

ANJOS, Moacir dos. «mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda » in Rosângela Rennó, folder de exposição, Recife 2006

mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda / Moacir dos Anjos

O meio expressivo usado por Rosângela Rennó em seus trabalhos é, quase sempre, a fotografia, embora se valha, por várias vezes, de texto ou vídeo. Raramente, porém, a artista fotografa. Prefere ater-se ao vasto inventário de imagens já existentes e encontráveis em qualquer parte, investigando, de modos os mais diversos, os seus possíveis e instáveis significados na organização da vida em comum, tanto no campo do conflito como no do afeto. Há pressuposto, nesse procedimento, não apenas o fato de que fotografias são arquivadas, mas também o intento de desvelar a ética que comanda a produção e o uso dessas tantas imagens. Sem a pretensão de certeza que o discurso científico reivindica – procedendo, antes, à sua abertura ao que é incerto –, elabora uma *arqueologia* e uma *genealogia* da fotografia, situando-a como parte integrante de um sistema de saberes e valores que ancora formas de poder em sociedade, as definidas como as difusas.¹ Talvez a principal estratégia utilizada para tanto seja apresentar as fotografias que coleta em lugares distintos, e que escolhe por motivos variados, de uma maneira que cause estranhamento a quem as olhe, ainda que sejam conhecidas ou banais: é quando tornadas opacas por esse deslocamento que essas imagens podem, afinal, ter seus sentidos renovados.² Tendo se valido, no início de sua trajetória, das fotografias que mais lhe estavam disponíveis (as suas e as de seus familiares), é ao lançar-se à pesquisa do corpo extenso de imagens produzidas por outros – instituições ou indivíduos – que concede ao seu projeto, contudo, maior potência e foco.

É exemplar, a esse respeito, a instalação *Imemorial* [1994]. Ocupando uma extensão longa de

1 Os termos *arqueologia* e *genealogia* são aqui mencionados no sentido empregado pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), em que o primeiro serve à investigação da constituição entrelaçada dos campos diversos de saberes, enquanto o segundo pretende desvelar a integração desses com relações sociais de poder. Foucault, Michel, *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense, 2000.

2 Rennó, Rosângela. “Depoimento”. In *Rosângela Rennó*. Belo Horizonte, C/Arte, 2003.

parede e do piso à frente desta, fotografias escuras e enfileiradas mostram, em dimensões maiores que as naturais, rostos de homens e de algumas poucas mulheres, além de outros que pertencem claramente a crianças. Observadas com vagar, as fotografias sugerem sua procedência provável. Chamam a atenção, desde logo, a rígida posição frontal das cabeças, o vestir digno e modesto, e a sisudez dos olhares fitando a câmara que os capturou há um tempo impreciso, embora as roupas que cobrem ombros e colos revelem estar esse momento já afastado. Aspectos que, reunidos, permitem supor ser tais retratos parte da identificação formal de indivíduos para o ingresso no mundo do trabalho. Origem possível que é reforçada pelo esquemático enquadramento dos rostos: o mesmo empregado em fotografias 3 x 4 e largamente utilizado para fins burocráticos. As fotografias são, além disso, todas numeradas, como se a marcar a sua entrada em um arquivo que registra pessoas como dados. Não há, porém – fica evidente mesmo a uma inspeção ligeira do olhar –, alegria ou conforto discerníveis nesses retratos, sensação reforçada pelos tons sombrios em que as imagens são apresentadas. Em verdade, sua disposição no espaço lembra, inescapavelmente, a de lápides feitas em pedra, metáfora da perda de vidas singulares para o anonimato, tal como a regulação social do mundo contemporâneo requer. Encimando as fotografias, o nome da instalação (em letras brancas sobre parede de mesma cor) apenas sublinha o recalque de identidades que esses retratos paradoxalmente atestam.

