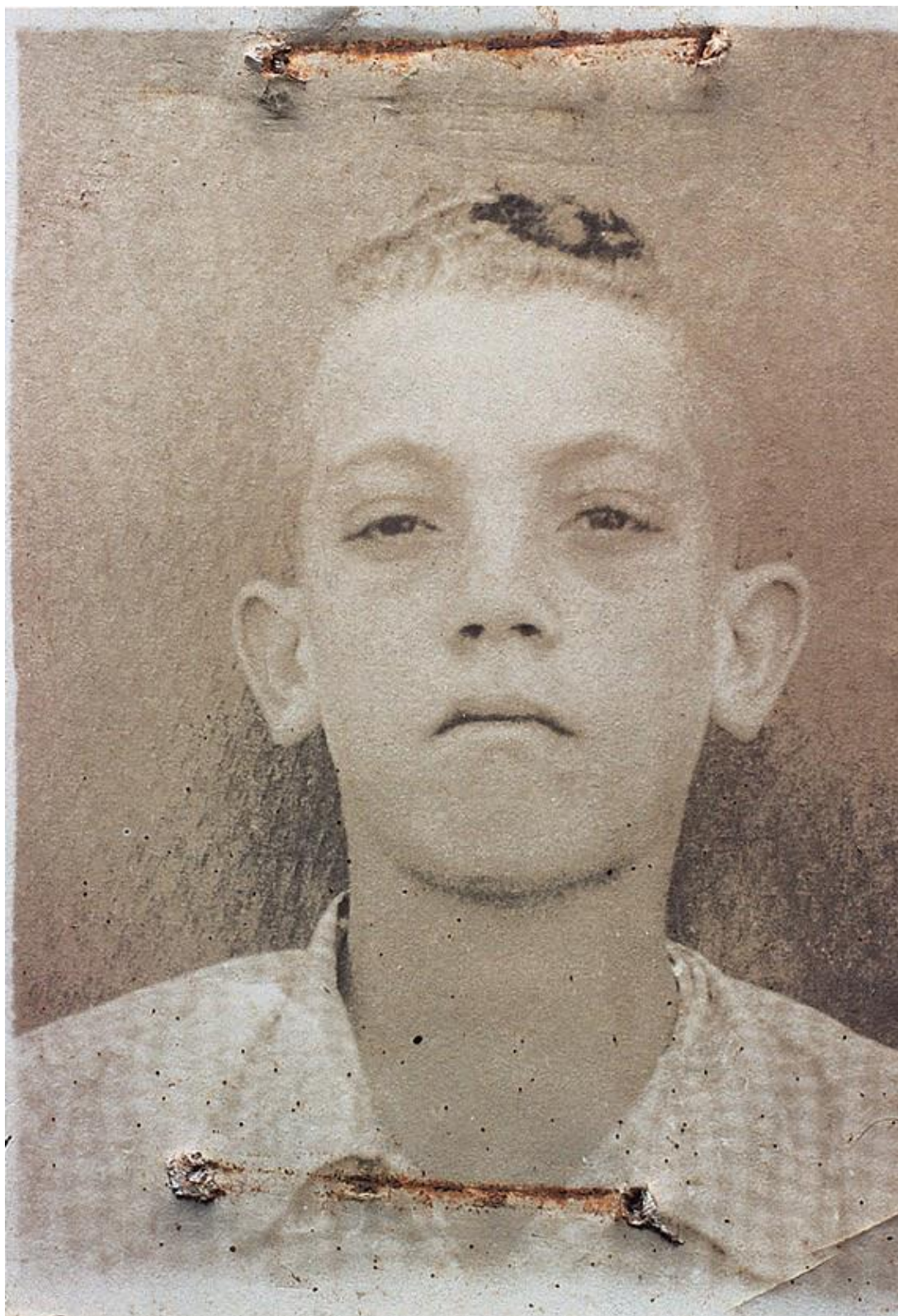


Fig. 19 – (1994-95), Rosângela Rennó, *Imemorial* (Detalhe - N. 19781 – Profissão: Servente. Contratado aos 12 anos). Fonte: www.rosangelarenno.com.br (website da artista); *Reverendo Brasília* (catálogo da exposição).

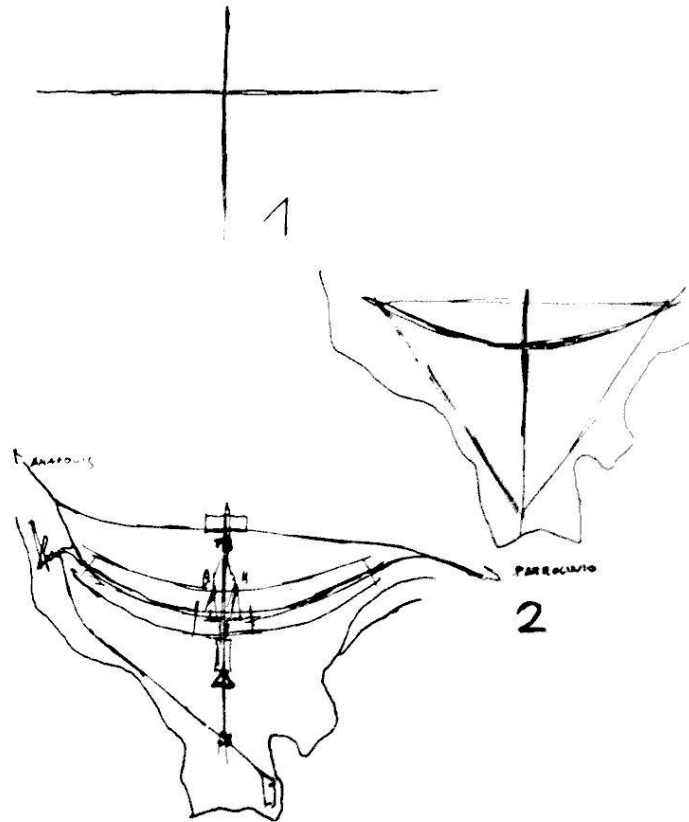


Fig. 20 – Lúcio Costa, Esboços do Plano Piloto de Brasília (esboço no. 1 apresenta o “sinal da cruz”). Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília. Fonte: *Reverdo Brasília* (catálogo da exposição).

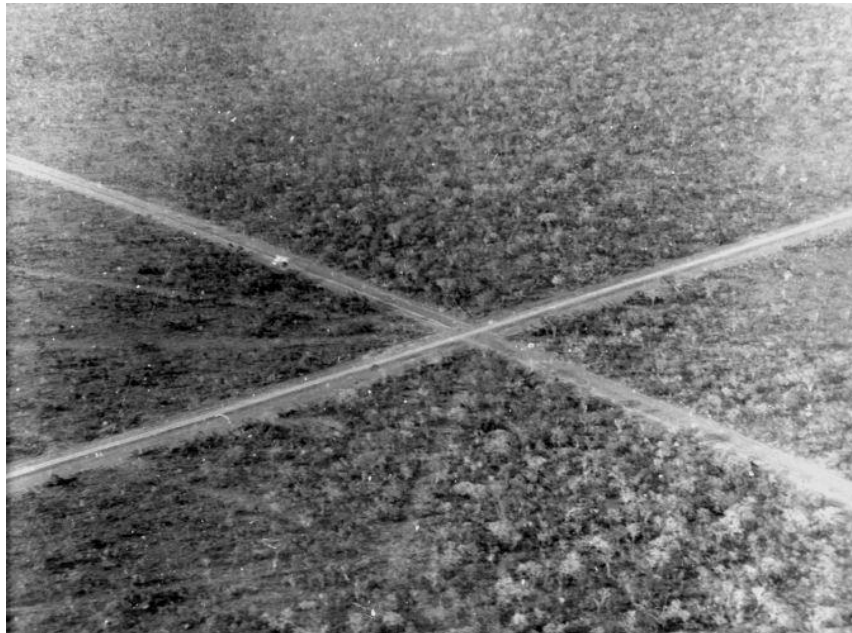


Fig. 21 – (1957), Mário Fontenelle, fotografia do cruzamento do Eixo Monumental e do Eixo Rodoviário. Acervo Mário Moreira Fontenelle/Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília. Fonte: *Minha mala, meu destino* (livro).



Fig. 22 – Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Fonte: Israel Museum



Fig. 23 - Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Álbum de família)*, 1994. Treze fotografias em película ortocromática, molduras em madeira pintada e dezessete textos do *Arquivo Universal* esculpido em isopor extrudado. Dimensões variáveis. Detalhe da instalação na 22ª Bienal Internacional de São Paulo. Foto: cortesia da artista.



Fig. 24 - Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Mulheres)*, 1994. Quatro fotografias em película ortocromática e quatro textos do *Arquivo Universal* esculpidos em isopor extrudado. Dimensões variáveis. Instalação na exposição *Cocido y Crudo* (1994-1995), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto: cortesia da artista.



Fig. 25 - Detalhe da instalação *In Oblivionem (Mulheres)* na exposição *Cocido y Crudo* (1994-1995), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Foto: cortesia da artista.

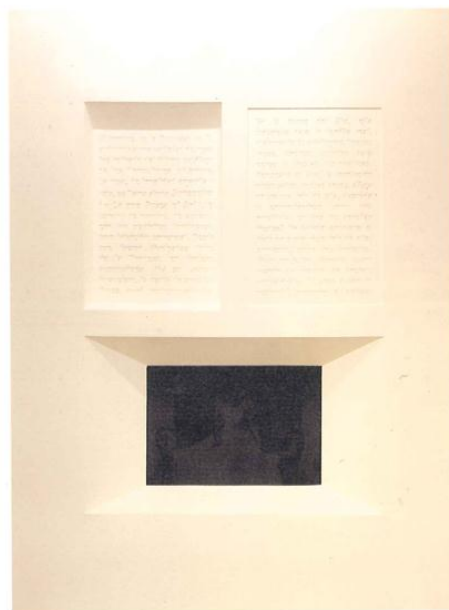
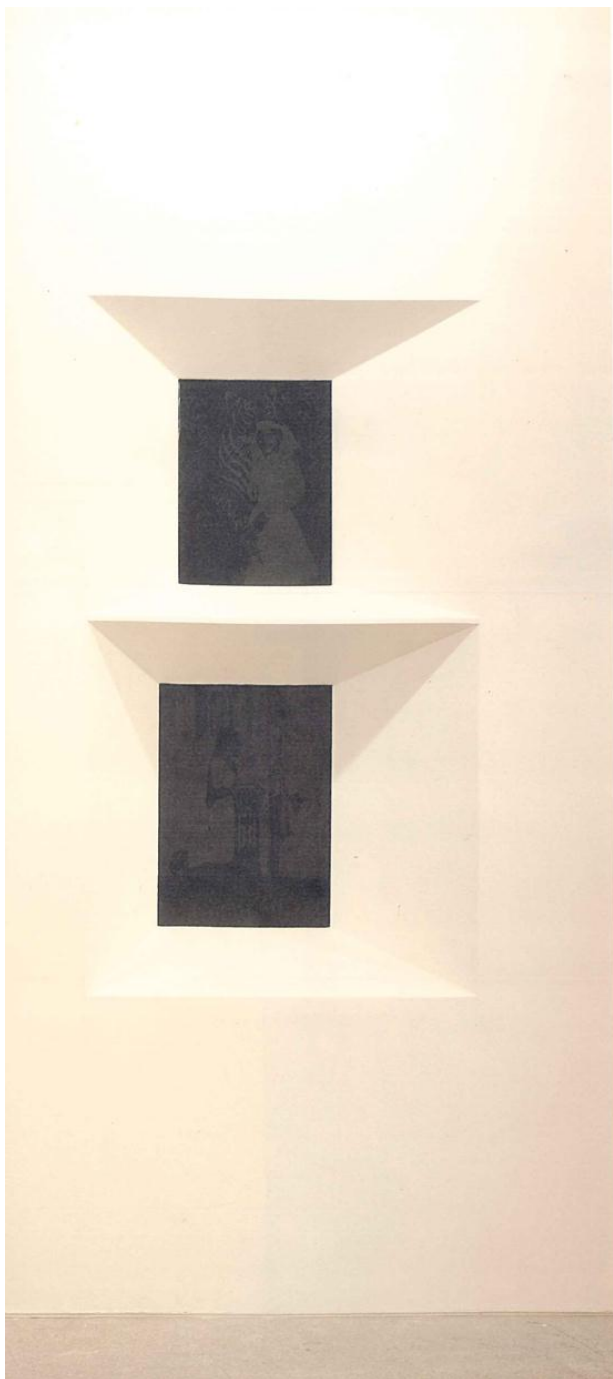
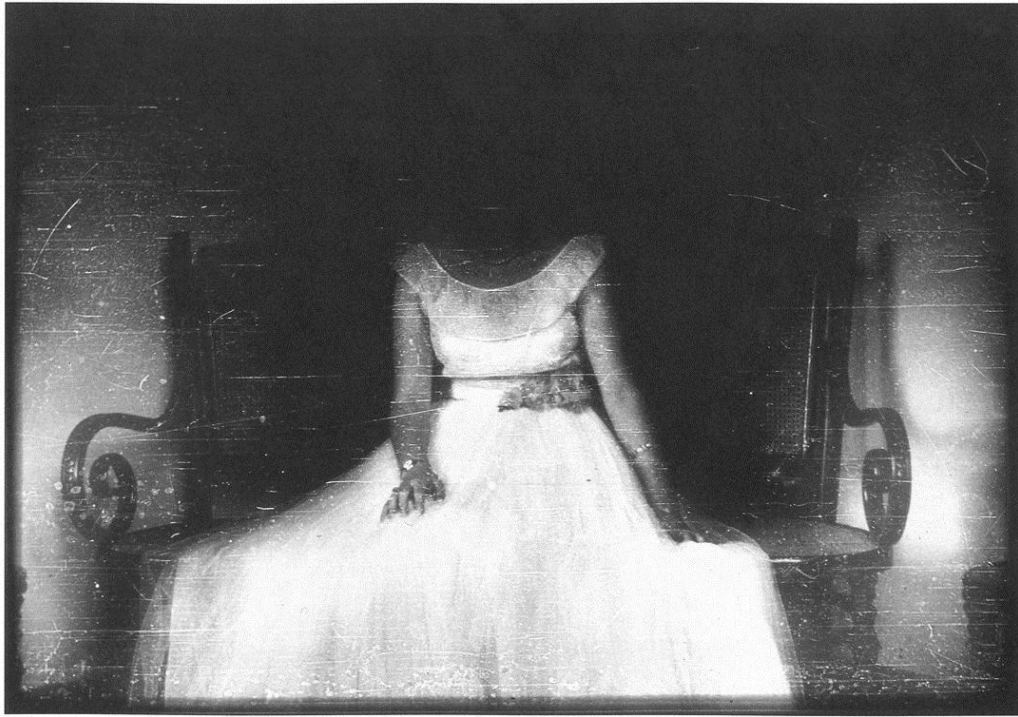


Fig. 26 - Detalhes da instalação *In Oblivionem (Mulheres)* na exposição *Cocido y Crudo* (1994-1995), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha. Descrição: Imagem de página do catálogo da exposição.



1987 «10 Fotografias» Grande
Galeria do Palácio das Artes,
Belo Horizonte
1986 Sala Arlinda Correa
Lima, Palácio das Artes, Belo
Horizonte
1985 «Desenhos & Outras
Intoxicações», Galeria do IAB,
Belo Horizonte

Aquella noche, como cualquier otra en la finca, se encontraban rezando el Rosario en el exterior de la casa, más de un centenar de personas. Al entrar en la casa, Z. vió a la vidente que "de pronto dice que la virgen te está hablando y se dirige, nerviosa, a buscar un libro. Cuando lo encuentra, se abre en la página 136 donde está la fotografía de la virgen, de cuyos ojos comienzan a salir lágrimas de sangre que se deslizan por las hojas del libro". Varias personas acuden a la casa, donde se esparcía un "intenso aroma de rosas" y sacan el libro al porche para que todos puedan ver cómo "las oscuras lágrimas seguían fluyendo".

