

LAPA, Pedro. "Rosângela, Comunidade sem nome" [Rosângela, Community without a name]. In *Rosângela Rennó: Espelho diário*. Lisboa [Lisbon]: Museu do Chiado, 2002, p.7-35.

Rosângela:

Comunidade Sem Nome / Pedro Lapa

1.

Espelho Diário é um trabalho integralmente desenvolvido sobre vídeo, suporte pouco recorrente na produção de Rosângela Rennó. A artista tem organizado desde 1987-1988 uma pesquisa com fotografia apropriada, a partir do seu uso nos mais diversos contextos históricos e sociais. A ênfase posta nas séries de fotografias, negativos ou arquivos incide, por isso, nos dispositivos de organização e apresentação da própria imagem, nas funções que a determinam e, no fundo, confinam a sua identidade. De certo modo é a determinação de um campo com pressupostos estabelecidos na organização social e conseqüentemente promotor dos usos da imagem, que retira a esta a sua mirífica especificidade visual tão procurada pelo modernismo. A fotografia, considerada pelo senso comum como transparência dada a priori dessa visualidade (estatuto puramente denotativo, se quisermos utilizar o termo estruturalista), revelou-se paradoxalmente um lugar preferencial de rebatimento dessa mesma opacidade simbólica, que determina os valores e o código da própria imagem. De certa forma era o que o Roland Barthes no seu ensaio *A Mensagem Fotográfica* afirmava já:

“O paradoxo fotográfico será então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (o aspecto analógico da fotografia), e outra codificada (que seria a “arte”, ou o tratamento, ou a “escrita”, ou a retórica da fotografia); estruturalmente o paradoxo não é evidentemente o conluio de uma mensagem denotada com uma mensagem conotada – esse é provavelmente o estatuto fatal de todas as comunicações de massa) – mas o fato da mensagem conotada (ou codificada) se desenvolver neste caso a partir de uma mensagem sem código. O paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: quando se pretende ser “neutro, objectivo” (...) como pode a fotografia ser “objectiva” e “investida”, natural e culturalmente? É aprendendo o modo de imbricação da mensagem denotada e da mensagem conotada que talvez um dia

se possa responder a esta questão.”¹

E de facto muitos artistas, sobretudo a partir da década de 1970, começaram a interrogar o estatuto da imagem fotográfica como um vestígio privilegiado para desenvolver um trabalho crítico sobre esse campo de pressões que organiza o código e lhe confere um valor ideológico aparentemente não declarado. Um trabalho de desconstrução destes procedimentos foi posto em marcha através de múltiplos procedimentos que possibilitaram isolar as unidades significantes ou os valores representados de forma a revelar como essa imbricação se processa e que mecanismos de ordem simbólica actuam.

O trabalho de Rosângela Rennó inscreve-se nesta prática de uma forma absolutamente singular, levando-a a novas considerações jamais abordadas e de vasto alcance nas determinações da própria imagem. A sua estratégia para a fotografia torna-se por isso não só uma estrita análise da imbricação do código da imagem, enquanto pura analogia ou continuidade do real, mas sobretudo a da exposição das próprias regras de circulação e dos usos que estão associados as imagens e lhes determinam a identidade e a configuração visual. A apropriação de imagens torna-se um processo privilegiado para desenvolver essa análise, no entanto não são as imagens de grande circulação mediática, como as da publicidade ou do acontecimento político, que Rosângela Rennó elegeu para trabalhar. De resto toda uma geração anterior a sua, não só no Brasil como em muitos outros países, ocupou-se desse aspecto depois da Pop, rearticulando de forma crítica o campo deixado em aberto pelas primeiras experiências neste domínio. A escolha da artista recai sobretudo em álbuns de família, arquivos prisionais, obituários e outras tipologias da prática da fotografia organizada pelas instituições sociais de regulação, poder e coerção. O tratamento da imagem ao serviço de modelos identitários estritamente pré-definidos, os seus desvios e, sobretudo, a sua posterior reconsideração através da sua apresentação criticamente manipulada, em muito afasta a obra de Rosângela Rennó de um simples achado de estilo dentro do apropriação para abrir um outro domínio de questões até então por explorar.