Ao escolher e retirar essas imagens do arquivo funcional de uma empresa e apresentá-las em lugar e forma estranhos à sua serventia de origem, Rosângela Rennó não resgata, contudo, identidades autônomas quaisquer. O que põe a claro é justamente o deslembrar que os contratos trabalhistas reservam aos empregados, refazendo suas formas de pertencimento à vida a partir das assimétricas relações de poder em que aqueles são fundados.³ Destaca, ao mesmo tempo, o papel que a fotografia arquivada exerce nessa operação de esquecimento do que é único, contraditando sua suposta função de lembrar aquilo que já passou e de ocupar, assim, o lugar simbólico detido antes pelo monumento. Confrontados apenas com esses retratos, o observador não saberá, portanto, o nome de nenhum daqueles funcionários, qual eram ao certo seus ofícios, se aquelas crianças já morreram ou se continuam a viver em lugar ignorado. Ao observar, porém, o semblante tenso de um, a roupa apertada e definitivamente inadequada do outro, ou, ainda, o olhar assustado de um terceiro que a câmara paralisou um dia, é levado talvez a imaginar o ambiente e o momento no qual viveram suas vidas e as razões da amnésia social para onde seus desejos escaparam.⁴ Percepção dúbia que evoca o que diz a personagem feminina do filme

3 Herkenhoff, Paulo. “rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In *Rosângela Rennó*. São Paulo, Edusp, 1997.

4 Fazendo uso dos termos consagrados pelo escritor francês Roland Barthes (1915-1980), é possí-

Hiroshima Mon Amour [1959], do cineasta francês Alain Resnais (1922), para quem as fotografias reconstituem o passado somente “na falta de outra coisa”: algo indefinido que não há mais e que não pode, por isso, ser plenamente lembrado. E é justamente essa ambivalência da imagem fotográfica – a de ocultar o que aparenta exibir e, ao mesmo tempo, trazer obliquamente à memória aquilo que não mostra – que mais intriga e anima a artista na construção de sua obra.

Na série intitulada *Vulgo* [1998-1999], Rosângela Rennó apresenta retratos extraídos e ampliados de um outro arquivo fotográfico com o qual pôde trabalhar. São novamente cabeças humanas (dessa vez, apenas homens) que põe à mostra também como integrantes de um conjunto maior de imagens, embora em uma coisa estas difiram, de imediato, das apresentadas em *Imemorial*: em vez da frontalidade ostensiva dos retratos 3 x 4, são quase somente as nuças e os cocurutos dos retratados que são dados a ver agora, sob cabelos invariavelmente cortados quase rentes à pele. Em apenas uma delas se vê uma testa e parte de uma face, ainda assim voltadas para baixo, em aparente submissão a quem visualmente as anota. Essas fotografias possuem, ademais, dimensões muitas vezes maiores do que as de seus referentes, concedendo, assim, a oportunidade de um escrutínio detalhado das imagens deles mostradas, cuja ênfase, realçada em tons de vermelho sobre o branco e preto de origem, são os redemoinhos que os cabelos formam. Exame que deixa perceber, ainda, breves anotações feitas às margens dos retratos, sugerindo tratar-se de indivíduos cujas vontades são submetidas a algum tipo de controle institucional e que estão, além disso, sujeitos a procedimentos de análise, como ocorre a internos de sistemas psiquiátricos e prisionais. De modo análogo ao uso de imagens em arquivos laborais, essas fotografias certamente se prestaram, algum dia, a conferir autoridade ao *poder disciplinar* que funda e justifica sistemas de regulação. Poder que já se valeu de tipologias fisionômicas para atestar o que governaria o comportamento transgressor na vida em comum, como os formatos dos crânios e rostos dos que se desviam de normas socialmente acordadas.

O arquivo fotográfico de onde essas imagens foram subtraídas não é, portanto, um arranjo neutro de informações visuais coletadas, servindo antes – através da escolha, da acumulação e da comparação desses retratos – à afirmação de modelos menos ou mais arbitrários de explicação e manejo de uma dimensão da realidade. Embora abrigue representações de vidas singulares, simultaneamente as torna equivalentes e indistintas, meros elementos arrolados para a comprovação empírica de enunciados discursivos genéricos.⁵ Ao recontextualizar parte desse

vel afirmar que é o *punctum* das fotografias desses funcionários (aquilo que atrai o olhar e que é, contudo, de nomeação difícil) que ativa o seu *studium* (aquilo que as localiza no campo da história e da cultura). Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