Fig. 27 - Uma das fotografias que compõem a instalação *In Oblivionem (Mulheres)* na exposição *Cocido y Crudo* (1994), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha. Descrição: Imagem de página do catálogo da exposição.

7. BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUILAR, Nelson Alfredo (org.). **22ª Bienal Internacional de São Paulo:** catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca — Um discurso sobre o colecionador. In: _____. **Rua de mão única:** obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. [O Colecionador]. In: _____. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CALVINO, Ítalo. A aventura de um fotógrafo. In: _____. **Os amores difíceis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 64.

_____. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMERON, Dan. Cocido y Crudo. In: **COCIDO Y CRUDO:** exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995: catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

CAVALCANTE, Raquel (coord.). **Minha mala, meu destino.** Brasília: Alhambra, 1988.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: _____. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAMISCH, Hubert. O desaparecimento da imagem. **Revista Gávea,** Rio de Janeiro, n. 14, p. 483-499, set. 1996.

DE DUVE, Thierry. Do artists speak on behalf of all of us?. In: COSTELLO, Diarmuid (ed.); WILLSDON, Dominic (ed.). **The life and death of images**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2008.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **Revista Ars**, São Paulo, ano 7, n. 13, p 64-87, 2009. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars13.html>>. Acesso em: 5 mar. 2011.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 176-185, dez. 2009. Disponível em: <<http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=15>>. Acesso em: 30 out. 2011.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, SP: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. Palimpsestos: a fotografia como aparelho psíquico (princípio de distância e arte da memória). In: _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 2004.

EINSENKRAEMER, Raquel Eloísa. Nas cercanias das falsas memórias. **Ciências & Cognição**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 97-110, 30 nov. 2006. Disponível em: <<http://cienciasecognicao.tempsite.ws/revista/index.php/cec/article/view/608/0>>. Acessado em: 24 jun. 2012.

EL-DAHDAH, Farès. Brasília, um objetivo certa vez adiado. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, [arquivo] n. 119.02, Vitruvius (website), sem paginação, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/10.119/3363>>. Acesso em: 22 set. 2013.

FABRIS, Annateresa. Identidades sequestradas. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Ed. Hucitec/Ed. Senac SP, 2005.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Facom**, n. 16, p. 10-19, 2006. Disponível em: <www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2012.

FERREIRA, Mário César. Trabalho e Suicídio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, sem paginação, 07 Fev. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0702200809.htm>>. Acesso em : 05 nov. 2013.

FISHER, Jean. Hors d'oeuvre. In: **COCIDO Y CRUDO**: exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995: catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOSTER, Hal. The archive without museums. **October**, London, v. 77 (Summer), p. 97-119, 1996. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/778962>>. Acesso em: 16 mar. 2011.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o 'Bloco Mágico' (1925 [1924]). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Rosângela Rennó – Experiência de cinema. **7a. Bienal do Mercosul: Grito e Escuta** (Website oficial). Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/rosangela-renno>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a Beleza e o Dulçor do Presente. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1998.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HORN, David G. **The criminal body: Lombroso and the anatomy of deviance**. USA: Taylor and Francis Group, 2003.

HUCHET, Stéphane. A *Instalação em Situação*. In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patrícia (orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares. In: RIBEIRO, Marília Andrés; GONÇALVES, Denise da Silva (orgs.). **Anais do XXV Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

HUG, Alfons. *Brasília Revisited*. In: **REVENDO BRASÍLIA NEU GESEHEN** / fotos de Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff. Brasília: Goethe Institut; Fundação Athos Bulcão, 1994.

INGUI, Daniela. Excesso de informação e as (des)memórias no mundo contemporâneo. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 63, n. 2, p. 12-14, abr. 2011. Disponível em:
<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252011000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 nov. 2013.

KRAUSS, Rosalind E. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. **Arte&Ensaio**. Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), ano XV, n. 17, p. 166–187, dez. 2008. Disponível em:
<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17>. Acesso em: 17 jan. 2012.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**: diálogos com Philippe Nemo. Portugal: Edições 70, 2000.

MATHESON, Elizabeth. A última foto. **Revista Studium**, n. 27, sem paginação, inverno de 2008. Tradução por Diana Dobranszky. Disponível em:
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/08.html>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

MELENDI, María Angélica. Arquivos do mal — Mal de arquivo. **Revista Studium**, n. 11, sem paginação, 2003. Disponível em:
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html>>. Acesso em: 5 nov. 2010.

_____. Rosângela Rennó — Depoimento. In: MELO, Janaína (org.). **Rosângela Rennó**: depoimento. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

MORAIS, Frederico. Brasília: utopia e realidade. In: **REVENDO BRASÍLIA NEU GESEHEN** / fotos de Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff. Brasília: Goethe Institut; Fundação Athos Bulcão, 1994.

PEDROSA, Mario. Brasília, a cidade nova. In: **REVENDO BRASÍLIA NEU GESEHEN** / fotos de Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff. Brasília: Goethe Institut; Fundação Athos Bulcão, 1994.

SALLES, Evandro. Cruel Horizonte. In: **REVENDO BRASÍLIA NEU GESEHEN** / fotos de Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, Andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff. Brasília: Goethe Institut; Fundação Athos Bulcão, 1994.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. O massacre da Pacheco Fernandes Dantas em 1959: memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília. **Revista Intercâmbio** dos Congressos Internacionais de Humanidades (UNB), Brasília, v.1, p.62-87, 2011. Disponível em:

<<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/1251/2053.pdf>>.

Acesso em: 10 nov. 2013.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORLANDI, Eni. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2007.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Terra a vista – Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 11, p. 112-125, 2004. Disponível em:

<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_11>. Acesso em: 09 jun. 2012.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 2002, p. 53.

_____. Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal. In: ORLANDI, Eni P. (org.). **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

_____. Metáfora e Interdiscurso. In: ORLANDI, Eni P. (org.). **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**: [O arquivo universal e outros arquivos]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

REVENDO BRÁSÍLIA NEU GESEHEN / fotos de Mario Cravo Neto, Ulrich Görlich, andreas Gursky, Rosângela Rennó, Miguel Rio Branco, Thomas Ruff. Brasília: Goethe Institut; Fundação Athos Bulcão, 1994.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1996.

SÜTÖ, Wilma. In: **ROSÂNGELA RENNÓ**: catálogo. Amsterdam: De Appel Foundation, 1995.

VIRILIO, Paul. **Estética de la desaparición**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. Evidências ocultas. In: HUG, Alfons (curador). **Shattered dreams = Sonhos despedaçados**: Beatriz Milhazes | Rosângela Rennó. São Paulo: Fundação Bienal, 2003.

Filme Documentário

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: BRETZFILMES / AMZ, 1990. 1 DVD (175 min), áudio NTSC, colorido, português.

8. ANEXOS

Texto de Arguição do Prof. Dr. Etienne Samain
sobre *Cicatriz*, de Rosângela Rennó

TEXTO DE ARGUIÇÃO DE ETIENNE SAMAIN – CICATRIZ

Texto de arguição do Prof. Dr. Etienne Samain para a defesa de Doutorado de Rosângela Rennó, intitulada *Cicatriz*, ocorrida em 1997 na Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP.

O texto foi gentilmente cedido (por e-mail) à pesquisadora em 23 de Outubro de 2011. Manteve-se a grafia original, sem nenhuma alteração ortográfica. Muitos dos comentários realizados pelo professor Etienne são também visíveis nas propostas artísticas das principais instalações selecionadas no projeto de pesquisa, por isso o Capítulo 1 da dissertação conta com uma análise em profundidade da obra *Cicatriz* (1996) e seus dispositivos de montagem, tomando como ancoragem argumentativa a obra *Hipocampo* (1995).

Arguição

Cicatriz

Seu trabalho, Rosangela Rennó, é muito humano. Confesso que não sei como falar dele verdadeiramente, por onde abordá-lo para poder dialogar com você. Será que devo chamar o antropólogo?... o apaixonado pela fotografia? Será que devo convidar o filósofo ou o poeta que, em certas horas, reclamo perto de mim como se tivesse necessidade de amigos silenciosos? Não sei até hoje, aliás, porque fui, também, seduzido por dois outros sonhos dentro dos quais nunca verdadeiramente me aventurei: a psicanálise e a cirurgia. São provavelmente minhas cicatrizes e as cicatrizes — você sabe — são sempre confidências.

Por certo, os meus colegas de mesa comentarão o que considero ser, também, uma das vertentes centrais de seu trabalho: as inter-relações do texto e da imagem numa construção poética de cunho artístico, semiótico e político. Voltarei, mais adiante sobre este assunto.

Como antropólogo, não posso me impedir de olhar e de considerar o que me parece ser uma outra vertente importante dessa defesa: a presença contínua de dois envelopes, de dois invólucros: *a pele e a película*. Gostaria de não perdê-las de vista, pois ambas são placas sensíveis, muito sensíveis; ambas, também, têm várias coisas em comum:

1. *A pele como a película são lugares de inscrições*

Ora, inscrições sobre finas superfícies epidérmicas acima das quais se imprimem muitas coisas: o vermelho de um batom, pinturas corporais, escarificações, tatuagens...

Ora, finas superfícies cobertas por camadas de sais de prata, que a luz impressiona, queima, marca, impregna de sombras e de luzes.

A pele e a película são, ao mesmo tempo, lugares de passagem (diria, ritos de passagem) e lugares de revelações

É uma evidência quando se trata da película, este negativo impressionado pela luz, que necessita de todo um ritual laboratorial para se tornar um positivo, uma fotografia, ou seja a revelação de uma inscrição (pré-contida)

Parece-nos talvez menos evidente, que a pele seja, também, um lugar de passagem e de revelação. No entanto, sabemos que o azul escuro de um hematoma em torno do olho é o índice de que um golpe foi dado; da mesma maneira, como médico, posso me inquietar ante uma mancha preto/violeta que se alastra sobre a perna de meu paciente: pode ser o sintoma de uma gangrena. No que me diz respeito, diria que as rugas, os franzidos sobre o meu rosto denunciam, proclamam, revelam o meu envelhecimento... *mas muito mais ainda*: são as marcas de *uma história escrita debaixo da minha pele*. E volto, desta maneira, às tatuagens, inscrições como já disse, mas também, memórias e lembranças que afloram, palavras daqueles que não podem dizer algo diferente. As tatuagens são mágicas tão velhas quanto o mundo e, metaforicamente, deveríamos talvez aproximá-las daquelas que nossos ancestrais deixaram sobre as paredes das cavernas. O homem das cavernas é sempre presente em algum

lugar de nós e Paul Valery tinha talvez razão quando escrevia: “O que há de mais profundo no homem, é a sua pele” (*A Idéia fixa*).

Você teve acesso a um conjunto de aproximadamente 3000 negativos de imagens de detalhes de tatuagens, a cerca de 2000 prontuários médicos dos quais foram selecionados cerca de 300. Teria gostado de encontrar na primeira parte de sua tese maiores desenvolvimentos sobre questões como a da identidade judiciária e da memória do encarcerado, sobre a linguagem das tatuagens nesse meio. Você reconheceu o muito importante livro de Christian Phéline (*L’image accusatrice*), você menciona os trabalhos de Cesare Lombroso, de Alphonse Bertillon sobre a fotografia judiciária, você remete evidentemente a Michel Foucault (*Vigiar e punir. O nascimento da prisão*). Eu sei que um projeto artístico, para se fundar, não precisa necessariamente de todas essas idas e vindas dentro do campo das ciências humanas, mas o seu projeto é, também, um projeto acadêmico. Neste sentido, podia merecer *mais do que uma contextualização* dos dados à base de seu “livro de artista”. O mundo de hoje pede, penso, uma atenção redobrada a esta passagem e cruzamento necessário entre as ciências e as Artes.

Iniciei a leitura visual e verbal de seu trabalho, Rosângela, no decorrer da semana passada. Isso para lhe dizer que, faz pouco mais de uma semana, que ele está presente, vive dentro de mim, que ele está trabalhando inconscientemente o meu imaginário, cava nos arquivos da minha memória.

Na noite de segunda para terça-feira passada, fiz um estranho sonho que muito me comoveu e que, penso, lhe devo. Não contarei esse sonho pois ele é meu, apenas um pedaço reencontrado na minha memória.

...Um quarto, uma sucessão de rostos, rostos dos meus pais, do meu irmão mais velho, da minha irmã gêmea, *closes* geralmente, fotografias. Uma história

também, uma ação simbólica que vivia: o desdobramento da minha corporeidade...

(Uma pequena parêntese). No primeiro volume de seu “livro de artista”, Rosangela Rennó nos introduz ao projeto artístico que apresentará no segundo volume. É um texto corrido onde ela destaca em negrito sete palavras: “opacidade”, “horror”, “dor”, “desejo”, “perda”, “horror da guerra”, “transubstanciação”. Nasci em 1938.

Volto ao sonho e à primeira palavra no horizonte da qual acordei “Transubstanciação”. “Transubstanciação” é um conceito eminentemente teológico. Na liturgia da Igreja católica, sabemos que existe um ritual central, a Eucaristia, a missa, a “celebração eucarística”. Sem entrar nos detalhes, esse ritual de comunhão culmina no momento em que o celebrante debruça-se sobre um pedaço de pão, uma *hóstia branca* que segura entre os seus dedos e *pronuncia essas palavras*, outrora ditas por Jesus, na última ceia, junto aos seus amigos discípulos, pouco antes de morrer: “Este é o meu corpo, que é dado por vós: fazei isto em *memória* de mim”. A transubstanciação é assim a mudança da substância de um simples pão para a substância do corpo do cristo, uma mudança mediatizada por *um dito*, mediatizada por meio *de palavras*.

Existe algo paralelo no seu trabalho artístico, Rosangela, que é, também, penso, uma celebração e uma transubstanciação *sui generis*. Tenho quase que a convicção – mas isso você terá que me dizê-lo- que você construiu principalmente o seu livro de autor, partindo de *páginas brancas*. Sobre essas outras hóstias, esses pequenos outros sudários (porque, na língua francesa pelo menos, existe atrás da imagem da hóstia, a da vítima), você não pronunciou palavras; você *(re)escreveu* textos– esses breves *memoriais*, noticiários contemporâneos, arrancados, escolhidos no seu arquivo universal. E foram esses textos que convocaram sua memória (e a nossa, depois) para reencontrar nas fotografias de

presos tatuados, anônimos, perdidos nos silêncios de Carandiru, rostos que *deviam* permanecer vivendo no meio de nós, presenças transubstanciadas.

Disse essas coisas para lembrar outras: a escrita é um bloco de memória: memória de sons e de palavras e, mais profundamente ainda, memória de odores, de cheiros, de imagens perdidas na noite dos tempos. Fazer uma arqueologia da escrita significa apreender a descer na espessura das camadas de significações que a compõem: não apenas palavras mas, mais arcaicamente ainda imagens primitivas, sem as quais a escrita não poderia ter nascido. Se posso, hoje, *escrever* a palavra mar, é porque, primeiro, um dia ,faz muito tempo, *vi* o mar, *cheirei* o mar. Foram necessários, muitos anos, para poder *dizer* o seu tão pequeno nome e, muitos outros anos, ainda, para conseguir *escrever* as três hastes da sua primeira letra, esse “m” em forma de ondas.