Se o apropriação desenvolveu estratégias para desvincular a dimensão cultural dos códigos sociais da natureza analógica da fotografia e com isso desmontar a manipulação dos enunciados ideológicos, o trabalho de Rosângela Rennó aborda directamente o âmago das instituições produtoras e vigilantes dos mecanismos de

identidade. Não se trata apenas de demonstrar a retórica do enunciado da imagem fotográfica, mas de apreender o seu entendimento forjado a partir das próprias instituições de coerção identitária. Importa realçar que não existe qualquer pretensão demonstrativa. A devolução das tipologias de imagem e dos mecanismos de sua organização por estas instâncias são integradas no seu trabalho, ainda que sejam submetidas a diversas operações, de forma a questionar os aspectos estruturais que configuram o entendimento e a identidade da imagem. Dir-se-ia que pode até existir uma opacificação ou a interposição de um véu acidental da memória, que inscreve o lugar de uma relação perdida. Um dos primeiros trabalhos da artista, *Mulheres Iluminadas*, 1988, apresentava uma vulgar fotografia a preto e branco de um álbum de família, com duas raparigas na praia de Copacabana do Rio de Janeiro, só que a fotografia foi manipulada quimicamente para realçar o uso, e a sombra do contraluz das figuras tornou-se contrastada que as deixou irreconhecíveis. Podemos até saber tratar-se da artista ainda criança, mas o aspecto relevante é a opacificação da identidade numa fotografia característica deste instrumento de arquivo familiar, destinado a narrar o percurso de alguém através dos sítios. A fotografia de Rosângela Rennó passa assim a revelar a função que socialmente preenche ou como dizia Paulo Herkenhoff constitui uma episteme da fotografia². Em *Obituário Transparente*, 1991, os negativos de retratos individuais encontrados no arquivo de um estúdio fotográfico são dispostos numa grelha. O fato de se tratar de negativos cria uma impossibilidade de identificação individual que é reforçada pela acumulação do próprio arquivo. *Obituário Preto*, 1991, também utiliza negativos da mesma proveniência, só que sobre um fundo de veludo negro que os faz perder a visibilidade da sua representação e os torna opacos. Consciente do papel que o texto ou a legenda desempenham relativamente a imagem fotográfica, enquanto redundância funcional do seu sentido conotativo, experimentou em projectos da série *Arquivo Universal*, realizada a partir de 1992, substituir a imagem fotográfica por legendas ou notícias de jornais relacionadas com fotografias recentes, sendo que os nomes, lugares e datas foram eliminados destes textos, desvelando com isso a pretensa objectividade da natureza categorial que determina o arquivo, bem como o seu papel na desrealização identitária em função da classificação.

A circulação e os usos tornam-se assim outras instâncias configuradoras da imagem e de seu entendimento, que são desenvolvidas na obra de Rosângela Rennó por uma estratégia de rearticulação capaz de instabilizar a perenidade de um sentido pretensamente fundador e revelar uma resistência a lógica instrumental do arquivo.

Importa então compreender que entre o jogo das identidades configurado pela noção de arquivo e a devolução dos mecanismos que actuam forjando esse mesmo jogo se procede, nos trabalhos de artista, a uma desmontagem dos confinamentos que no curso da história definiram uma determinada identidade para o medium.

A imagem fotográfica não é considerada como um absoluto em si, cujo o interior fosse imune ou vagamente impermeável a qualquer influência de forças alheias, mas antes como o resultado da introjecção de uma instância de controlo e saber.

A inexistência de uma interioridade pura, auto-fundada, no seio de um campo disciplinar foi uma questão amplamente debatida pelo pensamento pós-estruturalista, com implicações profundas nas práticas artísticas, e que demonstrou ser essa uma falácia metafísica, que de resto alimentou as vertentes mais essencialistas de grande parte do movimento moderno. Não existe assim interioridade oposta ao seu contexto, ela é constituída por uma projecção de algo aparentemente exterior, pelo que a identidade do próprio medium não se define a partir de si mas é sempre diferida. Toda a problemática em torno da fotografia e da sua especificidade veio contribuir para a pertinência desta tese.