5 Sekula, Allan. “Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital”. In Brian Wallis

arquivo específico em seu trabalho, a artista uma vez mais demonstra, então, como o uso do meio fotográfico pode velar o que supostamente exhibe sem escapar, porém, de informar o que nele não se enxerga de imediato. Como contraponto à geração institucional do anonimato que essas imagens atestam, aproxima delas uma projeção em vídeo – *Vulgo/Texto* [1998] – em que centenas de alcunhas verdadeiras se sucedem (dente de lata, zé penetra, escadinha, diabo louro, marcinho maluco, beira-mar, jacaré, mau-mau, ferrugem, mão santa...), fornecendo indícios mais claros da condição de internos do sistema prisional dos retratados e explicitando um modo usual de rejeição e resistência à perda imposta de alteridade. Essa estratégia defensiva não logra, entretanto, recuperar laços sociais partidos, posto que tais apelidos são logo também capturados em ainda outros arquivos e também eles privados de uma relação unívoca com sujeitos quaisquer, como prova, paradoxalmente, sua apresentação nesse trabalho. Antes, *Vulgo* e *Vulgo/Texto* dão testemunho, como *Imemorial* igualmente já dera, do lugar difuso a que frações da sociedade são destinadas, na memória coletiva, pelo poder da imagem fotografada.⁶

No vídeo *Vera Cruz* [2000], Rosângela Rennó também opõe texto à imagem, desta feita na forma de um registro ficcional – baseado, todavia, no relato escrito de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal – da chegada dos portugueses à terra que viria a ser chamada Brasil e do seu encontro com os habitantes nativos do lugar. No trabalho, quase nada é dado a ver, exceto a imagem em movimento de um suposto e antigo filme riscado, manchado por fungos e em processo de decomposição avançado. Sons, apenas os do vento e do mar. Mas se de todos é subtraída a imagem e a voz – apagamento do que individualiza e confere identidade de imediato –, dos portugueses é transcrita ao menos, em forma de legendas escritas, a sua fala. Não a fala indistinta, mas aquela dita por personagens que exercem funções específicas no agrupamento do qual tomam parte (o capitão, o padre, o soldado, o escrivo...) e que reagem às situações vividas de modos particulares. Por meio desse artifício, a esses é dado o poder não só de descrever o encontro com o *outro*, mas também o de definir quem lhes é estranho (os índios) de forma indiferenciada. Se os textos lidos nas legendas permitem ao observador imaginar cenas que lhes façam correspondência – dessa maneira resgatando, em alguma medida, as imagens que o vídeo sonega –, também as contaminam de uma visão de mundo que enxerga o diferente

(ed.), *Blasted Allegories: An Anthology of Writing by Contemporary Artists*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987.

6 Alguns outros artistas têm contestado, na contemporaneidade, a suposta neutralidade dos conhecimentos históricos que os arquivos fotográficos geram. O francês Christian Boltanski (1944), por exemplo, tem demonstrado, por meio de fontes arquivais diversas, o lugar de oblióvio a que, ao longo do século XX, grupos étnicos ou sociais foram relegados. Também a norte-americana Carrie Mae Weems (1953) recontextualizou fotografias etnográficas de escravos e de seus descendentes, feitas nos Estados Unidos no século XIX, para acentuar seu papel na construção de identidades raciais discriminadas.

como mero desvio de uma presumida normalidade.⁷ Valendo-se de pouco mais que do uso da palavra impressa, *Vera Cruz* demonstra como também o filme – mesmo, e talvez sobretudo, o filme documental, histórico, *fotográfico* – pode ser instrumento de afirmação de hierarquias e de anulação, portanto, do direito supostamente equânime de narrar a vida de perspectivas diversas. Reforça, ainda e por isso, a idéia de que o texto pode ser, assim como a imagem criada de alguém ou de algo, instrumento de amnésia social.