Gostaria, Rosangela, de lhe oferecer uma última reflexão que me proporcionou seu belo e denso trabalho. No seu livro de artista, você elegeu entre o seu prólogo (um texto) e o seu epílogo (uma fotografia) 31 outros textos e 33 outras fotografias. Todas as suas fotografias são *fotografias* de tatuagens sobre corpos *masculinos*. A maioria de seus *textos*, desta vez, remetem a figuras *femininas* (a mãe, a sociedade, uma virgem, uma menina desaparecida, crianças...). Você vai além. Em dois casos, você nos apresenta um texto (que remete claramente a uma figura feminina) que se perde na brancura total da página oposta... e você diz: “ O leitor não precisa ver impressa no jornal a imagem da mater dolorosa ou ver novamente a fotografia de Kim coberta de Napalm, uivando de dor numa estrada do Vietnam. Ele já tem arquivado em sua memória; basta abrir, adaptar e rever”. Estou me perguntando, Rosangela, se a memória masculina funciona da mesma maneira que a memória feminina, se a primeira não precisa mais de signos visuais (estátuas, monumentos, tatuagens) para acordar, quando a segunda abandona-se e se descobre na interioridade da letra, na interioridade de um silêncio, de uma página branca, de uma leitura branca, na interioridade desta *Câmara Clara* na qual Roland Barthes queria renascer.

Não se contempla sua obra, Rosangela, sem sofrer, sem se questionar, sem se perguntar. Na encruzilhada da morte e da vida — nossa única certeza —, na encruzilhada do esquecimento e da memória reencontrada, resta-nos um pequeno instante: o de viver ainda.

Meus agradecimentos a você, ao Professor Peñuela, a todos esses amigos.

Etienne Samain

Campinas, 28 de agosto de 1997.

Questionários Enviados Para a Artista e Entrevista Realizada com Rosângela Rennó

QUESTIONÁRIO 1 ENVIADO À ARTISTA

Enviado no dia 16 de Abril de 2012 (por-email) para uma das assistentes da artista, Daniela Seixas, e como cópia para a própria Rosângela Rennó.

O questionário apresentado a seguir já possui as respostas da artista. Atenção para a notação que foi aqui adotada, sempre que trechos aparecerem grafados com esta **cor** são as respostas da **artista**, quando são indicados com outra **cor** dizem respeito aos comentários da **pesquisadora**.

Ressalte-se que nem sempre a artista inseriu o horário do comentário junto à sua resposta e à data em que foi escrita.

Questionário

Apresentação

Daniela, neste documento foram listadas dúvidas específicas e outras mais genéricas sobre os registros documentais das obras *Imemorial*, *In Oblivionem* (*Mulheres*, *Álbum de Família* e *No landScape*) e *Hipocampo* coletados por você e enviados para mim. Algumas questões são muito detalhistas, de modo que em certos casos as dúvidas somente podem ser esclarecidas pela própria artista. Conto com este auxílio em conjunto para a atual coleta de dados da pesquisa.

Imemorial

(Galeria Athos Bulcão - 1994)

A foto que disponibilizo abaixo (Fig.1) é apresentada em algumas referências bibliográficas como sendo um registro realizado na Galeria Athos Bulcão, por ocasião da exposição *Revendo Brasília* (1994).

Rosângela Rennó (02/10/2012 – 18:50): A documentação da Galeria Athos Bulcão é a que está no livro Arquivo Geral. (parede curva)

Rosângela Rennó: (02/10/2012 – 18:53): Essa imagem é no [edifício] Gustavo Capanema. [A artista referia-se à Fig. 1]



Fig. 1. Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1994. Instalação na Galeria Athos Bulcão, Brasília, 60 x 40 x 20 (cada fotografia)



Fig. 2. *Imemorial*, 1994, Galeria Athos Bulcão.

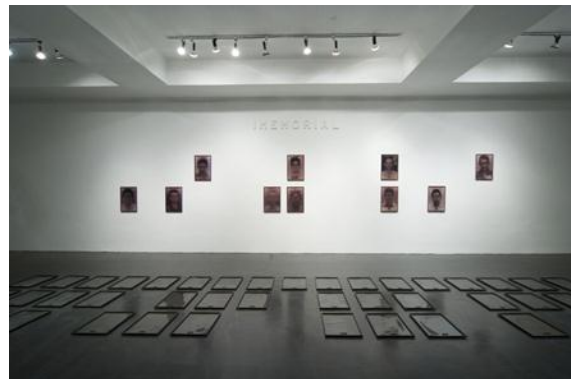


Fig. 3. *Imemorial*, 2006, MAMAM.

Dúvidas:

1. Poderia confirmar se a foto da Fig. 2 foi também realizada na Galeria Athos Bulcão como outro registro pertinente à exposição *Reverendo Brasília* e se o registro da Fig. 3 ocorreu no MAMAM em 2006?

Rosângela Rennó (02/10/2012 – 18:56): Certo. [A artista referia-se à Fig. 2]

Rosângela Rennó (02/10/2012 – 18:57): Certo! [A artista referia-se à Fig. 3]

Esta pergunta se deve ao fato de que na Fig. 1 e na Fig. 3 existem mudanças na maneira como a artista configurou a instalação, o que é importante para a análise a ser desenvolvida na pesquisa.

2. As informações que obtive no catálogo *Reverendo Brasília* incluíam 6 mostras como resultado desta proposta expositiva. Existem registros fotográficos da instalação *Imemorial* nos lugares citados abaixo, além daqueles na Athos Bulcão, e que podem ser fornecidos?

- | | |
|--|----------------------|
| 4. Galeria Athos Bulcão, Teatro Nacional, Brasília | (01 a 25/09/1994) |
| 5. Museu da Imagem e Som (MIS), São Paulo | (04 a 25/10/1994) |
| 6. Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro | (26/01 a 23/02/1995) |
| 7. Museu Metropolitano de Arte, Curitiba | (09/03 a 02/04/1995) |
| 8. Usina do Gasômetro, Porto Alegre | (06/04 a 27/04/1995) |
| 9. Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte | (04 a 25/05/1995) |

Respostas da artista com relação à listagem acima:

Rosângela Rennó:

Sim (livro Arquivo Universal)

Não

Sim

Não

Não

Não

In Oblivionem (Mulheres)

(Reina Sofia - 1994)

Encontrei registros De *In Oblivionem (Mulheres)* no catálogo da exposição *Cocido y Crudo* realizada no Reina Sofia. Tentei transcrever três textos lá presentes, mas um deles não consegui na íntegra, devido à dificuldade em visualizá-lo. Agora seu conteúdo encontra-se abaixo, pois é igual ao que encontrei em outra parte do material que me enviou, especificamente no arquivo de textos da exposição de *Hipocampo*:

(york)

O nome da duquesa de Y. foi retirado de uma variedade de rosa que integra o último catálogo dos floricultores britânicos. A rosa, em tons de amarelo e de vermelho, teve sua denominação mudada para *Sunseeker* (ou Buscadora do sol). A troca, segundo divulgou um jornal londrino, teve cunho comercial. Desde que foram divulgadas fotos da Duquesa, de topless, em companhia de seu assessor financeiro, as vendas daquelas flores despencaram.

O fragmento estava em espanhol. Outro texto que não aparece em nenhum dos registros do Reina Sofia, mas está redigido em uma das páginas do catálogo — além de ser também uma repetição de um dos textos utilizados em *Hipocampo*, segundo o arquivo que me forneceu —, é o seguinte:

(cuadro)

Aquella noche, como cualquier otra en la finca, se encontraban rezando el Rosario en el exterior de la casa, más de un centenar de personas. Ao entrar en la casa, Z. vió a la vidente que "de pronto dice que la virgem le está

hablando y se dirige, nerviosa, a buscar un libro. Cuando lo encuentra, se abre en la página 136 donde está la fotografía de la virgem, de cuyo ojos comienzan a salir lágrimas de sangue que se deslizan por las hojas del libro". Varias personas acudem a la casa, donde se esparcía un "intenso aroma de rosas" y sacan el libro al porche para que todos puedan ver cómo "las oscuras lágrimas seguían fluyendo".

Por sua presença no catálogo — ainda que deslocado e somente digitado (não se trata de uma foto como nos demais) —, acredito que o fragmento acima seja aquele que se perdeu no momento dos registros fotográficos e que é difícil de encontrar.

Rosângela Rennó: Não.

3. Será que ele está situado naquele vão da parede do Reina Sofia que, apesar das grandes dimensões, não podemos enxergar o que contém por conta da posição na qual a foto foi tirada?

Rosângela Rennó (02/10/2012 – 19:01): Esse texto estava só no catálogo. Veio de um jornal espanhol, depois da instalação pronta.

Utilizando-se dos registros do catálogo podemos identificar todas as fotos e 3 textos, com exceção deste último citado que poderia estar situado na janela/retângulo que permanece oculta aos nossos olhos.

Dúvida:

4. No ensaio "[Rennó ou a beleza e o dulçor do presente](#)", de Paulo Herkenhoff, o autor afirma que as fotos estão situadas nos vãos retangulares, que são as janelas do museu. Estas são mesmo janelas sobre as quais as fotos se sobrepõem?

Rosângela Rennó: Sim.

Pergunto isto porque é importante saber se as fotos estavam sobrepostas em janelas e não presentes diretamente nas paredes (como os textos), já que os dois procedimentos promovem leituras diferenciadas da póstica da obra.

Rosângela Rennó: As janelas desaparecem. Elas foram usadas como vãos, como buracos. Não dá para perceber que são janelas.

In Oblivionem (Álbuns de Família) (22ª Bienal Internacional de São Paulo - 1994)

Com relação à *In Oblivionem (Álbum de Família)* tenho muitas dúvidas ainda.

Dúvidas:

5. As fotos utilizadas são todas aquelas que estão presentes no livro [*O Arquivo Universal e outros arquivos*]?

Rosângela Rennó: Há mais fotos e textos no livro que na instalação.

6. As fotos expostas no Reina Sofia também integraram *Álbuns de Família* na 22ª Bienal?

Rosângela Rennó: Acho que misturei tudo.

Nas páginas do livro *Rosângela Rennó [O arquivo universal e outros arquivos]* determinadas fotos foram colocadas na mesma página que alguns textos. Imediatamente, quando vemos estes fragmentos (fotos e textos) tão próximos uns dos outros, somos levados a realizar associações interpretativas entre eles.

O ponto é que, no livro, por uma questão de suporte e formato, não se tem a mesma distribuição que ocorreu na 22ª Bienal. Na pesquisa, em um primeiro

momento, não posso dissociar o modo como a instalação foi exposta, como seus fragmentos visuais e textuais foram organizados entre si e no espaço expositivo (o que se estende às demais obras selecionadas), por isso, se possível, gostaria de esclarecer algumas dúvidas.

Dúvidas:

7. Quais imagens ao certo estavam presentes na 22ª Bienal?
8. Quais textos estavam próximos de quais imagens nesta Bienal?
9. Quais imagens estavam próximas entre si?

**In Oblivionem (No landScape)
(De Appel Foundation - 1995)**

No caso de *In Oblivionem (No landScape)* agradeço pela tradução dos fragmentos. Utilizarei a versão original, que puder me enviar, para recompor imageticamente a instalação e utilizarei a versão traduzida para citar no texto da dissertação (qualificação).

Dúvida:

10. Consigo transcrever um dos textos que estão em holandês por intermédio da foto que me forneceu, mas os dois do canto superior esquerdo estão um tanto difíceis de visualizar, logo, se encontrar estes dois em holandês, poderia enviá-los para mim?

Ainda bem que você coletou imagens desta mostra com melhor qualidade. Adquiri um pequeno catálogo da De Appel Foundation, mas o papel utilizado e a

impressão não beneficiaram estes registros, com exceção das imagens da capa e contra-capas.

Dúvidas:

11. Os textos estão situados nas mesmas paredes em que se encontram as simulações de portas com negativos em vidro?

Rosângela Rennó: Não. Paredes opostas.

12. Observei que as portas estavam próximas, mas separadas por duas paredes que formam um ângulo ortogonal. Tive a impressão de que os textos foram dispostos em uma terceira parede, o que configura uma distribuição bem diferente de *Mulheres e Álbuns de Família*. Isto procede? É um ponto a ser comparado analiticamente aos demais núcleos/séries da obra *In Oblivionem*.

13. Pelo registro das portas, os textos, no mínimo, estavam bem distantes delas. Estou certa? Havia outras portas como estas duas na exposição da De Appel Foundation?

14. Os negativos em vidro são todos com retratos? Alguns parecem positivos e outros negativos, é isso mesmo?

Rosângela Rennó: Sim. Parece pois pinte o verso dos negativos em preto para positivar o efeito.

15. Segundo o catálogo da 22ª Bienal, 17 foram os textos que participaram da instalação, mas no arquivo de textos que recebi somam um total de 18. Saberia qual item não estava presente? Ou a informação do catálogo deve ser alterada?

Dúvida genérica sobre a obra *In Oblivionem*

16. As variações da instalação *In Oblivionem*, com séries (ou núcleos) distintas e definidas por títulos (*Mulheres*, *Álbuns de Família* e *No landScape*), foram expostas em outros lugares além daqueles aqui citados, quais sejam, respectivamente: Reina Sofia, Pavilhão da Bienal e De Appel Foundation? Se positivo, há registros das séries de *In Oblivionem* nestas outras exposições e que podem ser fornecidos para a pesquisa?

Rosângela Rennó: Não. Apenas uma vez em cada lugar.

Hipocampo

(Galeria Camargo Vilaça - 1995)

Entrei em contato com a seção de arquivo da Galeria Fortes Vilaça (antiga Camargo Vilaça) e também me informaram que não possuíam registros de *Hipocampo* na exposição de 1995.

Dúvidas:

17. Em último caso, se infelizmente não houver outros registros disponíveis desta instalação ocorrida na Galeria Vilaça em meio ao material que você está coletando, haveriam fotos da obra realizadas em outras exposições e que possibilitem visualizar diferentes pontos de vista dos fragmentos textuais utilizados?

18. A instalação na Galeria Camargo Vilaça foi composta por 16 textos, o arquivo que me enviou possui 19. A partir do citado arquivo encontrei 6 fragmentos pertinentes ao detalhe fotográfico da instalação, seus números indicativos e títulos são: 17(pará), 4(kim), 14(soony), 3(sinead), 13(bambini) e 5(gorro). Saberá me informar quais são os outros 10, então enumerados no arquivo, que correspondem à exposição da Camargo Vilaça?

Sobre os arquivos de textos

19. Por conta da “reconstrução” visual das instalações proposta no projeto de pesquisa, seria possível enviar-me aqueles mesmos documentos do Word, só que acrescidos dos fragmentos textuais na língua "original" (em inglês, espanhol, holandês) e que são apresentados em *No landScape* e *Hipocampo*?

Rosângela Rennó: Só português ou só alemão.

Peço isto pela necessidade de fazer tal reconstrução o mais próximo possível do que se vê nos registros documentais e dos fragmentos não documentados, em respeito à fidelidade das informações apresentadas nas obras de Rosângela Rennó referentes às ocasiões expositivas selecionadas, assim como para atender à proposta que enviei para a FAPESP.

Questões mais genéricas

20. Para estas exposições a artista planejou as instalações a partir de alguma espécie de planta dos espaços expositivos?

Rosângela Rennó: Sempre trabalho a partir da planta.

21. Só para esclarecer: você disse que este material que me enviou foi obtido de arquivos digitalizados (na internet) ou você os digitalizou para serem enviados?

22. Há outros registros fotográficos destas obras no arquivo pessoal de Rosângela Rennó que só existem no formato impresso ou mesmo fragmentos das citadas obras em seu ateliê que podem ser fotografados desde que a artista assim permita? Se houver, é possível ter acesso a eles? Se positivo, como proceder neste caso?

Rosângela Rennó: Só vindo aqui no ateliê.

Uma parte das imagens enviadas encontrei no site da artista e no livro [*O arquivo universal...*], além de catálogos e outras bibliografias específicas sobre a sua produção.