Podemos assim compreender a pertinência de Rosângela Rennó na apropriação de retratos, sejam os de família, os de estúdio ou de prisões, procura desenvolver uma relação especular e de deriva da própria identidade do retratado e do medium. A fotografia entendida nesta sua função, facto que lhe conferiu um estatuto e utilidade social de ampla apropriação disciplinar, é um instrumento privilegiado para o agenciamento e classificação das identidades; por outro lado, o que a configura enquanto tal não se situa apenas na ordem dos seus procedimentos analógicos mas na inscrição simbólica que lhe prescreve uma determinada configuração, ou seja, uma identidade. Apagar as identidades dos retratados, seja através do obscurecimento ou da censura do nome, permite devolver a fotografia a imagem da própria instância codificadora que assimila todas as diferenças e as subsume numa categoria comum. O privilégio dado do arquivo, enquanto uso disciplinarmente confinado da fotografia, torna-se explícito.

2.

Rosângela Rennó diz que é uma colecionadora irreprimível e foi isso que fez com dezenas e dezenas de artigos publicados na imprensa diária brasileira a respeito de

acontecimentos da mais variada ordem ocorridos com mulheres chamadas Rosângela. Durante anos reuniu esses artigos sobre mães, colunáveis, namoradas de políticos, mortas, sequestradas, delegadas, donas de casa, noivas, vizinhas, empresárias, leitoras, funcionárias, artistas, sem-abrigos, juradas e muitas outras que organizou por data de ocorrência, profissões e ocupações das mulheres, totalizando elas 133. Os artigos foram então rescritos em forma dramática como curtos monólogos interiores pela escritora Alícia Duarte Penna. Rosângela Rennó desempenhou o papel de atriz e registrou em vídeo a sua interpretação de todas essas Rosângelas, monologando nas mais variadas situações sobre acontecimentos das suas vidas. O trabalho, a que chamou Espelho Diário, numa irônica referência ao jornal britânico de fait-divers The Daily Mirror, consiste na projecção de dois vídeos sincronizados, tangentes um ao outro, lado a lado, formando um ângulo obtuso, mas perto dos 90º, de modo que uma projecção parece espelhar a outra. Este efeito é visualmente reforçado pela inserção da data a que se refere cada episódio na parte superior de cada projecção, sendo que a da esquerda aparece escrita de forma simétrica, em espelho. Não existe repetição simultânea e contínua de acções, mas uma interpelação que encadeia o discurso de uma mesma Rosângela com as suas hesitações, asparições ou mesmo momentos de suspensão, isto quando aparece duplicada a mesma mulher, porque há curtos momentos em que o duplo pode mesmo desaparecer. O som de cada projecção, predominantemente constituído pela voz, é destruído pelo respectivo lado da sala em função da projecção a que refere, gerando uma maior espacialização do diálogo. Os enquadramentos são diversos, mas mantêm a personagem no centro da imagem, ora aproximam-se até o close-up, ora recuam para o plano de corpo inteiro, são tirados em contre-plongée alguns, outros em plongée que obrigam a personagem a levantar a cara para se dirigir a câmara, sem deixar de referir que a dominante é frontal. A organização destes planos concentra-se numa retórica vizinha do retrato fotográfico. Todos estes planos são articulados por uma montagem que oscila entre os de longa duração e as sequências que aglutinam subitamente uma maior variedade de planos capazes de gerar ritmos fortes. Existe também, por vezes, o recurso a fixação do filme num determinado frame, que enfatiza uma suspensão dramática no quadro dialógico que ambas as projecções travam.

No curso temporal da peça não existe nenhuma progressão ou ordem intencional específica dada pela sequência dos monólogos. As datas que estão inseridas nas imagens e que seguem a ordem do calendário pelo período de um ano dão a sequência mais abstrata e alheia a qualquer termo ou finalidade. A circularidade

suposta pelo calendário e pelo título exclui por isso qualquer princípio ou fim, existe apenas uma sucessão de situações que escoam e se produzem no tempo assinalado.

Uma grande diversidade de cenários e guarda-roupa, ainda que bastante simples, fornecem informantes explícitos sobre o meio social e profissional de cada mulher. As suas repetições no curso do vídeo podem levar a supor tratar-se de uma mesma mulher, num outro tempo, mas nada mais enganador quando ouvimos o seu discurso que tem outras referências vivenciais. Se existe um mesmo lugar na ordem social que gera a aparente semelhança, o relato do vivido é irredutível ainda a essa ordem.