Se em *Vulgo/Texto* e em *Vera Cruz* é a palavra que busca, incessantemente e sem sucesso, contrapor-se ao anonimato que arquivos de imagens geram, em o *Arquivo Universal* [1992-] é produzido movimento de sentido contrário, apenas para chegar-se a resultados similares. Esse trabalho é formado por um conjunto de escritos prosaicos coletados em jornais nos quais há, invariavelmente, alusões a fotografias, mesmo se com ênfases e de modos variáveis. De tais textos, feitos para serem lidos e já quase esquecidos antes do fim de um dia, a artista retira os nomes das pessoas mencionadas e os substitui somente por letras maiúsculas seguidas de um ponto (o agricultor X.Y., a decoradora D., a ex-governante M.M., o empresário A....), além de, no mais das vezes, suprimir informações que identifiquem sua origem geográfica e temporal. Esses escritos têm, assim, ocultadas as marcas de individuação humana que traziam e reduzido o seu poder de evidência, destituindo, por isso, os seus protagonistas de identidades determinadas. O esquecimento a que já eram destinados é, desse modo, confirmado e acentuado. Reapresentados sobre as paredes em suportes diversos e com graus distintos de visibilidade (emoldurados, projetados, adesivados), os textos são, contudo, tratados como se fossem quase-imagens constituintes de um “arquivo universal” de fatos, cabendo ao observador tomá-los como ativadores do pensamento criativo – ancorado no repertório de conhecimentos que detém – e, dessa maneira, pretensamente rememorá-los. Ao realçar a sua potência imagética, porém, Rosângela Rennó submete os textos colecionados à mesma lógica de indistinção e de oblióvio a que se sujeitam fotografias arquivadas.

Esse oferecimento de um arquivo de imagens à imaginação do outro está também presente na instalação *Cerimônia do Adeus* [2003], composta por quatro dezenas de fotografias posadas

7 *Vera Cruz* se insere em uma linhagem de trabalhos de artistas brasileiros contemporâneos que anotam o valor nulo que o corpo social do país confere aos povos indígenas, na qual se destaca o *Zero Cruzeiro* [1974-1978], de Cildo Meireles (1948), que estampa, em uma de suas faces, a imagem de um índio. Na outra face dessa nota sem valor fiduciário algum, o artista exhibe, em comentário eloqüente sobre valores sociais vigentes no Brasil, a imagem de um interno de instituição psiquiátrica.

de recém-casados, em que os noivos, vestidos para o protocolo de confirmação do enlace, são retratados no interior de carros ou encimados em motocicletas. Menos que a captura de momentos íntimos, essas imagens testemunham cenas que só existiram um dia para serem fotografadas e terem, assim, preservadas a sua ocorrência singular. Há, talvez por isso, nessas imagens em branco e preto que compõem o trabalho, um inequívoco acento nostálgico: de *cada uma* delas pulsa e emana, vindo de algum instante no passado, um referente que não se confunde com outro algum, o do momento exato em que duas pessoas se deixam imobilizar juntas em celebração de um projeto de partilha de afeto. Quando vistas ampliadas e dispostas *todas juntas* em grade sobre a parede – modo de organização espacial que faz do que é único apenas parte de um grupo – essas fotografias terminam, entretanto, por diluir o que pôde um dia haver de distinto nas expectativas de cada casal, confirmando o papel de anulador de alteridade que os arquivos exercem.⁸ O tempo não sabido e sem retorno que se passou desde que essas cenas foram gravadas também se encarrega, além disso, de confrontar suas promessas de individualidade. Algumas dessas reproduções possuem regiões esmaecidas que dissolvem partes de rostos ou apresentam vincos que anunciam, para um futuro incerto, a decomposição de seus “originais”. Alterações físicas que agem, em verdade, como indicadores de que, ao ser imobilizados em imagens fotográficas, esses casais foram não apenas tornados eternos, mas, em um sentido preciso, também mortos, posto que as habitam, desde o instante em que foram nelas inscritos por um rito social, como seres vulneráveis ao que está por vir ainda.⁹ Poder ambíguo que a fotografia possui e que pode ser comparado ao da máquina concebida por personagem do romance *A Invenção de Morel* [1940], do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999), a qual registra e pereniza as imagens dele e a de amigos em idílio e que, em troca, os acomete de doença que acelera o seu fim carnal.¹⁰ Essa imobilidade temporal dos retratos faz recordar, ademais – por oposição ao envelhecimento progressivo e inevitável a que foram ou estão sujeitos aqueles homens e mulheres fotografados e reunidos em *Cerimônia do Adeus* –, também a morte futura de quem as olha. É justamente essa relação especular e sombria com o trabalho – causada pelo enfraquecimento da relação entre as imagens apresentadas e algo que seja específico somente a elas – que convoca o observador a lembrar e projetar, nessas fotografias tornadas todas semelhantes pela artista, narrativas pessoais.

Os eventos diversos vividos pelo observador também um dia foram, contudo – como os passados

8 Essa anulação fica igualmente apontada no objeto *Afinidades Eletivas* [1990], em que fotografias de dois casais são articuladas de modo a parecerem estar, à visão de quem circunda o trabalho, se misturando e confundindo.