Se, no acervo pessoal da artista, houver outros registros fotográficos das obras nas exposições selecionadas para a pesquisa, que não foram publicados e que, com certeza, auxiliarão na reconstrução visual das instalações em seus espaços específicos, por favor, avise-me, pois trata-se de um importante foco para o desenvolvimento da pesquisa.

Toda e qualquer imagem/informação cedida pela artista para publicação na dissertação será acompanhada dos devidos créditos.

Agradecimentos

Já gostaria também que, por gentileza, informasse seu nome completo [Referia-me à assistente Daniela] e aqueles das demais assistentes que ajudaram no levantamento deste material para, ao término da minha dissertação, citá-las nos Agradecimentos em conjunto com o nome de Rosângela Rennó.

Rosângela Rennó: Daniela Seixas e Fabiana Assis.

Desde já agradeço à artista e a todas vocês por estarem me auxiliando com a pesquisa.

QUESTIONÁRIO 2 ENVIADO À ARTISTA

Enviado no dia 02 de Outubro de 2012 (por e-mail) para a própria Rosângela Rennó e sua assistente Daniela Seixas.

O detalhe é que se trata de uma modificação do Questionário 1, com a inserção de novas perguntas no início (**texto em negrito e itálico simultaneamente**), todas relacionadas às condições de produção das instalações da artista. No período de realização destas outras perguntas eu já havia desenvolvido a análise de *Hipocampo* (1995) e apresentado uma comunicação com uma síntese dela no *VIII EHA – Encontro de História da Arte do IFCH/UNICAMP*.

Em nenhum momento deste questionário, ou da entrevista que será apresentada em seguida a ele, foi explicado à artista como se dariam as análises das obras, para não interferir nas respostas da entrevistada.

O questionário apresentado a seguir já possui as respostas de Rennó. Atenção para a notação que foi aqui adotada, sempre que trechos aparecerem grafados com esta cor são as respostas da artista, quando são indicados com outra cor dizem respeito aos meus comentários (da pesquisadora). Nem sempre a artista inseriu o horário do comentário junto à sua resposta e à data em que foi escrita.

Na ocasião do envio deste segundo questionário algumas perguntas não foram respondidas, porque a artista já havia fornecido uma entrevista (em 01/10/2012) com dúvidas retiradas do mesmo, só então respondeu ao Questionário 1, além do que decidiu não responder algumas questões do Questionário 2 por considerá-las irrelevantes para a presente pesquisa de mestrado. Neste último caso, não explicou prolongadamente o porquê de considerar tais questões irrelevantes.

Ressalto que, com exceção das questões de teor técnico presentes no primeiro questionário, não é o caráter conteudista das “falas” da artista presentes no segundo questionário que contribuem para esta pesquisa, mas sim *o modo como* suas respostas se articulam com outros discursos (de artistas e críticos de

arte, por exemplo). Trata-se, portanto, de análise discursiva do seu dizer, o que me permite questionar e expor outros modos de produção de sentidos das obras de Rennó, para além daqueles já estabilizados. Considero que a arte não partilha apenas de objetos estéticos destinados a um tipo específico de fruição, em unísono, ela cria um espaço relacional com o espectador, em que este se reconhece como sujeito quando por ela interpelado, é nisto que está a beleza crítica da incompletude das propostas artísticas, quando não se nega tal horizonte aberto da arte como sua própria condição de existência.

Questionário

Obs.: Os trechos grafados em ***negrito e itálico (simultaneamente)*** — que iniciam o questionário e antecedem a questão de número 12 — são as questões realizadas durante entrevista via skype em 1 de Outubro de 2012.

Apresentação da pesquisa

Análise de três instalações realizadas por você [Rosângela Rennó] — Imemorial (1994), In Oblivionem (1994-1995) e Hipocampo (1995) — com o propósito de compreender suas investigações em torno da imagem fotográfica e das implicações de seu uso no que concerne à memória, ao deslocamento de elementos apropriados e a uma estética da desapareição na arte contemporânea. Considera-se pertinente ao corpus da pesquisa seu Arquivo Universal (desde 1992), por se tratar de coleção de notícias de jornal frequentemente revisitada para compor suas obras.

A ideia de desapareição da imagem na fotografia (Imemorial e In Oblivionem) e o desaparecimento do objeto-fotografia (Hipocampo), como geralmente o conhecemos, em sua produção artística merece tratamento

reflexivo específico já que pertinente ao contexto da era digital em que nos encontramos e da percepção da velocidade com que imagens são produzidas, acumuladas, superexpostas e paradoxalmente invisíveis (a máquina fotográfica como aparelho hipermnésico e capaz de gerar um efeito hipomnésico), de modo que as obras selecionadas são as primeiras que escapam a uma relação mais intimista, do âmbito privado de sua produção artística (como se percebia em sua produção inicial) e marcam a tensão entre o privado e o público a partir de uma consciência política mais acentuada.

Para a análise de obras considera-se a desconstrução do conceito clássico de arquivo, pronunciada por Jacques Derrida e Michel Foucault, principalmente quando você associa, em suas instalações, o verbal e o não-verbal e se refere ao arquivo virtual. Leituras que perpassam as ideias de presença, paráfrase e polissemia, entre outras.

Sobre o fotográfico na práxis da artista

1. Você fotografa?

2. Por que, na década de 90, você afirmou que não fotografava?

3. O que você entende pelo conceito de fotográfico?

4. Se considerarmos a proposta artística de *Hipocampo* (1995), você buscou reformular o que se naturalizou a entender pelo termo fotográfico (ou seja, a conjunção do fotógrafo, do ato fotográfico e da fotografia-objeto)?

5. Esta desnaturalização do fotográfico já estava presente na coleção Arquivo Universal ou anteriormente? Quando ela apareceu com maior força em sua produção artística?

Sobre o ato de colecionar/coletar objetos descartados ou, ainda, que se encontram em outro sistema de valoração (como é o caso dos arquivos da Novacap, do Museu Penitenciário Paulista ou mesmo aquele material encontrado em mercados de pulgas).

6. A fotógrafa e crítica de arte Susan Sontag, em Sobre Fotografia, associou o ato fotográfico a um gesto masculino, Tadeu Chiarelli, no artigo “O trabalho de Rosângela Rennó: Considerações Preliminares”, associou o gesto de selecionar e reorganizar conjuntos de fotografias ao feminino. Neste segundo caso, acredito que o papel social da mulher estaria relacionado com a responsabilidade acerca da herança que se deixa para as gerações futuras. Pensando na sua condição de artista-mulher-colecionadora (e fotógrafa?), como você se coloca na responsabilidade de transmitir ou apresentar memórias?

7. No início de sua carreira, e de maneira mais intimista, você trabalhou com coleções de fotos e negativos de círculos sociais que lhes eram mais próximos. Uma das coleções que a influenciou neste processo foi aquela de seu pai. Certo? Já aí você se torna responsável por uma herança que se dá sob a forma de um conjunto de fotografias. Mais adiante, na década de 90, sua produção dá fortes indícios de uma consciência política mais acentuada quando você se dispõe a investigar os arquivos da Novacap e do Museu Penitenciário Paulista (do Complexo Carandiru) e a deslocá-los parcialmente para o espaço expositivo. Gostaria que falasse sobre esta relação. Como estes dois momentos (do início de sua carreira e aquele da década de 90) permitiram que você explorasse a tensão entre o privado e o público nas obras Imemorial, In Oblivionem e Hipocampo?

8. A tensão entre o privado e o público torna-se o principal enfoque para a recepção destas obras? Afinal, o arquivo virtual (o campo do imaginário) é visado por você constantemente.

9. Você propõe alguma crítica quando toma o seu ato subjetivo de colecionar, sua prática artística de organizar e expor esta coleção e os relaciona às instituições de arte (galerias e museus), visto que a função destas instituições também é colecionar e expor em nome da arte? Com isto, gostaria de saber se você estabelece aproximações ou distanciamentos entre a sua prática de colecionar e expor e estas mesmas funções associadas às instituições de arte, já que se tratam de posições diferenciadas que, no entanto, parecem se tangenciar ou se sobrepor em certos momentos.

10. Você considera que colecionar e expor, nestes dois casos, são formas diferentes de lidar com o tempo e com a história?

Sobre o desaparecimento da imagem na fotografia e da fotografia-objeto

11. Nas obras que selecionei para a pesquisa você trabalha com o desaparecimento da imagem na fotografia ou no negativo em vidro (é o caso de Imemorial e das séries de In Oblivionem) e com o desaparecimento da própria fotografia enquanto objeto (é o caso de Hipocampo). Por que recolocar em circulação elementos descartados ou deslocados de seu contexto mais comum, inserindo-os na instituição de arte e tomando como ponto de reflexão a própria opacidade do desaparecimento?

12. Por que encenar estas duas formas de desaparecimento no interior do espaço expositivo, um espaço destinado, a princípio, a um modo de ver contemplativo, no qual o olhar se perde em detalhes?

13. O desaparecimento patente nestas instalações estaria associado com a passagem do analógico ao digital e ao próprio modo de produção e de recepção das imagens na contemporaneidade? As questões aí implícitas evocariam a idéia do arquivo duplamente virtual (não somente associado ao campo do imaginário, mas ao digital)?

14. Tanto em *Imemorial*, como em *In Oblivionem* e *Hipocampo*, um dos espaços discursivos da fotografia coincide com o interior do cubo branco, o vazio que lhe é específico. Qual a relação significativa que estas propostas artísticas estabelecem com este espaço em particular?

15. Por que a simulação do aparelho fotográfico liga-se simbioticamente com o espaço expositivo em *Hipocampo*, uma vez que seu funcionamento depende do interior deste espaço e, portanto, da instituição de arte?

Questões referentes aos dados técnicos e processo de produção das fotografias que compõem *Imemorial* (1994) e *In Oblivionem* (*Mulheres* -1994 , *Álbuns de Família* -1994 e *No landScape* – 1995)

16. Como você coletou e produziu as fotografias de *Imemorial* e *In Oblivionem*? Gostaria que explicasse o processo técnico de produção das imagens, principalmente daquelas em película ortocromática que você aplicou uma espécie de veladura provocando seu escurecimento.

Obs.: Não conheço as técnicas utilizadas para escurecer as imagens e, por isso, peço seu auxílio para compreender esta etapa, já que em *In Oblivionem* todas as fotografias presentes parecem ter sido com ela produzidas.

Rosângela Rennó: As imagens foram feitas de um negativo, pintado de preto atrás para positivar a imagem.

17. O escurecimento se deu no negativo, antes da revelação da fotografia?
Quais os materiais utilizados neste processo?

Rosângela Rennó: Não é escurecimento, é tinta acrílica preta.

Crítérios de seleção dos fragmentos imagéticos e textuais e montagem/apresentação das obras *Imemorial* (1994), *In Oblivionem* (*Mulheres* - 1994, *Álbum de Família* - 1994 e *No landScape* - 1995) e *Hipocampo* (1995).

18. Quais os critérios de seleção dos fragmentos textuais, dos negativos e das fotografias para a apresentação de *Imemorial* e *In Oblivionem*?

Rosângela Rennó: Critério subjetivo, igual editar uma exposição de fotografias.

19. E no caso de *Hipocampo*, em que a fotografia não está materializada em seu formato padrão?

Rosângela Rennó: Mesmo critério acima.

Rosângela Rennó: Acho que algumas perguntas nao devem ser respondidas pois crítico analisa o que esta proposto e não o que o artista quis dizer.

20. Os textos que você utiliza nas obras, em sua maior parte, dizem respeito à presença da fotografia em situações de violência e intolerância. Por que o recorte textual geralmente se volta para esta temática?

Rosângela Rennó: Porque eu achei importante na época.

21. As diferenças na montagem, ou seja, no modo de apresentação das obras provocam mudanças significativas em sua proposta artística?

Rosângela Rennó: Não, no caso de *Imemorial* é apenas um ajuste para o espaço

Pergunto isto porque percebi mudanças na maneira como você configurou a instalação *Imemorial* realizada na Galeria Athos Bulcão (1994), durante a exposição *Reverendo Brasília*, e aquela realizada no MAMAM (2006) e que se encontra em seu site (<http://www.rosangelarenno.com.br/>). A configuração utilizada no MAMAM repetiu-se recentemente na *12ª Bienal de Istambul* (2011), o que me leva a crer que a configuração que você escolheu para apresentar a obra *Imemorial* não retornará àquela primeira. Você considera que esta mudança teria um sentido específico para a obra?

22. Em uma entrevista intitulada “Política encoberta”, publicada em 18 de setembro de 2011 na página online do jornal Estado de São Paulo e sobre a *12ª Bienal de Istambul*, havia um comentário seu, que achei um tanto quanto enigmático e que transcrevo a seguir: “ 'A humanidade está doente e tem muita gente tentando entender essa doença', diz a artista Rosângela Rennó sobre o caráter de intimismo e não de grito presente em muitas das obras.” (<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso.politica-encoberta.773933.0.htm>).

Que doença é esta sobre a qual você comenta sucintamente? Meu interesse nesta questão é porque, como disse anteriormente, a instalação *Imemorial* participou desta Bienal e suas palavras podem, de alguma forma, relacionar-se a esta obra também.

A foto que disponibilizo abaixo (Fig.1) é apresentada em algumas referências bibliográficas como sendo um registro realizado na Galeria Athos Bulcão, por ocasião da exposição *Reverendo Brasília* (1994).

Rosângela Rennó: São no Palácio Gustavo Capanema.

[O fato da artista ter se expressado no plural, parece indicar que todas as imagens (Fig. 1, Fig. 2 e Fig. 3) dizem respeito a um mesmo local, o que diverge da resposta dada anteriormente, no Questionário 1.]



Fig. 1. Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1994. Instalação na Galeria Athos Bulcão, Brasília, 60 x 40 x 20 (cada fotografia). Fonte: imagem cedida pela artista



Fig. 2. *Imemorial*, 1994, Galeria Athos Bulcão. Fonte: imagem cedida pela artista.



Fig. 3. *Imemorial*, 2006, MAMAM. Fonte: imagem cedida pela artista.

Questões referentes às informações e registros documentais das obras *In Oblivionem (Mulheres - 1994 , Álbum de Família - 1994 e No landScape - 1995)* e *Hipocampo (1995)*.

**In Oblivionem (Mulheres)
(Reina Sofia - 1994)**

Um dos textos que não aparece em nenhum dos registros do Reina Sofia, mas está redigido em uma das páginas do catálogo da exposição *Cocido y Crudo*

(1994) — além de ser também uma repetição de um dos textos utilizados em *Hipocampo*, segundo o arquivo que sua assistente (Daniela Seixas) me forneceu —, é o seguinte:

(cuadro)

Aquella noche, como cualquier otra en la finca, se encontraban rezando el Rosario en el exterior de la casa, más de un centenar de personas. Ao entrar en la casa, Z. vió a la vidente que "de pronto dice que la virgem le está hablando y se dirige, nerviosa, a buscar un libro. Cuando lo encuentra, se abre en la página 136 donde está la fotografía de la virgem, de cuyo ojos comienzan a salir lágrimas de sangue que se deslizan por las hojas del libro". Varias personas acudem a la casa, donde se esparcía un "intenso aroma de rosas" y sacan el libro al porche para que todos puedan ver cómo "las oscuras lágrimas seguían fluyendo".

Utilizando-se dos registros do catálogo podemos identificar todas as fotos e 3 textos, com exceção deste citado que poderia estar situado na janela/retângulo que permanece oculta aos nossos olhos nos registros fotográficos. **Gostaria apenas de confirmar se este texto fez parte desta exposição.**

23. No ensaio "[Rennó ou a beleza e o dulçor do presente](#)", de Paulo Herkenhoff, o autor afirma que as fotos estão situadas nos vãos retangulares, que são as janelas do museu. Estas são mesmo janelas sobre as quais as fotos se sobrepõem?