Rosângela Rennó filma assim um arquivo falante. Ao contrário de trabalhos como os já mencionados Obituários ou Arquivo Universal, em que os traços singulares dos retratados se dissolviam na semelhança imposta pela ordem que os indexou, as muitas Rosângelas assumem um papel discursivo sobre si mesmas, possibilitado pelo monólogo, revelador das contigências das suas vidas. Não se trata de reclamar uma identidade fundada numa mais-valia de expressão, normalmente tão reclamada pelos pressupostos humanistas, mas de inscrever o que é absolutamente casual e singular nas suas vidas apesar de qualquer ordem prévia que pretenda exercer o seu domínio categorial.

3.

A entrada da sala, em dois headphones, podemos ouvir um intróito lido pela voz de Cid Moreira, um famoso locutor brasileiro, que aqui hiperboliza o tom do discurso como se apresentasse um espetáculo. O contínuo desacerto entre o plural de Rosângelas e o singular da personagem é enunciado: “Somente elas era umas: Rosângelas, este conjunto unitário, esta dízima periódica, este singular plural (...) pelejava para se ver no espelho, una, cabeça-tronco-membros, mas qual! Qual? Eram miríades! Seu espelho um caleidoscópio”. Existe assim uma apresentação deste arquivo que, sob a pantomima das inflexões da locução, desconstrói a ordem simbólica que se torna dominante e tende a subjugar todas as especificidades num significante despótico, como o demonstrou a artista com muitos outros trabalhos, para tentar enunciar um outro princípio que faz deste um arquivo-outro. No Epílogo, incluído neste livro, a classificação exaustiva de Rosângelas, tratadas como personagem plural, revela as próprias percentagens das suas ocorrências organizadas por ocupações profissionais ou outras e que não deixam de ser atributos caracterizadores. A questão está então na multiplicidade que recusa o múltiplo,

submetido a divisibilidade da unidade. Como podemos ouvir no intróito “não era um corpo e disfarces, não era uma alma e encarnações, não era um eu profundo e os outros eus; corpos, almas, eus era elas sós: Rosângelas.”

4.

A situação discursiva que apresenta cada Rosângela repete-se continuamente, com um grau de monotonia característico de um arquivo. A personagem não enuncia o seu discurso para um interlocutor presente na cena, nem como uma declaração supostamente fundada em si e que excluísse o destinatário ou muito menos destinada directamente ao público, trata-se sempre de um reflexão ou rememoração de acontecimentos vividos que forjam a própria enunciação e o sujeito, que assim se constitui através do diálogo que o monólogo encerra. Ora, o monólogo foi sempre entendido como discurso de um eu que guarda um silêncio revelador sobre o destinatário. Importa referir como, para Mikhail Bakhtine, um enunciado não existe como pura afirmação, ele é sempre réplica a outro, só existe dialogismo e o monólogo não é excepção, mas uma situação particular da condição dialógica. O destinador e o destinatário, bem como o enunciado, formam-se neste processo, não são instâncias determinadas previamente. Por isso o monólogo não supõe um sujeito constituído mas em constituição. Para Bakhtine toda a comunicação é um processo gerado a dois sobre um terceiro, o que supõe uma posição diversa da que foi sustentada pela linguística estrutural, que entendeu o processo de comunicação de um modo instrumental. Segundo esse ponto de vista um sujeito emissor, dotado de uma mensagem previamente definida em relação ao próprio processo de comunicação, estaria aqui, no curso deste Espelho Diário, a enunciar consecutivamente proposições definidas por uma qualquer anterioridade necessariamente confinada a uma ordem simbólica.

A estratégia de Rosângela Rennó é a de construir um arquivo-outro que possa escapar a essa pretensão. Por isso a personagem Rosângela é uma multiplicidade de sujeitos em constituição através dos muitos monólogos. Algo mais próximo do entendimento de Bakhtine. Uma vez que estas locutoras assumem diversas posições no campo das relações de produção linguística “a variação é a resposta ao condicionamento simbólico exercido pela relação de produção. (...) O que se diz é um compromisso (como o sonho) entre o que se queria dizer e o que se pode dizer, compromisso que depende, evidentemente, do que o locutor tem a dizer, das suas capacidades de produção, de apreciação da situação e de eufemização, e também da

posição que ocupa na estrutura do campo em que se exprime” dizia Pierre Bourdieu³.