9 Sontag, Susan. *On Photography*. Londres, Penguin Books, 1979.

10 Casares, Adolfo Bioy. *A Invenção de Morel*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

por quase qualquer um –, muitos deles registrados em meio fotográfico, liberando os que deles participaram da necessidade de recordá-los. Em vez de lembranças, pode-se guardar, assim, somente imagens, dado que elas provam e evocam a presença em lugares distantes ou próximos e a participação em rituais de encontro ou passagem. Mas enquanto a memória se define por sua imprecisão, fluidez e mesmo sujeição ao erro, a fotografia é depositária da crença de que apenas atesta e confirma fatos; enquanto uma mimetiza a errância de acontecimentos passados em busca de recriá-los no pensamento, a outra os reduz a um relato preciso e único, tornando-se menos instrumento de recordação que – por subtração de dúvidas – agente de amnésia.¹¹ Por se terem estabelecido como suporte onde fotografias são comumente arquivadas em narrativas arbitrárias, os *álbuns* são, portanto, espaços simultaneamente de registro e de esquecimento de vidas particulares, ocupando posição privilegiada na afirmação da ambivalência desse meio de fixação e reprodução de imagens. São instrumentos que, ao reunir conjuntos de fotografias, comprovam o pertencimento de alguém a um círculo familiar e a uma época mas que, ao mesmo tempo, destituem de tal pertencimento a sua conformação complexa.¹² Em situações extremas, a serventia dos álbuns como depositários da memória parece ser mesmo colocada ativamente à prova, dado que muitos são postos fora ou vendidos por quase coisa alguma.

É uma centena desses álbuns descartados (incluindo várias caixas de diapositivos em variados formatos) que Rosângela Rennó adquiriu em feiras livres, brechós e lojas de antiguidade em cantos diversos e que dispõe na instalação *Bibliotheca* [2002]. Por meio do confronto visual com essa coleção de arquivos – supostos veículos de esquecimento do que é sutil e incerto –, paradoxalmente busca reconhecer, na fotografia, a função também de ativar a lembrança movente de um fato, e não somente a de admitir, pela certeza que uma imagem trai, sua inequívoca ocorrência passada. A uma primeira visada, porém – em estratégia que só realça a posição que advoga –, a apresentação do trabalho chega a frustrar o olhar, posto que sobre pequenas mesas reunidas em grupos se encontram não os álbuns coletados, mas as fotografias de suas capas impressas em brilhantes superfícies de acrílico, cada uma acompanhada de um número de ordenação, desde o 1 até o 100. Seus referentes – os próprios objetos feitos para colecionar imagens – estão imediatamente abaixo de tais coberturas, aprisionados em paredes translúcidas da mesma matéria e fora do pleno alcance da vista. Invioláveis ao tato e somente obliquamente notados pela visão nessa sorte de vitrine em que se encontram lacrados, eles parecem, de pronto, apenas ser provas de que as cópias fotográficas expostas se referem a originais que não podem ser abertos. Essas mesas-vitrines ainda expressam, em cores que cobrem os seus

11 Almeida, Bernardo Pinto de. *Imagem da Fotografia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

12 O progressivo arquivamento de fotografias em álbuns digitais não altera a natureza dessa inerente disfuncionalidade. Por permitir maior e mais rápido acúmulo irrefletido de imagens, torna-a somente mais ampla ainda.

tampos e frisos, uma ordem construída e imposta aos itens ali colocados, de modo semelhante ao que ocorre em qualquer outra biblioteca. Cada um dos álbuns exibidos é classificado, por meio de código cromático aplicado a esses móveis, em função de uma dupla pertença territorial: o continente em que as fotografias neles contidas foram tiradas (são as cores dos tampos que o informam) e o continente onde foram encontrados (fato ensinado pelas cores dos frisos). Sobre mapas-mundi instalados em paredes próximas a cada agrupamento de quatro ou cinco dessas mesas-vitrines, alfinetes que trazem impressos em suas cabeças os números de registro dos álbuns ali dispostos e as cores que identificam o seu lugar de origem são afixados, precisando o seu correspondente lugar de destino.¹³