In Oblivionem (Álbuns de Família)

(22ª Bienal Internacional de São Paulo - 1994)

24. As fotos utilizadas são todas aquelas que estão presentes no livro [*O Arquivo Universal e outros arquivos*]?

25. As fotos expostas no Reina Sofia também integraram *Álbuns de Família* na 22ª Bienal?

No livro *Rosângela Rennó [O arquivo universal e outros arquivos]*, por uma questão de suporte e formato, não se tem a mesma distribuição que ocorreu na 22ª Bienal. Na pesquisa, em um primeiro momento, não posso dissociar o modo como a instalação foi exposta, como seus fragmentos visuais e textuais foram organizados entre si e no espaço expositivo (o que se estende às demais obras selecionadas), por isso, se possível, gostaria de esclarecer algumas dúvidas.

26. Quais imagens ao certo estavam presentes na 22ª Bienal?

27. Quais textos estavam próximos de quais imagens nesta Bienal?

**In Oblivionem (No landScape)
(De Appel Foundation - 1995)**

28. Observei que as portas estavam próximas, mas separadas por duas paredes que formam um ângulo ortogonal. Tive a impressão de que os textos foram dispostos em uma terceira parede, o que configura uma distribuição bem diferente de *Mulheres e Álbuns de Família*. Isto procede?

29. Pelo registro das portas, os textos, no mínimo, estavam bem distantes delas.

30. Os negativos em vidro são todos com retratos de mulheres, homens e crianças? Por que esta seleção?

31. Por que relacionar o gênero da paisagem e do retrato na mesma obra?

32. Por que a negação da paisagem indicada no título da obra está sendo associada à fotografia? Que paisagem é esta da qual você trata?

33. Qual a relação da negação da paisagem com o interior do espaço expositivo?

34. Segundo o catálogo da 22ª Bienal, 17 foram os textos que participaram da instalação, mas no arquivo de textos que recebi somam um total de 18. Saberia qual item não estava presente?

Hipocampo

(Galeria Camargo Vilaça - 1995)

Entrei em contato com a seção de arquivo da Galeria Fortes Vilaça (antiga Camargo Vilaça) e também me informaram que não possuíam registros de *Hipocampo* na exposição de 1995.

35. A instalação na Galeria Camargo Vilaça foi composta por 16 textos, o arquivo que sua assistente (Daniela Seixas) me enviou possui 19. A partir do citado arquivo encontrei 6 fragmentos pertinentes ao detalhe fotográfico da instalação, seus números indicativos e títulos são: 17(pará), 4(kim), 14(soony), 3(sinead), 13(bambini) e 5(gorro). Saberia me informar quais são os outros 10, então enumerados no arquivo, que correspondem à exposição da Camargo Vilaça?

Sobre os arquivos de textos e o acervo pessoal da artista

36. Seria possível enviar-me aqueles mesmos documentos com textos do *Arquivo Universal*, apenas acrescidos dos fragmentos textuais na língua "original" (em inglês, espanhol, holandês) e que são apresentados em *No landScape* e *Hipocampo*?

Peço isto pela necessidade de fazer tal reconstrução o mais próximo possível do que se vê nos registros documentais (além de dar crédito aos fragmentos não documentados mas informados por você e citados nos dados técnicos que acompanham as obras em fontes bibliográficas) e em respeito às informações apresentadas em suas obras referentes às ocasiões expositivas selecionadas, que atendem à minha pesquisa junto à FAPESP.

37. Há outros registros fotográficos destas obras em seu arquivo pessoal que só existem no formato impresso ou mesmo fragmentos das citadas obras em seu ateliê que podem ser fotografados desde que você assim permita? Se houver, é possível ter acesso a eles? Se positivo, como proceder neste caso?

OBS.: Toda e qualquer imagem/informação cedida por você ou por suas assistentes para publicação na dissertação será acompanhada dos devidos créditos.

Muito obrigada Rosângela. Agradeço também às suas assistentes.

ENTREVISTA COM ROSÂNGELA RENNÓ

Entrevista realizada em 1 de Outubro de 2012 com a artista, por skype. A conversa é apresentada a partir do momento em que entra em discussão a proposta de pesquisa de mestrado. As alterações realizadas no texto dizem respeito somente às correções ortográficas necessárias para um bom entendimento. Buscou-se manter a grafia e as frases o mais próximo possível do que foi escrito na ocasião. Em alguns trechos eu (a pesquisadora) realizo sutis intervenções, elas são demarcadas com esta cor.

Entrevista

[16:05:48] Talita Mendes: Apresentação da pesquisa.

Análise de três instalações realizadas por você — Imemorial (1994), In Oblivionem (1994-1995) e Hipocampo (1995) — com o propósito de compreender suas investigações em torno da imagem fotográfica e das implicações de seu uso no que concerne à memória, ao deslocamento de elementos apropriados e a uma estética da desapareição na arte contemporânea.

Considera-se pertinente ao corpus da pesquisa seu Arquivo Universal (desde 1992), por se tratar de coleção de notícias de jornal frequentemente revisitada para compor suas obras.

[16:06:07] Talita Mendes: A ideia de desapareição da imagem na fotografia (Imemorial e In Oblivionem) e o desaparecimento do objeto-fotografia (Hipocampo), como geralmente o conhecemos, em sua produção artística merece tratamento reflexivo específico já que pertinente ao contexto da era digital em que nos encontramos e da percepção da velocidade com que imagens são produzidas, acumuladas, superexpostas e paradoxalmente invisíveis (a máquina fotográfica como aparelho hipermnésico e capaz de gerar um efeito hipomnésico), de modo que as obras selecionadas são as primeiras que escapam a uma relação mais intimista, do âmbito privado da artista (como percebia-se em sua produção inicial)

e marcam a tensão entre o privado e o público a partir de uma consciência política mais acentuada.

[16:07:25] Talita Mendes: Para as análise de obras considera-se a desconstrução do conceito clássico de arquivo pronunciadas por Jacques Derrida e Michel Foucault, principalmente quando você associa, em suas instalações, o verbal e o não-verbal e se refere ao arquivo virtual. Leituras que perpassam as ideias de presença, paráfrase e polissemia, entre outras.

[16:08:05] Talita Mendes: Com isto, inicio minhas perguntas, acerca de sua práxis artística.

[16:08:24] Rosangela Renno: Ok, Talita, o que vc precisa?

[16:08:56] Talita Mendes: Você fotografa?

[16:09:32] Rosangela Renno: Muito pouco.

[16:09:39] Rosangela Renno: Mas fotografo, sim, quando necessário.

[16:09:56] Talita Mendes: Por que, na década de 90, você afirmou que não fotografava?

[16:10:20] Rosangela Renno: Eu afirmei pois por muito tempo não foi mais necessário fotografar.

[16:10:40] Rosangela Renno: é um princípio de economia

[16:11:02] Talita Mendes: Para as obras que analiso vc chegou a fotografar?

[16:12:56] Rosangela Renno: As refotografias (reproduções dos 3x4) do Imemorial (os retratos que encontrei nas fichas funcionais) foram feitas por mim, com equipamento pra reprodução. Isso é tão técnico que não é necessário que eu assuma que as reproduções foram feitas por mim, seria uma bobagem...

[16:13:51] Rosangela Renno: Isto é: tanto faz dizer que fui eu quem reproduziu ou não. É apenas um gesto de repetição, técnico.

[16:14:35] Rosangela Renno: In oblivionem, nas 3 versões, só há fotos de álbuns.

[16:14:59] Talita Mendes: Em alguma destas obras, Imemorial e In Oblivionem, vc se utilizou do ato fotográfico?

[16:15:54] Rosangela Renno: Ué... refotografar é um ato fotográfico, não? Bobo e técnico mas sim.

[16:16:15] Rosangela Renno: Quanto aos outros mencionados, um tem fotos de álbuns e outros

[16:16:30] Rosangela Renno: só tem textos do A. Universal, extraídos de jornal.

[16:17:40] Talita Mendes: Só pra constar, qual o aparelho de reprodução que você utilizou no caso de Imemorial? É que minha análise passa pelas questões técnicas, de produção das imagens.

[16:19:38] Rosangela Renno: Não tenho ideia e nem acho relevante, sinceramente. Aparelho de duplicação de slide.

[16:19:57] Talita Mendes: Agradeço pela informação.

[16:20:22] Talita Mendes: Se considerarmos a proposta artística de Hipocampo (1995), você buscou reformular o que se naturalizou a entender pelo conceito de fotográfico (ou seja, a conjunção do fotógrafo, do ato fotográfico e da fotografia-objeto)?

[16:22:51] Rosangela Renno: Não sei se entendi corretamente: vc fala de um conceito de 'fotográfico'?

[16:23:06] Rosangela Renno: O que é fotográfico? Para quem? quem conceituou?

[16:23:47] Rosangela Renno: é mais fácil eu dizer o que é o Arquivo Universal, como eu penso em cada texto que o constitui.

[16:24:33] Rosangela Renno: São textos que, ao serem lidos, passam por uma transubstanciação: deixam de ser textos pra tornarem-se imagens. A leitura destrói o texto e constrói uma imagem.

[16:25:32] Talita Mendes: Este conceito em particular estou utilizando do professor Fernando Cury de Tacca, do modo como coloquei ali. E pensando o ato fotográfico como o gesto tradicional de apertar o botão.

[16:26:26] Rosangela Renno: Eu acho o seguinte...

[16:27:58] Talita Mendes: Quando vc fala de transubstanciação se refere ao processo de transferência inerente aos objetos simbólicos? A capacidade que eles tem de diferir tanto em sentido como em imagens, quando tratamos do verbal e do imagético?

[16:28:20] Rosangela Renno: essa é a SUA viagem... Acho muito bacana vc pensar no meu processo de trabalho e imaginar o alcance que a obra tem mas eu não pensei em reformular nenhum conceito estabelecido para a fotografia, mesmo porque existem vários. Eu simplesmente pensei na transubstanciação. Numa expo de fotografias, feita a partir dos textos que serão lidos pelos espectadores.

[16:29:52] Rosangela Renno: Na transubstanciação, temos a água se transformando em vinho.

[16:30:14] Rosangela Renno: Então, é como no Hipocampo, o texto se transformando em imagem.

[16:30:37] Rosangela Renno: Pra mim, é o mesmo processo.

[16:31:10] Talita Mendes: Agora sobre o ato de colecionar/coletar objetos descartados ou, ainda, que se encontram em outro sistema de valoração (como é o caso dos arquivos da Novacap, do Museu Penitenciário Paulista ou mesmo aquele material encontrado em mercados de pulgas).

[16:31:35] Rosangela Renno: OK

[16:32:17] Talita Mendes: A fotógrafa e crítica de arte Susan Sontag, em Sobre Fotografia, associou o ato fotográfico a um gesto masculino, Tadeu Chiarelli, no artigo “O trabalho de Rosângela Rennó: Considerações Preliminares”, associou o gesto de selecionar e reorganizar conjuntos de fotografias ao feminino. Neste segundo caso, acredito que o papel social da mulher estaria relacionado com a responsabilidade acerca da herança que se deixa para as gerações futuras. Pensando na sua condição de artista-mulher-colecionadora (e fotógrafa?), como você se coloca na responsabilidade de transmitir ou apresentar memórias?

[16:34:16] Rosangela Renno: Eu não penso nisso e nem me imponho nenhuma responsabilidade na transmissão ou na apresentação. Eu apenas faço meu trabalho, como artista, a partir dos restos, dos traços, das imagens recuperadas, coletadas, etc.

[16:35:07] Rosangela Renno: Essa é resposta mais sincera que posso dar pois a minha relação com a coleta, com a coleção, é do território do sensível.

[16:36:07] Talita Mendes: Sem problemas Rosângela. Gosto da sua sinceridade.

[16:36:10] Rosangela Renno: Minhas escolhas são subjetivas, não parto de um projeto engajado colocado a priori. Os artistas que o fazem são panfletários e pouco sinceros.

[16:37:41] Talita Mendes: No início de sua carreira, e de maneira mais intimista, você trabalhou com coleções de fotos e negativos de círculos sociais que lhes eram mais próximos. Uma das coleções que a influenciou neste processo foi aquela de seu pai. Certo? (Por favor, corrija-me se estiver errada. Minha intenção é conhecer mais sobre seus trabalhos). Já aí você se torna responsável por uma herança que se dá sob a forma de um conjunto de fotografias. Mais adiante, na década de 90, sua produção dá fortes indícios de uma consciência política mais acentuada quando você se dispõe a investigar os arquivos da Novacap e do Museu Penitenciário Paulista (do Complexo Carandiru) e a deslocá-los parcialmente para o espaço expositivo. Gostaria que falasse sobre esta relação. Como estes dois momentos (do início de sua carreira e aquele da década de 90) permitiram que você explorasse a tensão entre o privado e o público nas obras *Imemorial*, *In Oblivionem* e *Hipocampo*?

[16:39:30] Rosangela Renno: Talita,

[16:39:41] Rosangela Renno: público e privado no meu trabalho estão sempre misturados.

[16:40:31] Rosangela Renno: eu não sei o que vc quer saber, exatamente. Com relação ao início, vc está certa, eu parti mesmo de várias fotos de álbuns de família, inclusive do acervo do meu pai.

[16:41:20] Rosangela Renno: quando cheguei ao rio ampliei meu leque/repertório de imagens, o que me levou a ampliar meu leque de possibilidades plásticas e conceituais.

[16:42:05] Rosangela Renno: Todo meu trabalho sempre nasceu da observação e do manuseio dos materiais. As questões vem e são elaboradas e evoluem em função desse contato íntimo e

[16:42:14] Rosangela Renno: E do entendimento da sua natureza.

[16:42:44] Rosangela Renno: O aprendizado se faz pelo material, via observação e manipulação

[16:44:25] Talita Mendes: Por exemplo, quando falo do público penso naquilo que se dá a ver, como os textos e as fotografias alocadas no espaço expositivo, e o campo do imaginário seria o locus do privado, por exemplo. Mas também penso na relação de deslocamento de arquivos como o da Novacap e do Museu Penitenciário (cujo acesso não é muito permitido) para o espaço da instituição de arte.

[16:45:12] Talita Mendes: Você propõe alguma crítica quando toma o seu ato subjetivo de colecionar, sua prática artística de organizar e expor esta coleção e os relaciona às instituições de arte (galerias e museus), visto que a função destas instituições também é colecionar e expor em nome da arte? Com isto, mais precisamente, gostaria de saber se você estabelece aproximações ou distanciamentos entre a sua prática de colecionar e expor e estas mesmas funções associadas às instituições de arte, já que se trata de posições diferenciadas que, no entanto, parecem se tangenciar ou se sobrepor em certos momentos.

[16:48:29] Rosangela Renno: Os deslocamentos nunca são ingênuos nem gratuitos. Eles são pra que o espectador pense na origem e nas esferas (público e privado) que se cruzam.

[16:49:19] Rosangela Renno: Me interesse pelo o que o espectador pode construir a partir dessas tangências, dessas sobreposições.

[16:49:25] Rosangela Renno: Eu só faço a sugestão.

[16:50:13] Talita Mendes: Sobre o desaparecimento da imagem na fotografia e da fotografia-objeto nestas obras que selecionei para análise...

[16:50:58] Talita Mendes: Nestas obras você trabalha com o desaparecimento da imagem na fotografia ou no negativo em vidro (é o caso de Imemorial e das séries de In Oblivionem) e com o desaparecimento da própria fotografia enquanto objeto (é o caso de Hipocampo). Por que recolocar em circulação elementos descartados ou deslocados de seu contexto mais comum, inserindo-os na instituição de arte e tomando como ponto de reflexão a própria opacidade do desaparecimento?