Os lugares que as mulheres ocupam nesta ordem de relações da sociedade brasileira é também um aspecto a considerar com todas as outras diferenças. Se como vimos a coincidência forma-se em discurso, ela é um fato objectivo e, consequentemente, uma força social. Segundo Eduardo Prado Coelho este aspecto leva Bakhtine a designar “a expressão exterior e interior, desgarrada, desordenada, fluida, caótica, não-sistemática, que acompanha os mais insignificantes actos do nosso dia a dia como a ideologia do cotidiano”⁴. Por isso, qualquer obra só permanece actuante se o seu discurso entrar em relação com o discurso da ideologia do cotidiano de um determinado momento histórico. O que salva a obra de se tornar um monumento embalsamado, parte de um arquivo.

Se estas mulheres formam um arquivo falante constituído por monólogos, esta tipologia do discurso, que é sempre dialógica como vimos através de Bakhtine, revela uma divisão no campo do sujeito, não o apresentando definitivamente constituído mas em processo. Também aqui o paralelo com a interpretação que Jacques Lacan dá das forças de constituição do sujeito é significativo e pertinente se quisermos perceber como nos jogos de inscrição das identidades Rosângela Rennó define uma estratégia não pressuposta, afastada de qualquer reivindicação identitária, formada por singularidades.

Para Lacan o acesso do sujeito a uma ordem simbólica faz-se pela linguagem, ultrapassando a relação especular eu-outro da ordem do imaginário. O simbólico devolve as estruturas sociais reguladoras e constrói a identidade do sujeito assumida na face do imaginário. Considerando este quadro de forças, o sujeito existe assim fora de si mesmo num exterior ao seu imaginário. Se por um lado é efeito do discurso, por outro diz mais do que aquilo que tem consciência de dizer, porque existe um saber que ultrapassa aquilo que ele de si pode saber, o saber de uma ordem prévia, do simbólico, que faz a determinação significante. Mas também porque existe uma impossibilidade de que o todo se diga, existe um real que sobra. Este real resiste enquanto objecto parcial ou resto a apropriação do simbólico e torna-se causa do desejo que promove a sua emergência no interior do próprio simbólico. Do real só podemos falar, como já vimos, desse fluxo de fragmentos desordenados, passíveis de organização pela ideologia do cotidiano sob o nome de realidade. É então dos fragmentos das suas vidas e da emergência desses restos do real resistindo

a realidade, não dominados pelo simbólico mas em conflito, que as Rosângelas falam. É aí que se joga a possibilidade de um discurso não submetido a condição de pertença de um arquivo da ideologia do cotidiano.

Estas mulheres não são uma reiteração sintomática de um conjunto de atributos reportáveis aos efeitos de uma realidade. As singularidades que constituem, resistem a uma identidade colectiva ou ligação de pertença e excluem uma representação dessa condição. No entanto, a questão não é também a da relevância específica de cada singularidade em si. A sua inclusão num conjunto, que enquanto tal recusa uma identidade – a função simbólica que o arquivo está destinado a exercer –, torna-se a verdadeira ameaça para esta instância. Como dizia Giorgio Agamben: “a singularidade qualquer, que quer apropriar-se da própria pertença, do seu próprio ser-na-linguagem, e declina, por isso, toda a identidade e toda a condição de pertença, é o principal inimigo do Estado.”⁵

Que o arquivo reúna estas singularidades e não preencha uma ordem simbólica é a possibilidade de um arquivo-outro que Rosângela Rennó experimenta com este Espelho Diário.

5.

De facto a utilização de vídeo é quase inédita no trabalho da artista. Rosângela Rennó realizou previamente um trabalho em vídeo intitulado Veracruz, em 2002. Aí a imagem não é convencionalmente registrada a partir da gravação com uma câmara de vídeo, mas a da telecinagem da película cinematográfica em branco, vazia, mostrando apenas os arranhões e ataques de fungos a qual se sobrepõe os diálogos, inspirados na Carta de Pêro Vaz de Caminha, dos navegadores portugueses que chegaram pela primeira vez ao Brasil.

Como aconteceu com a fotografia, a consideração da história das práticas e condições de representação do vídeo não esteve ausente. No trabalho de Rosângela Rennó a presença do medium é profundamente questionada e desconstruída nos pressupostos dos seus usos, que podem assim revelar as instâncias em que um saber se configura como um poder de regulação. A sua consciência crítica suscita uma rearticulação que possibilita uma alteridade liberta dos anteriores constrangimentos. É nesse sentido que a utilização dada ao vídeo em Espelho Diário vem inscrever uma diferença relativa as manipulações dos arquivos da série

Arquivo Universal, tendentes a revelar os seus próprios processos instrumentais. A constituição de um arquivo de Rosângela através de uma ordem inessencial, sem representação da condição de pertença, mas apenas pela pertença, torna-se possível pela rearticulação crítica das práticas do próprio medium.