Ao bloquear o acesso visual às narrativas privadas potencialmente contidas em cada álbum, a artista claramente descose a relação próxima que quaisquer fotografias têm com o lugar e com o momento em que foram tiradas, fazendo-as, por esta imposta cegueira, pertencer a um espaço indistinto e a um tempo impreciso. Oculta imagens, portanto, para que, diante apenas de sua evocação indicial, possam estar disponíveis e ser reinventadas, a partir de referências diversas, nas mentes de quem não as pode enxergar. Essa vontade de resgatar um sentido mnemônico para o meio fotográfico que Rosângela Rennó expressa é asseverada, de maneiras diferentes, por dois outros elementos da *Bibliotheca*. Um deles é uma caixa-arquivo com fichas catalográficas para cada um dos cem álbuns, onde se podem ler descrições de suas características físicas e de seu conteúdo iconográfico (suspeito ou comprovado), além de indicações renovadas sobre a procedência geográfica das imagens que eles encerram e de sua localização quando foram encontrados. Uma vez mais, há aqui o confronto entre o texto e a fotografia como meios diversos de acercar-se de um fato. Mesmo a consulta mais cuidadosa a tais fichas não iguala, entretanto, a experiência de olhar as cenas contidas nos álbuns lacrados a que remetem. Não somente porque o que está nelas escrito é incapaz de descrever por completo mesmo as imagens mais simples, mas também porque o texto, justamente por sua incompletude descritiva, requer a imaginação do leitor para recriá-las, o que faz escorrer, para o campo dessa re-encenação pensada, a lembrança também das histórias que aquele viveu um dia. O que está contido nas fichas situa-se, portanto, simultaneamente aquém e além do poder narrativo das fotografias não vistas.

Existe, por fim, um livro, também nomeado de *Bibliotheca*. Nele não há texto algum, trazendo

13 Segundo esse código cromático inventado, vermelho indica Europa, verde a Oceania, marrom a Ásia, laranja a África, azul-escuro a América do Norte e Central e azul-claro a América do Sul. Uma descrição e uma análise detalhadas desse trabalho são feitas em Melendi, Maria Angélica. "Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória". In Rosângela Rennó, *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

impressas, contudo, centenas de imagens copiadas dos álbuns antes que estes fossem enclausurados, resumo que justifica ter, esse objeto, o mesmo nome da instalação que o abriga. As fotografias não estão, todavia, identificadas no livro em função de seus referentes ou de suas origens, sendo apresentadas em ordem sujeita apenas a justaposições de ordem formal ou simbólica. E ao separar essas imagens dos suportes que amparam suas impressões originais e lhes conferem sentido social – os próprios álbuns fechados nas vitrines –, a artista as libera, uma outra vez, da função de ser testemunhas da construção de histórias singulares inscritas em um tempo histórico dado, tornando-se, por isso, somente ruínas do curso de vidas passadas. De modo análogo ao que o fazem as organizadas descrições discursivas dos álbuns encontráveis nas fichas catalográficas, a apresentação desordenada e anônima de imagens daqueles extraídas oferece, a quem manuseia casualmente o livro, a possibilidade de recuperar e projetar, sobre esse novo e vago arquivo de memórias alheias perdidas, as próprias lembranças, por vezes já quase também decompostas. Assim como em bibliotecas quaisquer que guardam livros, aqui é igualmente o visitante que, ao eleger as imagens arquivadas que animam ou refazem a sua memória – como naquelas outras escolhe volumes escritos –, faz desse conjunto de informações algo que pertence a cada um de modo diverso e que o explica.¹⁴ *A Bibliotheca* não é, portanto, somente uma, mas muitas.