[16:53:30] Rosangela Renno: muitas das minhas decis ...

[16:53:45] Rosangela Renno: [...] sões e escolhas são tão subjetivas que nem eu mesma sei porque.

[16:54:25] Rosangela Renno: recoloco esses elementos em circulação porque quero, porque acho que é necessário que o espectador os veja novamente.

[16:54:59] Rosangela Renno: Artistas tomam essas decisões e muitas vezes não sabem porque mas sabem muito bem como fazer.

[16:56:01] Rosangela Renno: Acho que a análise que vc deveria fazer é sobre a eficiência ou o que acontece quando o artista faz o deslocamento e como ele é interpretado pelos outros.

[16:56:43] Rosangela Renno: Como vc vê a mudança operada no texto jornalístico, quando colocada na parede?

[16:56:51] Rosangela Renno: E no Hipocampo?

[16:57:08] Talita Mendes: Entendo o que vc quer dizer e considero extremamente pertinente. É que quando olho para o seu trabalho o enxergo como uma espectadora e algumas questões me capturam a partir da materialidade da obra.

[16:57:16] Rosangela Renno: esse é o exercício que vc deveria fazer; perguntar-se o que há de opaco, o que há de transparente.

[16:57:34] Rosangela Renno: o que a instituição ganha com isso?

[16:58:23] Rosangela Renno: Talita,

[16:58:51] Talita Mendes: Analisei Hipocampo a partir destes deslocamentos que vc aponta, e do modo de produção de imagens a partir de textos no espectador, mas não desconsidero a inscrição espacial da obra.

[16:59:53] Rosangela Renno: Acho que vc tem muitas questões que, na verdade, são parte de sua própria investigação e não faz muito sentido eu inferir na sua leitura sobre o meu trabalho. Acho que a minha maior contribuição, nesse momento, é esclarecer as várias dúvidas que vc tem sobre questões específicas, de algumas obras

[17:00:31] Talita Mendes: Justamente porque vc simula o interior da câmara escura e o processo de produção de imagens em simbiose com o interior do espaço expositivo.

[17:00:50] Rosangela Renno: Vamos fazer assim: eu vou responder aquele arquivo que vc mandou, a Dani transcreve as respostas e te manda. Há elementos ali que seriam realmente importantes pra vc conhecer melhor as obras sobre as quais analisa.

[17:01:19] Rosangela Renno: quanto ao Hipocampo, é isso mesmo, vc interpretou corretamente.

[17:01:43] Rosangela Renno: é uma câmera escura, mesmo, e é o cérebro, e é o white cube.

[17:02:21] Talita Mendes: Muito obrigada Rosângela. Posso enviar as questões restantes que acrescentei em um novo arquivo? Aquelas que você não considerar pertinentes para a minha análise pode deixar em suspenso. Pode ser?

[17:02:44] Rosangela Renno: pode sim, Talita,

[17:03:16] Rosangela Renno: Eu vou combinar com a Dani, agora, pra respondermos às que vc já enviou. As outras nós responderemos quando vc enviar, OK?

[17:03:30] Talita Mendes: Comecei a análise por Hipocampo porque ela levanta muitas questões das obras que ainda não analisei com a devida profundidade.

[17:04:32] Talita Mendes: Ainda esta noite retirarei as perguntas que já foram feitas por aqui do novo arquivo que redigi e enviarei para vc e para a Daniela.

[17:05:13] Rosangela Renno: Ok, Talita.

[17:05:23] Talita Mendes: Agradeço pela conversa e por todos os esclarecimentos, espero poder realizar outras entrevistas em momento oportuno, conforme novas questões apareçam no decorrer da pesquisa.

[17:06:30] Talita Mendes: Ah, e quanto ao ateliê, é possível visitá-lo e conhecer outros registros das obras analisadas que possam existir aí?

[17:06:30] Rosangela Renno: A gente espera. Mas as outras perguntas eu respondo hj mesmo, as anteriores. É que agora surgiu um problema e meu tempo encurtou mas não queria deixar vc sem as respostas às primeiras questões, mais técnicas, mesmo, pra te dar elementos pra vc analisar.

[17:07:30] Talita Mendes: Puxa, muito obrigada! Agradeço mesmo pela disponibilidade em ajudar na coleta de informações e materiais para a pesquisa.

[17:07:55] Rosangela Renno: É possível vir, sim, eu já tinha comentado isso; mas agora teremos que deixar um pouco mais pra adiante pois meus 2 próximos livros estão muito atrasados e terei, até novembro, que me concentrar neles.

[17:08:10] Rosangela Renno: Te enviaremos as questões hj mais tarde, OK?

[17:08:18] Rosangela Renno: Beijos, Rosângela.

[17:08:34] Talita Mendes: Ok Rosângela.

[17:08:40] Talita Mendes: Beijo, Talita.

[17:11:12] Talita Mendes: Peço licença para desligar aqui. Obrigada e até mais.

Imagens Levantadas e Fragmentos Textuais das Instalações

Nesta seção encontram-se os fragmentos textuais que compõem *Hipocampo* (1995) e cada uma das três instalações da obra *In Oblivionem* (1994-1995), registros fotográficos das obras, além de plantas do projeto de exposição de algumas destas instalações em espaços expositivos específicos.

Aqui somente são listados registros fotográficos de obras que ainda não foram apresentados em outras partes da dissertação, de modo a evitar uma repetição excessiva de imagens.

Para reconhecer quais imagens inseridas no corpo principal da dissertação (vide o tópico **Imagens**) foram enviadas pela artista e por uma de suas assistentes, Daniela Seixas, basta ler os dados técnicos das figuras e encontrar a expressão “cortesia da artista”, o que significa que se trata de uma imagem enviada por ela (e a citada assistente).

Saliento que meus contatos por e-mail foram estabelecidos principalmente com Rosângela Rennó e Daniela Seixas, mas também ajudou no levantamento de imagens e textos pertinentes às obras a assistente Fabiana Assis, conforme informou a artista nos Questionários 1 e 2.

FRAGMENTOS TEXTUAIS DA INSTALAÇÃO
IN OBLIVIONEM (ÁLBUM DE FAMÍLIA), 1994
22ª SEGUNDA BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Coletados e enviados por Daniela Seixas, assistente de Rosângela Rennó.
Versão em português.

A agricultora X.X., que era casada com o agricultor Y.X., de quem está se divorciando, entrou na justiça de C., com uma ação incomum: ela requereu ao juiz J. o pedaço em que aparece na foto de casamento, ao lado de Y.X., alegando que este era o único bem que os dois possuíam. No início, os advogados que cuidam do caso acharam que o pedido não passava de brincadeira, mas X.X. insistiu, argumentando que de maneira nenhuma concordava em ter sua fotografia debaixo do mesmo teto que o ex-marido divide, agora, com outra. O juiz considerou o pedido e já mandou Y.X. devolver o pedaço que não mais lhe pertence, inclusive o negativo.

Foi realizada ontem, no Chiang Kai-shek Memorial Hall, uma cerimônia que selou a união de 107 casais. O matrimônio em massa foi patrocinado por uma firma especializada em fotos de casamento.

***Apóstola da dor* é o cognome que a fotógrafa F. mereceu da revista *Newsday*, devido ao trabalho de documentação e denúncia que vem fazendo há 13 anos sobre mulheres e crianças mutiladas, vítimas da violência doméstica. Tudo começou quando foi indicada, pela editoria japonesa da revista *Playboy*, para documentar a vida glamourosa de casais norte-americanos. Ao contrário, acabou registrando cenas reais de um espancamento, em que o marido acusava a mulher de ter escondido seu inalador de cocaína.**

Não são todos os bombeiros que resistem a uma lágrima de emoção ao ter que pegar os cadáveres dos anjinhos e colocar na gaveta do rabeção. Acostumados a todos os acontecimentos desagradáveis, alguns choram escondido dos jornalistas, pois uma foto ou filmagem na televisão acaba sempre em inquérito. "O homem do rabeção não pode chorar", dizem os seus superiores.

Moscas passeavam sobre o rosto de seu marido bêbado, estendido no chão de terra do barraco. A mulher indiana, V., tirou de sua roupa a foto encardida de uma família australiana em férias e apontou para a mãe das três sorridentes crianças loiras. "Tá vendo essa? Foi ela que comprou o meu rim." No verso da fotografia, a mulher havia escrito a V.: "Abraços de sua família patrocinadora, no inverno suíço."

A crueldade do crime comove os habitantes da ilha e faz com que o julgamento dos réus mais jovens da história do país ganhe repercussão mundial: dois amigos de 11 anos são acusados do seqüestro e assassinato de C., um garoto de apenas dois anos. Gordinhos, de cabelos pretos, os garotos ouviram as primeiras sessões num tablado adaptado à sua baixa estatura, para que pudessem ver e ser vistos. O juiz que conduz o caso proibiu qualquer imagem dos meninos e determinou que os dois serão chamados de *criança A* e *criança B*.

Cinco mil quilômetros. Foi a distância que E., com 13 anos de idade e órfão de mãe, percorreu a pé, de carona, de bicicleta, em trem e ônibus, de sua cidade em Honduras até Nova York, à procura de um pai que só conhece por fotos e de quem perdeu o endereço. A odisséia de E. durou 37 dias e ele agora está sob custódia da polícia nova-iorquina, sob proteção da Prefeitura, esperando o pai aparecer para resgatá-lo.

X., líder sindical, era uma das duas únicas sobreviventes do incêndio ocorrido na fábrica de roupas, há 88 anos. As operárias, em sua maioria imigrantes entre 13 e 23 anos, enfrentavam a jornada de trabalho do sábado. Algumas delas pararam um instante para comemorar o noivado de uma colega, que trouxera um bolo. Pouco depois das 16h30m alguém gritou: - Fogo! As chamas vinham do andar de baixo e nos próximos 15 minutos, 146 moças morreriam. No dia seguinte, X. voltou para ver os corpos das colegas estendidos na calçada à espera de identificação. O fotógrafo de um jornal captou o momento em que ela desmaiava. ao ver a cena. Por toda sua vida, ela guardou aquela foto.

Abatidos depois de uma noite sem dormir, os 12 *Carecas do Brasil*, que estavam presos ontem na 10a. D.P., não se envergonhavam da confusão da noite anterior, quando arremessaram cadeiras e esbofetearam jovens que curtiam um rock pesado. Eles só se intimidaram diante das câmeras fotográficas. "Não quero fotos. O que minha mãe vai dizer quando me vir aqui?", perguntava W.P., 27 anos, ostentando uma tatuagem no braço.

Vetadas por José as duas idéias de capa apresentadas pela Editora E. para o livro de sua autoria em que detalha as denúncias contra seu irmão, o ex-presidente João. O primeiro *lay-out* mostrava uma foto, rasgada ao meio, de José ao lado de João. O segundo apresentava uma fotografia de João vestindo uma camiseta em que anunciava sua campanha para a presidência. José solicitou à Editora que a capa contenha somente o título do livro.

A fotografia de uma mulher que anuncia produtos de maquiagem *Miss Clairol* – uma publicidade dos anos 50 – fica no único ponto da casa de pedra que recebe a luz direta do sol. B., um homem solitário, confessou para a câmera da TV a mentira com a qual enganou toda a aldeia durante anos: a mulher da fotografia – “o pescoço mais bonito que eu vi na vida”, segundo B. – seria sua esposa, já morta.

Ontem à tarde, os turistas T. e U. ainda tinham a esperança de ver em sua totalidade a enorme estátua, encoberta, do alto do Corcovado. Mas o tempo não deu a menor ajuda aos visitantes que, mesmo entre as nuvens e debaixo da chuva, fizeram-se fotografar diante do pedestal. "Somos muito católicos e não poderíamos ir embora do Brasil sem levar fotos do *Cristo Redentor*", diziam.

A decoradora D. veio a Paris disposta a conhecer os museus. Apesar das bolhas nos pés e das filas – que disse ter furado sem a menor cerimônia, "como a gente faz lá no Brasil" – ela achou tudo "exuberante, muito mais bonito do que nas fotos". No museu do Louvre, logo depois de ver a concorridíssima *Monalisa*, D. apertava o passo e anunciava: "Agora vou procurar a *Joconda*."

Y. dijo que iba a sentarse en el sillón del limpiabotas para hacerse una foto. Pegó un salto para encaramarse y en ese momento estalló la bomba, que provocó la muerte del turista, de una mujer y dejó malheridos a otros tres excursionistas. "Escuché un gran *boom* y no me enteré de nada más. No sé lo que pasó, sólo que llovieron cristales", comentó ayer en conversación telefónica, uno de los turistas heridos en el atentado terrorista. Y., de 48 años, murió antes de ingresar en el hospital, sin hacerse una última foto ante el *Gran Bazar*.

Every Saturday at noon, as they have done for more than two years, about 100 people converge in a bustling downtown plaza in the capital, and quietly sit on the pavement. There are usually no speeches and no placards. The protesters, mostly women, make their point by silently displaying photographs of their missing loved ones, although their emotion sometimes boils over into a chant, like "Mothers' anger will strangle the murderers." After half an hour they rise and go their separate ways.

Um ano depois da morte do pai, interessou-se por meditação transcendental. Gradativamente foi modificando sua vida e sua personalidade. Passou a ficar mais recluso e a demonstrar despojamento total dos bens materiais. No final de semana que antecedeu seu desaparecimento, ficou recolhido em seu quarto, organizando papéis e desfazendo-se de objetos. Recolheu todas as fotos de pessoas mortas de um painel de cortiça organizado por sua mãe e queimou. Passou esses dias em jejum. "Parecia que ele estava se preparando para entrar numa nova vida", acredita a mãe.

Duas semanas atrás, X. e Y., ambos de 76 anos, pularam da janela de seu apartamento no oitavo andar de um dos melhores endereços da cidade. A história do casal que se matou porque sofria maus tratos por parte dos filhos não ocupou muito espaço nos jornais, logo desbancada pelas confusões diárias no país. Mas a foto foi publicada, é claro, pois no subcontinente indiano a morte não confere grande dignidade a suas vítimas. Foi tirada com *zoom*, do lugar de onde o casal deve ter pulado. Os dois corpos estão em cima do chão de cimento, quebrados, envoltos por longos cachecóis de sangue. A mulher aterrissou mal: suas pernas abertas num ângulo impossível, seu rosto esmagado contra o chão. Já o homem conseguiu terminar sua vida em pose de dançarino, com as mãos graciosamente estendidas à sua frente.

Um beijo de 44 anos de idade é tema de complicado processo na justiça francesa. Um casal sexagenário reivindica os direitos sobre foto que F.F. fez em 1950 numa rua de Paris. A obra rodou o mundo. Agora, X.X. e Y.X. querem tirá-la de circulação e receber os rendimentos sobre sua comercialização. O casal entende ter sido flagrado por F. em um momento de felicidade de jovens noivos e quer deter os direitos sobre esse instante.

FRAGMENTOS TEXTUAIS DA INSTALAÇÃO
IN OBLIVIONEM (MULHERES), 1994
EXPOSIÇÃO *COCIDO Y CRUDO*, REINA SOFIA

Coletados e enviados por Daniela Seixas, assistente de Rosângela Rennó.
Versão em português.

Fragmentos textuais

(india)

A Funai vai exigir na Justiça que a empresa E. indenize a índia Y., de 15 anos, violentada e engravidada em agosto passado por técnicos que faziam prospecção na reserva indígena. Os funcionários da Funai ficaram revoltados com o descaso da Empresa, que enviou apenas uma relação de nomes, sem fotografias, dos técnicos que trabalhavam na área, naquela época, para que a adolescente identificasse os autores do crime. Y. é surda-muda e deficiente mental.