O aparecimento do vídeo no domínio artístico comportou variadas formas de abordagem que revelaram também profundas diferenças nas respectivas pesquisas e considerações sobre a sua especificidade e autonomia. Entre a sua utilização como registro de eventos performativos ou como contraposição a televisão, gerador de um espaço subjectivo e permeável a intimidade introspectiva, várias foram as acepções, tornando-se esta última dominante. Assim o vídeo foi entendido como espelho de um confessorário em que o artista constrói imagens do eu. Segundo Raymond Bellour, que analisou este entendimento⁶, o vídeo não criou uma autobiografia no sentido tradicional das várias narrativas históricas do gênero, como o faziam supor as várias possibilidades narrativas que oferece, mas aproximou-se do auto-retrato, produzindo uma imagem do eu. Se a metáfora do vídeo é o espelho, não foi a tradição romântica subjectivista que as suas realizações se articularam mas com o entendimento lacaniano, ou seja, com a questão do narcisismo. O eu que se projecta é uma construção da imagem que se estende na articulação da ordem do imaginário com o simbólico. Que esta prática possa ter vindo a revelar-se constrangedora de um desejo pela experiência do quotidiano e, por outro lado, tangente a um certo autismo, comprova-o a crescente quantidade de trabalhos mais recentemente realizados que apropriam com diversos sentidos os seus gêneros tradicional e erradamente considerados mais instrumentais, como os documentários e filmes de arquivo.

Consciente desta objecção Rosângela Rennó apropriou a ideia de vídeo como confessorário e confrontou-a com uma outra atitude histórica diferente relativa a este medium e que consistiu no registro de uma vasta série de acções performativas que ela própria se propôs desempenhar. O vasto somatório destas acções, que implicam a construção de uma imagem após a outra, faz transbordar qualquer pretensão a construção de um mapa do subjectivismo do sujeito em que a estética narcísica do vídeo se havia confinado. A repetição tem aqui um papel relevante pois que faz escoar a diferença de retrato para retrato e devolve as vozes as singularidades que compõem o arquivo.

Por outro lado, as modalidades do documentário mais instrumentais são aquelas

onde se torna particularmente notório o conflito e a imbricação entre uma ordem codificadora e a mensagem denotativa da imagem de que falava Roland Barthes. A apropriação da tipologia do inquérito sociológico permite devolver uma exterioridade a pretensão narcísica de cada retrato, no entanto cada retrato revela na construção especular do eu a relação com o quotidiano, essa emergência com o real que resiste ao simbólico, suposto pela modalidade disciplinar codificadora. Os restos desse real quotidiano e o conflito que geram com as ficções das identidades abrem uma exterioridade a que as mulheres aludem continuamente nos seus discursos, capaz de desbloquear a oscilação narcísica entre o simbólico e o imaginário e de refutar a codificação disciplinar.

A estratégia de rearticulação desenvolvida por Rosângela Rennó aceita as diversas acepções, tomadas ou não obsoletas relativamente ao próprio medium, e suas modalidades para lhes devolver uma possibilidade crítica activa, e de confrontar a ideologia do quotidiano.

NOTAS

1. Roland Barthes – “Le Message Photographique” in L’Obvie et l’Obtus. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p.13. O texto citado data de 1961 e foi publicado na revista Communications, o que demonstra a pertinência e antecipação com que o autor levantou uma problemática tão recorrente das práticas artísticas contemporâneas e que seria por estas profundamente desenvolvida. Traduzido do francês pelo autor.
2. Paulo Herkenhoff no seu ensaio “Rennó ou a Beleza e o Dulçor do Presente” in Rosângela Rennó. S. Paulo: edusp, 1998, refere-se a uma subtexto que corre a obra da artista e consiste no retrato crítico da fotografia, revelação da fotografia.
3. Citado por Eduardo Prado Coelho – Os Universos da Crítica. Lisboa: Edições 70, 1982, p.450.
4. Op. Cit.,Ibidem
5. Giorgio Agamben - A comunidade que vem. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p.68.
6. Raymond Bellour, Autoportraits, in “Communications, nº 48, 1988.