Rosângela Rennó e as virtudes dialéticas da imagem

Igor Câmara

Universidade Federal do Ceará
Instituto de Cultura e Arte
Programa de pós-graduação em comunicação

Rosângela Rennó e as virtudes dialéticas da imagem

Igor Câmara

dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) com vistas a obter o título de mestre em comunicação

linha de pesquisa: fotografia e audiovisual

orientador: Silas José de Paula

fortaleza 2013

Rosângela Rennó e as virtudes dialéticas da imagem

Igor Câmara

banca examinadora

_____

prof. Dr. Silas José de Paula (orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

_____

profª. Drª. Carmem Luisa Chaves Cavalcante

Universidade de Fortaleza (Unifor)

_____

prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

Universidade Federal do Ceará (UFC)

aprovada em: _____

agradecimentos

à Laurene pelo amor leve imenso em tudo
à minha mãe, meu pai e meus irmãos
ao meu querido orientador Silas de Paula
ao amigo professor Osmar Gonçalves
à professora Gabriela Reinaldo
à professora Kalu Chaves
aos professores e colegas do mestrado
aos meus amigos

resumo

A pesquisa busca explorar algumas "virtudes dialéticas" da imagem na obra da artista brasileira Rosângela Rennó. O antigo verbo grego *dialegestai* significa controverter, introduzir uma diferença (*dia*) no discurso (*logos*). A dialética é uma oportunidade para orientar-se no pensamento confrontando diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão. Algumas imagens da arte, por mais simples e minimais que sejam, sabem apresentar uma dialética visual. Sabem inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude.

palavras-chave

imagem . fotografia . dialética . Rosângela Rennó

abstract

The research aims at exploring some “dialectical virtues” of the image in the work of brazilian artist Rosângela Rennó. The ancient greek verb *dialegestai* means to controvert, introduce a difference (*dia*) in the discourse (*logos*). The dialectic is an opportunity to orient the thought, confronting different points of view on the same issue. Some images of the art, as simple and minimal they are, know how to present a visual dialectic. They know how to unsettle our vision and invent places to this unrest.

key-words

image . photography . dialectic . Rosângela Rennó

résumé

Cette recherche vise à explorer certaines “vertus dialectiques” de l'image dans l'œuvre de l'artiste brésilienne Rosângela Rennó. Le verbe du grec ancien *dialegestai* signifie controverser, introduire une différence (*dia*) dans le discours (*logos*). La dialectique est une opportunité pour s'orienter dans la pensée en opposant différents points de vue autour d'une même question. Certaines images de l'art, aussi simples et minimales qu'elles soient, savent présenter une dialéctique visuelle. Elles savent inquiéter notre vision et inventer des lieux pour cette inquiétude.

mots-clés

image . photographie . dialectique . Rosângela Rennó

lista de imagens

1. corpo da alma.....p.18
2. imemorial.....p.21
3. imemorial.....p.24
4. cicatriz.....p.27
5. cicatriz.....p.30
6. corpo da alma.....p.34
7. atentado ao poder.....p.47
8. apagamentos.....p.52
9. vulgo.....p.56
10. febre do cerrado.....p.61
11. vermelho.....p.67
12. experiência de cinema.....p.72
13. matéria de poesia.....p.77
14. matéria de poesia.....p.85

sumário

1. introdução.....p.11
2. latência.....p.19
3. uma imagem surge.....p.22
4. presença.....p.25
5. alteridade.....p.31
6. anacronismo.....p.35
7. épica.....p.40
8. distanciamento.....p.43
9. montagem.....p.48
10. crítica.....p.59
11. metamorfose.....p.62
12. considerações finais.....p.91
13. bibliografia.....p.93

como domar a explosão
com mão serena e contida
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor
sem poetizar seu poema

joão cabral de melo neto

1. introdução

> "*Em 1992, Rosângela Rennó comprou, num mercado de pulgas em Bruxelas, um conjunto de seis caixas de slides completas. Não sabia que essa compra caprichosa seria o começo de uma obsessão: a procura tenaz por velhos álbuns de fotos*". (Melendi, 2003:23)

Rosângela Rennó vem operando criticamente e poeticamente as imagens fotográficas desde o final da década de 1980. É uma fotógrafa que quase não mais fotografa. Segundo ela, não se trata de uma simples recusa ao ato fotográfico, mas sim uma espécie de "princípio de economia", de uma "não repetição desnecessária". (Rennó, 2004:134) Em verdade, ela é uma grande colecionadora e trabalha com as sobras da cultura: fotogramas descartados, arquivos de fotógrafos populares, arquivos penitenciários, álbuns de família esquecidos, lembranças de viagens extraviadas, notícias irrelevantes da crônica social ou policial.

Rosângela Rennó é graduada em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais e em artes plásticas pela Escola Guignard de Belo Horizonte , e tem doutorado em artes pela Universidade de São Paulo. A artista, radicada no Rio de Janeiro, conquistou vários prêmios internacionais, além de ter participado da 22ª e 24ª Bienal de São Paulo, da 45ª e 50ª Bienal de Veneza, da 2ª Bienal de Berlim e ter inaugurado mostras

individuais em Paris, Nova Iorque, Berlim, Amsterdam, São Francisco, Los Angeles, Madri, Lisboa, Toronto, Cidade do México e Sidney.

As suas imagens fazem parte de importantes coleções de arte como o Museu de Arte Contemporânea de Chicago, o Centro de Arte Contemporânea Inhotim, o Centro Galego de Arte Contemporânea, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Coleção Cisneros, o Museu Guggenheim de Nova Iorque, o Museu Latino de Los Angeles, o Museu Reina Sofia de Madri, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles e o Tate Modern de Londres.