(xa)

Na época do Xá, ela trabalhava para a família real, desfrutando de privilégios, belas roupas, carros, convites para jantares e festas diplomáticas. Deposto o Xá, a revolução quis saber muitas coisas. Esta não era uma foto dela, nua e agindo como prostituta, numa daquelas festas? Um policial apontava o dedo para a velha fotografia, em que ela sorria, entre dois convidados. "Mas eu não estou nua, estou usando um vestido de noite", ela protestou. "Você chama isso de vestido?", perguntou o policial.

(york)

O nome da duquesa de Y. foi retirado de uma variedade de rosa que integra o último catálogo dos floricultores britânicos. A rosa, em tons de amarelo e de vermelho, teve sua denominação mudada para *Sunseeker* (ou *Buscadora do sol*).

A troca, segundo divulgou um jornal londrino, teve cunho comercial. Desde que foram divulgadas fotos da Duquesa, de *topless*, em companhia de seu assessor financeiro, as vendas daquelas flores despencaram.

Obs.: Um dos fragmentos não foi encontrado.

FRAGMENTOS TEXTUAIS DA INSTALAÇÃO
IN OBLIVIONEM (NO LANDSCAPE), 1995
EXPOSIÇÃO NA DE APPEL FOUNDATION

Coletados e enviados por Daniela Seixas, assistente de Rosângela Rennó.

Fragmentos textuais

(rim)

Moscas passeavam sobre o rosto de seu marido bêbado, estendido no chão de terra do barraco. A mulher indiana, V., tirou de sua roupa a foto encardida de uma família australiana em férias e apontou para a mãe das três sorridentes crianças louras: – "Tá vendo essa? Foi ela que comprou o meu rim". No verso da fotografia, a mulher havia escrito a V.: "Abraços de sua família patrocinadora, no inverno suíço".

(beijo)

Um beijo de 44 anos de idade é tema de complicado processo na justiça francesa. Um casal sexagenário reivindica os direitos sobre uma imagem realizada pelo fotógrafo F., em 1950, numa rua de Paris. A fotografia rodou o mundo. Agora, X.X. e Y.X. querem tirá-la de circulação e receber os rendimentos sobre sua comercialização. O casal entende ter sido flagrado por F. em um momento de felicidade de jovens noivos e quer deter os direitos sobre esse instante.

(XX)

A agricultora X.X., que era casada com o agricultor Y.X., de quem está se divorciando, entrou na justiça de C. com uma ação incomum: ela requereu ao juiz J. o pedaço em que aparece na foto de casamento, ao lado de Y.X., alegando que este era o único bem que os dois possuíam. No início, os advogados que cuidam do caso acharam que o pedido não passava de brincadeira, mas X.X. insistiu,

argumentando que de maneira nenhuma concordava em ter sua fotografia debaixo do mesmo teto que o ex-marido divide, agora, com outra. O juiz considerou o pedido e já mandou Y.X. devolver o pedaço que não mais lhe pertence, inclusive o negativo.

Os trechos abaixo são as versões em português dos textos utilizados na exposição realizada na De Appel Foundation (que estavam em holândes)

(próxima)

Junto às duas únicas correspondências, os seqüestradores enviaram duas fotos de K.. Na primeira, ele aparece lendo um jornal com data atualizada e na segunda, é visto algemado. Com esta última foto, encaminhada à família do empresário quando as negociações haviam sido interrompidas, o grupo mandou um recado bastante ameaçador. "A próxima fotografia pode ser do cadáver", dizia um trecho da carta.

(pai família)

P.F., 41 anos, é eletricitário. Com diversas fotos da filha, tiradas algumas horas antes de sua morte, ele lembra que a menina nunca soube que tinha Aids. "Ela pediu para que tirássemos essas fotos como se soubesse que iria morrer naquele dia", afirma P.F..

(bosnia)

Nas fotografias que Y., tenente pára-quedista, mostra uma a uma, vemos o pôr-do-sol, hortas cuidadas, militares posando numa trincheira, pontes reconstruídas, roupas estendidas em um edifício bombardeado, um menino morto caído no chão. Neste mundo, em que a vida não vale nada, a única moeda de troca são cigarros. Por um maço, compra-se o amor de uma mulher. Nos barracões decorados com fotos de Sharon Stone, joga-se às escondidas a *roleta-israelense*, variante com fuzis da roleta-russa. No sofá de sua casa, Y. garante que brincar com uma arma

nunca passou por sua cabeça. Sobre a mesa, mapas, dinheiro sem valor, o diário de operações e a foto de Z. – uma das meninas que salvou em combate.

(para)

Um dos fatos que mais chamaram a atenção de Y. foi a grande quantidade de crianças louras no Pará, fato incomum num estado onde a maioria do povo é índia ou cabocla. Essas crianças, segundo ele, estavam acompanhadas de mulheres caboclas que se diziam suas mães. O jornalista contou que, durante um passeio de barco, teve contato com uma cabocla que sutilmente oferecia aos passageiros uma criança loura, de aproximadamente três meses de idade. A mulher, entretanto, não se deixou fotografar, nem à criança. Ela alegou que, por ter ascendência índia, sua alma ficaria retida na fotografia.

Os trechos a seguir são as versões em holandês utilizadas na exposição realizada na De Appel Foundation

Obs.: Nas imagens abaixo o fragmento textual que inicia com a inscrição “Quando resolveram...” também pode ter participado da exposição, o que nos leva a pensar que talvez fosse oito e não sete a quantidade total de textos utilizados na sala expositiva da De Appel Foundation, ou que, talvez, a artista tenha descartado a utilização deste fragmento durante a montagem da instalação.

=====

Junto com.....:

Samen met de brief stuurden de ontvoerders twee foto's van K. Op de ene foto leest hij een krant van recente datum, op de andere heeft hij handboeien om. In deze laatste brief, gericht aan de familie van de zakenman, geschreven toen de onderhandelingen waren vastgelopen, uitte de bende een dreigement. "De volgende foto kan van het lijk zijn", luidde een passage uit de brief.

=====

Um dos fatos.....:

Eén van de dingen die Y. het meest opviel, was het grote aantal blonde kinderen in Pará, erg ongebruikelijk voor een deelstaat, waar de meerderheid van de bevolking indiaans is dan wel mesties; een mesties is een afstammeling van blanke en indiaanse voorouders. Naar zijn zeggen waren die kinderen in het gezelschap van mestiezen, die zeiden dat ze de moeder van de kinderen waren. De journalist vertelde dat hij tijdens een boottocht langs de oevers van de rivier had gepraat met een mesties die een blond kindje van ongeveer drie maanden op subtiële wijze aan de passagiers aanbood. De vrouw wilde echter niet dat er een foto van haar of van het kindje werd genomen. Ze maakte duidelijk dat ze ervan overtuigd was, dat haar ziel dan in de foto zou achterblijven, omdat ze van indiaanse afkomst was.

=====
Nas fotografias que Y.....:

Op de foto's die Y., eerste luitenant bij de paratroepen, ons één voor één toont, zien we de ondergaande zon, goed verzorgde moestuinen, soldaten die in een loopgraaf poseren, herstelde bruggen, uitgespreide kleren op een gebombardeerd gebouw, een dood jongetje op de grond. In die wereld, waarin het leven niets waard is, is het enige ruil- en betaalmiddel sigaretten. De liefde van een vrouw is voor een pakje sigaretten te koop. In schuren, versierd met foto's van Sharon Stone aan de muur, spelen ze stiekem *israëlisches roulette*, een variant op russisch roulette maar dan met geweren. Thuis op de bank verzekert Y. ons dat spelen met een wapen nooit in zijn hoofd was opgekomen. Op de tafel liggen kaarten, geld zonder waarde, een logboek van zijn gevechtsacties en een foto van Z, een van de meisjes die hij tijdens een gevecht heeft weten te redden.

=====
P.F. 41 anos.....:

P.F., 41 jaar oud, is electriciën. Kijkend naar een paar foto's van zijn dochter, die een paar uur vóór haar overlijden zijn genomen, haalt hij herinneringen op aan het meisje, dat nooit heeft geweten, dat ze Aids had. "Ze smeekte ons deze foto's te nemen alsof ze wist dat ze nog die dag zou sterven", verklaart P.F.

=====
Quando resolveram.....:

Toen de leden van het koor C. besloten onvoorbereid te gaan zingen voor een groep straatkinderen, die vóór de Candelária kathedraal speelden, de plaats van het bloedbad, hadden ze zich niet kunnen voorstellen dat, twaalf dagen later, enkele van die kinderen dood zouden zijn. Op de foto, die een paar dagen geleden is ontwikkeld, staat de groep kinderen aandachtig en plechtig te luisteren, terwijl het koor een Braziliaans folkloristisch lied zingt: *Que lindos olhos tem você* (Wat heb je mooie ogen)

FRAGMENTOS TEXTUAIS DA INSTALAÇÃO

HIPOCAMPO, 1995

GALERIA CAMARGO VILAÇA

Coletados e enviados por Daniela Seixas, assistente de Rosângela Rennó.
Versão em português.

Fragmentos textuais

1 - (xa)

Na época do Xá, ela trabalhava para a família real, desfrutando de privilégios, boas roupas, carros, convites para jantares e festas diplomáticas. Deposto o Xá, a revolução quis saber muitas coisas. Esta não era uma foto dela, nua e agindo como prostituta, numa daquelas festas? Um policial apontava o dedo para a velha fotografia, em que ela sorria, entre dois convidados. "Mas eu não estou nua, estou usando um vestido de noite", ela protestou. "Você chama isso de vestido?", perguntou o policial.

2 - (york)

O nome da duquesa de Y. foi retirado de uma variedade de rosa que integra o último catálogo dos floricultores britânicos. A rosa, em tons de amarelo e de vermelho, teve sua denominação mudada para *Sunseeker* (ou *Buscadora do sol*). A troca, segundo divulgou um jornal londrino, teve cunho comercial. Desde que foram divulgadas fotos da Duquesa, de *topless*, em companhia de seu assessor financeiro, as vendas daquelas flores despencaram.

3 - (sinead)

A cantora irlandesa C.I. teve negado o visto de entrada nos Estados Unidos. A medida teria sido tomada com o objetivo de impedir que ela rasgasse uma foto do

presidente norte-americano, como fez recentemente com uma foto do papa, durante um programa de TV.

4 - (kim)

As crianças tinham acabado de sair do templo quando os jatos lançaram quatro tonéis de napalm e quatro bombas. A área toda foi consumida por uma gigantesca bola de fogo. X. foi atingida por gotas de napalm. Arrancando suas roupas em chamas do corpo agonizante, ela correu, uivando de dor, em direção à câmera do fotógrafo e a um lugar na história.

5 - (gorro)

Y., o homem misterioso favorito do país, só se deixa fotografar mascarado. Seus traços mais conhecidos são o nariz protuberante, os olhos brilhantes — que alguns repórteres dizem ser verdes e outros, castanhos claros —, e o seu talento para escrever. Até agora, foram frustradas todas as tentativas de detectar sua identidade. Na segunda-feira, quando se iniciaram as conversações de paz entre o governo e os guerrilheiros, Y. roubou o espetáculo. Usando seu eterno gorro de esquiador e cartucheiras a tiracolo, Y. pôs-se de pé, desfraldou uma bandeira do país e a manteve sobre a mesa, criando uma fascinante imagem de patriotismo para a guerrilha.

6 - (druso)

A família mostra fotos de Y., um jovem sorridente, sentado com a irmã à beira da piscina do Hotel Summerland, em férias. Parece feliz, um típico libanês que pretende voltar a seu país para abrir um supermercado. Mas, dúvidas persistem. Será que Y., apesar de druso, foi afetado pela notícia da chacina de Hebron? E por que ele sorriu para os fotógrafos e cinegrafistas quando era levado ao carro da polícia? Tentava mostrar inocência — ou orgulho por uma proeza terrível?

7 - (bebê)

O bebê ensangüentado retirado dos escombros por um bombeiro - imagem que se transformou no símbolo do horror vivido no dia do atentado - morreu pouco depois, antes de ser levado para o hospital. A foto, tirada por um fotógrafo amador, percorreu o mundo. A criança, que tinha entre seis e nove meses, ainda não foi identificada e o bombeiro disse não saber nem mesmo se era um menino ou uma menina.

8 - (casa branca)

O esquema de segurança da Casa Branca foi acionado ontem de manhã depois que um turista pulou a corda e entrou em área proibida para visitantes. Ele disse que queria apenas fazer uma foto. O homem não foi preso nem acusado de nada. Seu nome não foi divulgado. Agentes do serviço secreto apenas o detiveram e impediram os jornalistas que estavam na sala de imprensa de saírem de lá por alguns minutos.

9 - (flash)

O testemunho, em tom de desabafo, foi dado por uma moradora de um dos prédios no lado oposto em que o ônibus incendiou. Embora tenha dado seu nome, a moradora pediu para que não o publicássemos. Ela repetia que não se lembrava de ter ouvido um estrondo. "Talvez algum estampido, ou um barulho surdo, mas nada que lembrasse o estrondo de uma explosão. O clarão, sim, este fez com que o ônibus parecesse o flash de uma máquina de tirar fotografia, só que de tamanho gigante", afirmou a testemunha que, voltando a chorar, recolheu-se, pedindo desculpas. .

10 - (ness)

Uma mulher afirma ter conseguido fotografar o célebre monstro do Lago Ness. Mary e seu namorado passeavam pela margem do lago escocês quando viram uma perturbação na superfície da água. Mary diz que viu a cabeça da criatura emergir várias vezes, mas as fotografias que fez só mostram ondas.

11 - (mormon)

Y. conta que os mórmons tinham um modo peculiar de lidar com os brasileiros. “Eles chegavam nas casas e, depois de algum tempo de conversa, diziam que gostavam de ver fotos e pediam o álbum da família. Quando encontravam foto de algum negro, perguntavam quem era. Se fosse parente, a visita era encerrada imediatamente.” Entretanto, foi no Brasil - país onde mais tem crescido - que a igreja começou a abolir o racismo. “Toda vez que o Deus dos mórmons é encostado na parede, Ele muda de opinião”, explica Y..

12 - (tailandia)

Três anos atrás, a companhia aérea C. provocou polêmica com a publicação de um anúncio em sua revista de bordo. Era um cartão postal, enviado por um fictício turista alemão, falando maravilhas do turismo na Tailândia. Porém, em nenhum momento ele mencionava os magníficos templos budistas ou a cozinha exótica. No cartão postal com uma foto de uma menina de 11 ou 12 anos, de peito nu, o turista explicava que a viagem à capital daquele país é uma experiência gratificante - para quem estiver buscando o prazer sexual.

13 - (bambini)

A descrição de Y. coincide com a do capitão C., o único brasileiro no grupo de observadores militares ainda mantidos como reféns. “Ele foi levado como quase todos”, contou Y.. “Apontamos os rifles para seus peitos e explicamos que seriam levados como reféns, por causa dos bombardeios aéreos. Tínhamos uma arma para nos defender: os escudos humanos. Mas tudo não passou de um teatro. Só os algemamos para as fotos e a filmagem. Do brasileiro, muitos se lembram, porque ele ficou assustado. Mostrou retratos dos filhos e repetiu várias vezes: Bambini! Bambini!” conta Y., com um sorriso.

14 - (soony)

X. descobriu o caso de Y. com sua filha quando encontrou uma pilha de fotos, tiradas por ele, mostrando-a com as pernas abertas, em total nudez frontal. X.

encontrou as fotografias no apartamento de Y., debaixo de uma caixa de lenços, sobre a lareira, enquanto esperava que uma das crianças terminasse uma sessão de ludoterapia com um psicólogo. Cada foto continha tanto o rosto, quanto a vagina de sua filha. Sobre quando viu as fotos, X. declarou mais tarde: “Me senti como se estivesse olhando diretamente para a própria face do mal”.