A potência de conhecimento que qualquer fotografia guarda não é, então, de todo abafada em função de seu uso como instrumento de substituição da memória e, por conseguinte, como indutor de amnésia. Continuam a pulsar, na sua superfície, informações variadas prontas a serem ativadas como elementos de cognição daquilo que ela apresenta como imagem descarnada. E como a demonstrar tal persistência a contrapelo das evidências, Rosângela Rennó toma de conjuntos de fotografias feitas pela polícia em quatro cenas de crimes – produzidas, portanto, para registrar e investigar tais fatos – e desconstrói cada uma delas em muitas outras imagens. Todos esses pedaços – emoldurados individualmente como diapositivos preparados para projeção – são justapostos sobre mesas ou caixas de luz, solicitando, do observador, a recomposição mental das fotografias relacionadas a cada um dos crimes. Assim esquadrihadas e interrompidas pelas bordas das molduras de suas muitas partes, as cenas perdem, contudo, forçosamente o seu poder de informar sobre o evento que supostamente registra, posto que não há mais nelas uma hierarquia de valores visuais, levando o olhar a vagar de um a outro fragmento sem saber ao certo onde deve repousar. Tal efeito se sobrepõe, em verdade, à destituição de alteridade dos indivíduos mortos fotografados, já em marcha desde quando suas imagens foram arquivadas como parte de processos criminais. Não por acaso, a essa série de quatro trabalhos é dado o título de *Apagamento* [2005]. É essa obliteração de sentidos e identidades, entretanto, que permite a observação daquilo que não seria percebido caso a integridade da fotografia fosse preservada: papéis em cima de um guarda-roupa, a imagem de uma criança em um porta-retratos, uma roupa jogada no chão, bibelôs em cima de um móvel, a sombra de uma cerca projetada no piso,

14 Manguel, Alberto. *A biblioteca, à noite*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

uma fruta que já não serve, uma janela deixada entreaberta, uma garrafa esquecida em um canto, mesmo os cabelos da perna de uma pessoa morta.

Existe, nesse procedimento da artista, algo próximo ao adotado pelo personagem-fotógrafo do filme *Blow-Up* [1966], do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912), que recorta e amplia muitas vezes uma fotografia feita ao acaso por suspeitar que nela, em um ponto distante do assunto central da imagem, reside a prova de que um crime foi cometido. Em ambos, há a certeza de que as fotografias carregam com elas também um “infra-saber”, coleção de informações parciais e somente sugeridas que são irreduzíveis aos fatos nelas apresentados como inequívocos e importantes.¹⁵ Há contida, ainda, em tais estratégias, a idéia de que uma imagem fotográfica não registra apenas o momento de ocorrência de um fato principal, mas instantes diversos nos quais sub-eventos se misturam, se modificam e se confundem de modo heterogêneo.¹⁶ Embora de impossível demonstração, tal noção é implicada na sobreposição, feita por Rosângela Rennó com algumas das imagens de crimes que ela “apaga”, de fragmentos de fotografias distintas, formando um palimpsesto de cenas que aludem não só a espaços separados mas, também, a tempos diferentes que co-existem em um mesmo fato. O referente, portanto, não é fixado de pronto em uma fotografia, mas estabelecido, de formas diversas, a partir de seu escrutínio por olhares diversos.

É dessa imprecisão e desse poder latente da imagem fotográfica que a artista busca evidências em muitos de seus trabalhos, requisito importante para proceder à arqueologia desse meio de reprodução de tudo e entender o papel por ele exercido nas relações de sociabilidade. Ao desfocar, granular, apagar, contradizer, descentrar, traduzir, fragmentar ou deslocar imagens já existentes e inseridas nos circuitos onde signos se deslocam em velocidade, Rosângela Rennó as imobiliza e simultaneamente restitui, a quem as olha, o poder de resignificá-las a partir de uma subjetividade que é, contudo, por elas também formada. Poucas vezes essa vontade crítica foi mais claramente exposta do que na montagem de painéis que abrigam antigas fotografias depois pintadas todas na cor chumbo, dessa maneira obliterando seu poder de registrar ou lembrar o que foi já vivido. Essa *Parede Cega* [2000] é o espaço que talvez melhor simbolize, em sua obra, a impossibilidade de conhecer o passado através de imagens bem classificadas e definidas e que argumenta, de modo mais veemente, pela existência de “margens da visibilidade” em qualquer fotografia, além das quais nada pode ser mais nela visto.¹⁷ A querer ultrapassar tais margens, é necessário desistir da fé cega depositada na imagem fotografada, suspender seus códigos estabelecidos e entender sua inscrição comprometida no curso da vida. Requer admitir, portanto, que, mesmo diante da imagem mais nítida, se pode sempre insinuar nela, através do pensamento que a percorre e investiga, o que não se conhece ainda.

15 Barthes, Roland. *Ibid.*

16 Derrida, Jacques. “The Photograph as Copy. Archive and Signature”. *European Photograph*, 19/20, Winter 1998/Summer 1999.

17 Almeida, Bernardo Pinto de. *Ibid.*