15 - (proxima)

Junto às duas únicas correspondências, os seqüestradores enviaram duas fotos de K.. Na primeira, ele aparece lendo um jornal com data atualizada e na segunda, está algemado. Com esta última, encaminhada à família do empresário quando as negociações haviam sido interrompidas, o grupo mandou um recado ameaçador. "A próxima foto pode ser do cadáver", dizia um trecho da carta.

16 - (ganso)

De acordo com analistas da indústria, a moda de ter gansos de cimento no jardim e vesti-los começou no início dos anos 80 e hoje transformou-se numa febre. No ano passado, um grupo de estudantes raptou o ganso de X. e o levou para uma viagem de férias. Em cada ponto turístico, eles fotografavam Bill — o ganso — e mandavam um cartão postal para a casa dele. “Estou me divertindo muito. Volto logo. Com amor, Bill”, dizia o cartão em que Bill aparece de biquini dourado em frente ao monte Rushmore. Um mês depois, Bill voltou para o jardim da senhora X..

17 - (para)

Um dos fatos que mais chamaram a atenção de Y. foi a grande quantidade de crianças louras no Pará, fato incomum num estado onde a maioria do povo é índia ou cabocla. Essas crianças, segundo ele, estavam acompanhadas de mulheres caboclas que se diziam suas mães. O jornalista contou que, durante um passeio de barco, teve contato com uma cabocla que sutilmente oferecia aos passageiros uma criança loura, de aproximadamente três meses de idade. A mulher,

entretanto, não se deixou fotografar, nem à criança. Ela alegou que, por ter ascendência índia, sua alma ficaria retida na fotografia.

18 - (CHIDROGA)

A obsessão em enriquecer rapidamente levou alguns camponeses a desafiarem as leis rígidas e envolverem-se no tráfico de drogas. Sob a influência das lembranças amargas do passado, o governo chinês se propôs a cortar o mal pela raiz, impondo severas penas. Mais de 3000 pessoas foram detidas no ano passado por tráfico de drogas. Várias centenas delas foram executadas publicamente, depois de conduzidas pelas ruas para serem vistas por todos. Suas fotos continuam expostas nas calçadas das grandes cidades.

19 - (cuadro)

Naquela noite, como em qualquer outra, mais de cem pessoas estavam em frente à casa rezando o terço. Ao entrar, Z. encontrou a vidente, que “imediatamente disse que a Virgem estava lhe falando e, nervosa, foi procurar um livro. Quando o encontrou, abriu na página 136, onde estava a fotografia da Virgem. Dos seus olhos começaram a cair lágrimas de sangue que se derramaram pelas folhas do livro. Várias pessoas correram até a casa, que exalava um intenso aroma de rosas, e levaram o livro até a porta para que todos pudessem ver como as escuras lágrimas continuavam a fluir.”

REGISTRO FOTOGRÁFICO DA INSTALAÇÃO
IN OBLIVIONEM (ÁLBUM DE FAMÍLIA), 1994
22ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Imagem coletada e enviada por Daniela Seixas, assistente de Rosângela Rennó.



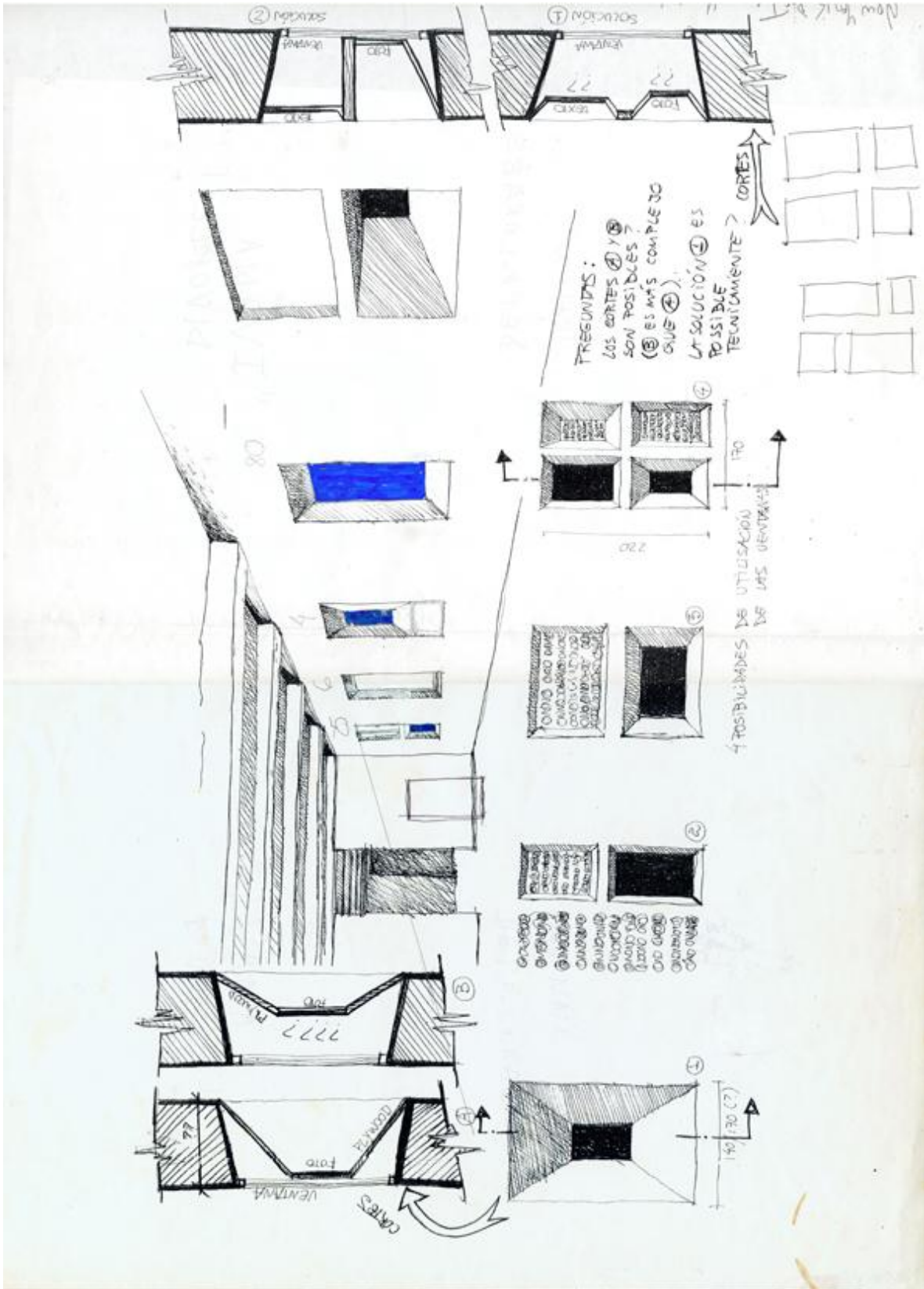
Rosângela Rennó, *In Oblivionem (Álbum de família)*, 1994. Detalhe da instalação na 22ª Bienal Internacional de São Paulo. Detalhe da instalação. Descrição: Mulher recostada em um coqueiro (informação inserida no próprio título do arquivo digital recebido).

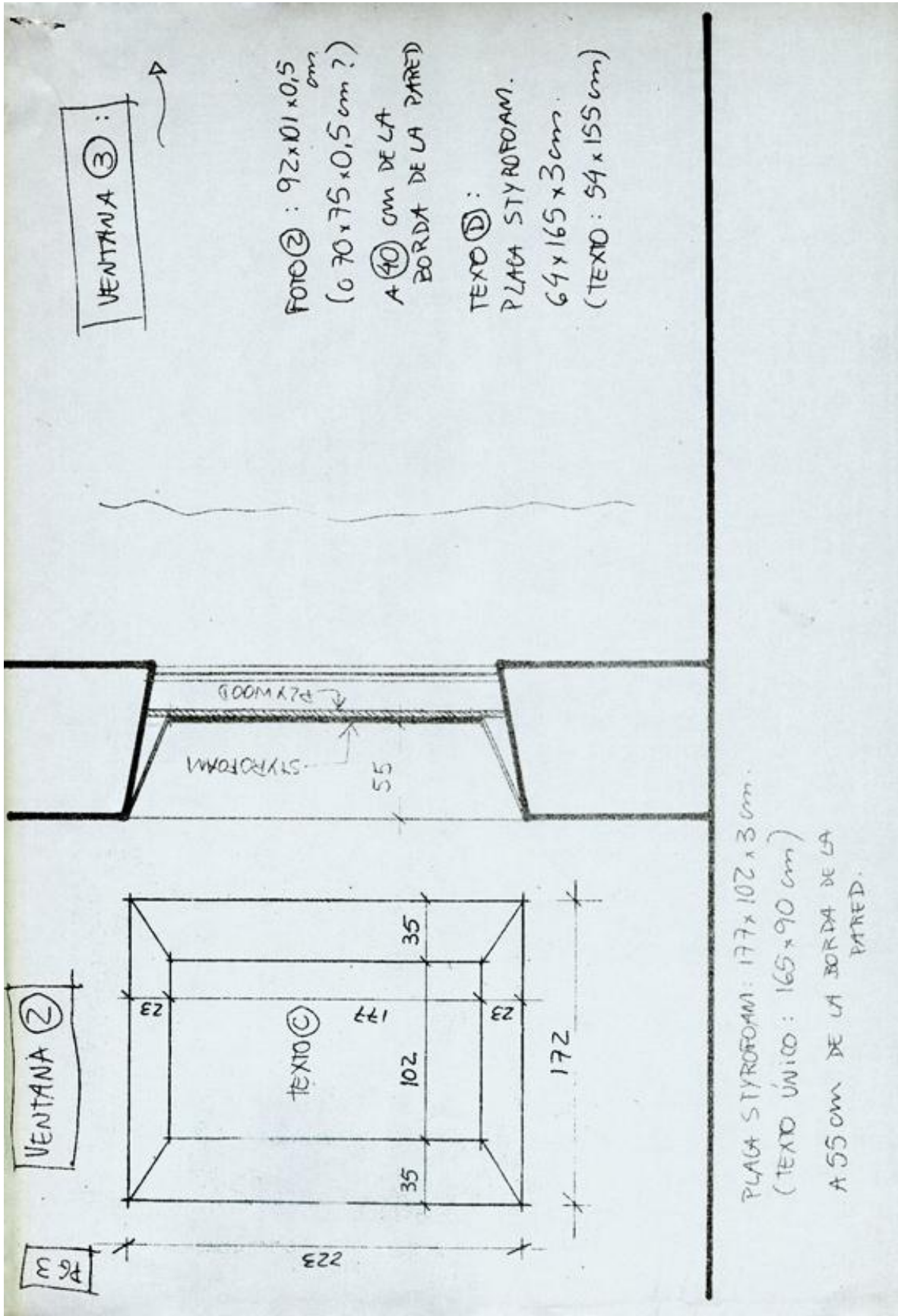
Plantas de Instalações no Espaço Expositivo

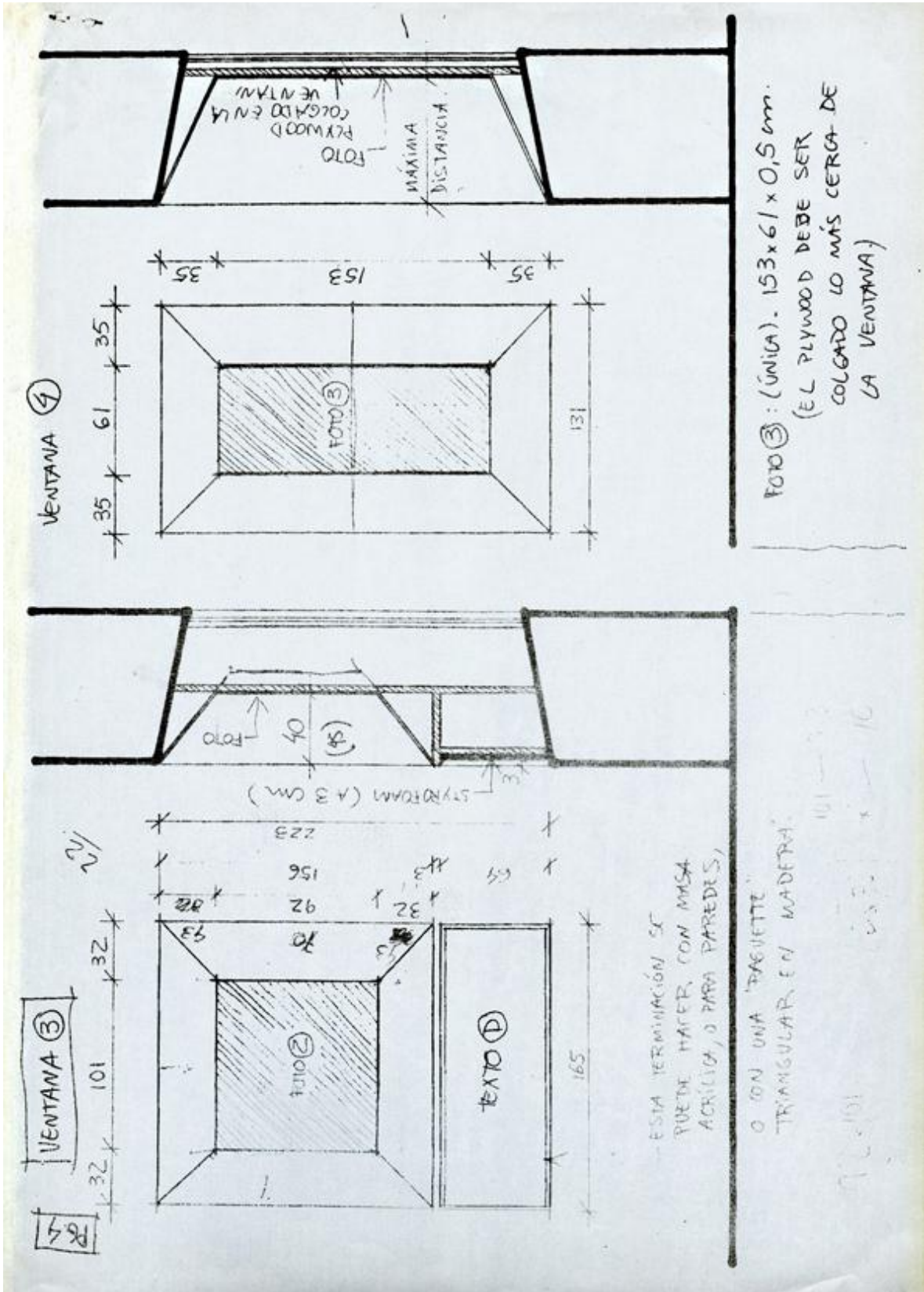
PLANTAS DA INSTALAÇÃO
IN OBLIVIONEM (MULHERES), 1994
EXPOSIÇÃO *COCIDO Y CRUDO*, REINA SOFIA

Plantas coletadas e enviadas por Daniela Seixas, assistente de Rosângela Rennó.

Obs.: As imagens foram inseridas na vertical, para que pudessem ser apresentadas um pouco mais ampliadas neste Anexo. Para visualizá-las corretamente, basta posicioná-las horizontalmente, seguindo o direcionamento que considera a leitura corrente dos textos escritos.







PLANTA DA INSTALAÇÃO
IN OBLIVIONEM (ÁLBUM DE FAMÍLIA), 1994
22ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

Planta coletada e enviada por Daniela Seixas, assistente de Rosângela Rennó.

Obs.: A imagem foi inserida na vertical, para que pudesse ser apresentada um pouco mais ampliada neste Anexo. Para visualizá-la corretamente, basta posicioná-la horizontalmente, seguindo o direcionamento que considera a leitura corrente dos textos escritos.