Rosângela Rennó pertence a um grupo de artistas que toma a fotografia como processo a ser reaberto. Compõe um movimento da fotografia retomado nas últimas décadas por artistas como Rochelle Costi, Carlos Fadon Vicente, Joaquim Paiva, Vik Muniz e Cássio Vasconcelos, que reabrem as novas possibilidades ainda existentes da fotografia. Eles rearticulam a tradição brasileira de uma fotografia experimental que emergiu na década de 70 e que, em geral, esteve soterrada sob o fotojornalismo. (Herkenhoff, 1997)

O trabalho de Rosângela Rennó, constituído com os dejetos dos arquivos pessoais mais pessoais e íntimos, aspira, segundo Maria Angélica Melendi (2003:35), a condição de "um novo arquivo, íntimo e público ao mesmo tempo". As memórias fotográficas de pessoas comuns transformam-se nas memórias comuns a todos. Na obra da artista, "as imagens perdidas retornam e propagam, para quem queira escutar, que não há uma só história, um só sentido, mas que existem simultaneamente múltiplas histórias, infinitos sentidos".

Para a artista, o conjunto de imagens fala mais sobre questões complexas do que uma imagem isolada. E isso acontece sem que se estabeleça qualquer julgamento de valor, isto é, ela pode lidar com um arquivo familiar da mesma forma como lida com um arquivo institucional. "Para mim não há hierarquia", afirma. "Acredito que, se são imagens que por alguma razão foram abandonadas, podem gerar discussões muito interessantes, cada uma a sua maneira, sobre o esquecimento". (Rennó, 2004:134-5)

Desde o início da carreira, o curador Ivo Mesquita (1994:34) percebe que Rosângela Rennó se dedica a uma densa investigação sobre os efeitos do tempo, do esquecimento e das mudanças sociais e psicológicas como transformadores da memória registrada pela fotografia, que por sua vez, é um processo de transformação da experiência em memória.

O crítico Paulo Herkenhoff (1997) observa que a fotografia é "um lugar de trabalho" para Rosângela Rennó, não necessariamente ou apenas o ato de fotografar e, enquanto tal, só poderá produzir sentido se tomado como um lugar de conhecimento. A poética de Rosângela Rennó rompe de vez com as fronteiras entre a fotografia, as artes visuais e a literatura, adentrando num terreno anterior a qualquer modalidade estética instituída: o território próprio e originário da arte. (Chiarelli, 1997:176)

Segundo a própria Rennó (2004:135), três elementos norteiam o seu trabalho. O primeiro, ligado à imagem fotográfica propriamente dita, é a questão da superfície dessa imagem: o negativo convencional ou a cópia propriamente dita. É nessa superfície povoada de seres anônimos que ela

projeta a densidade ou a profundidade desejada, atribuindo-lhe uma "história". Como extensão ou complementação da superfície do material fotográfico, está a superfície em que é inserida, quer seja o espaço da galeria, quer seja o espaço do livro. Com relação à questão dos arquivos, o elemento primordial é o esquecimento, em função desses descartes que as imagens sofrem, da perda de valor simbólico; elas podem, porém, ser ressignificadas e passam a cumprir outra função pela mão da artista ou pela mão de alguém que revisite esse arquivo. E o terceiro elemento seria a questão da serialidade da imagem.

A artista dá mais importância às "histórias dos vencidos" do que às "histórias dos vencedores". Apega-se mais à "pequena história" que à "grande história" e conjuga "uma arte que se refere a algo além de si própria" (Sekulla, 2004:39). As imagens de Rosângela Rennó sabem produzir uma poética imagética capaz de constituir uma verdadeira exuberância rigorosa do pensamento. Sabem dar uma "estatura ao que, alhures, faria o sujeito esvair-se: ao *chamar um olhar* que abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos". (Didi-Huberman, 2010:98)

A pesquisa busca identificar novas estratégias de criação da artista que utiliza a fotografia em relação às possibilidades dialéticas de construção da imagem. As imagens de Rosângela Rennó se apresentam como objetos privilegiados para provocar a rica reflexão sobre as "virtudes dialéticas" da imagem.

Lucia Santaella (2003:27) afirma que a produção dos artistas é capaz de ajudar a auscultar o presente pois permite realizar "uma espécie de teoria não-verbal e poética em suas aproximações sensíveis com os enigmas

do real". Pelo menos desde a década de 1990, a fotografia vem ocupando um importante espaço dentro da teoria e da prática no universo da arte contemporânea. E a importância da obra fotográfica de Rosângela Rennó se consolida dentro do circuito de arte internacional.

A pesquisa busca explorar algumas virtudes dialéticas da imagem na obra de Rosângela Rennó. O antigo verbo grego *dialegestai* significa controverter, introduzir uma diferença (*dia*) no discurso (*logos*). Enquanto confrontação entre opiniões divergentes com o fim de chegar ao acordo sobre um sentido mutuamente admitido como verdadeiro, a dialética é portanto uma maneira de pensar ligada às primeiras manifestações do pensamento racional na Grécia antiga.

A dialética é uma oportunidade para orientar-se no pensamento confrontando diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão. A palavra dialética também traz a noção de dilaceramento, de distância, mas também de passagem ou de processão. O pesquisador francês Georges Didi-Huberman (2010:97) defende que algumas imagens da arte, por mais simples e minimais que sejam, sabem apresentar uma dialética visual. Sabem inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude.

A mais simples imagem nunca é simples. A mais simples imagem não deixa perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. Talvez só haja imagem para além da oposição canônica do visível e do legível. A imagem, apesar de sua simplicidade e de sua especificidade formal, pode escapar do "o *que vemos é o que vemos".* (Didi-Huberman, 2010:95)

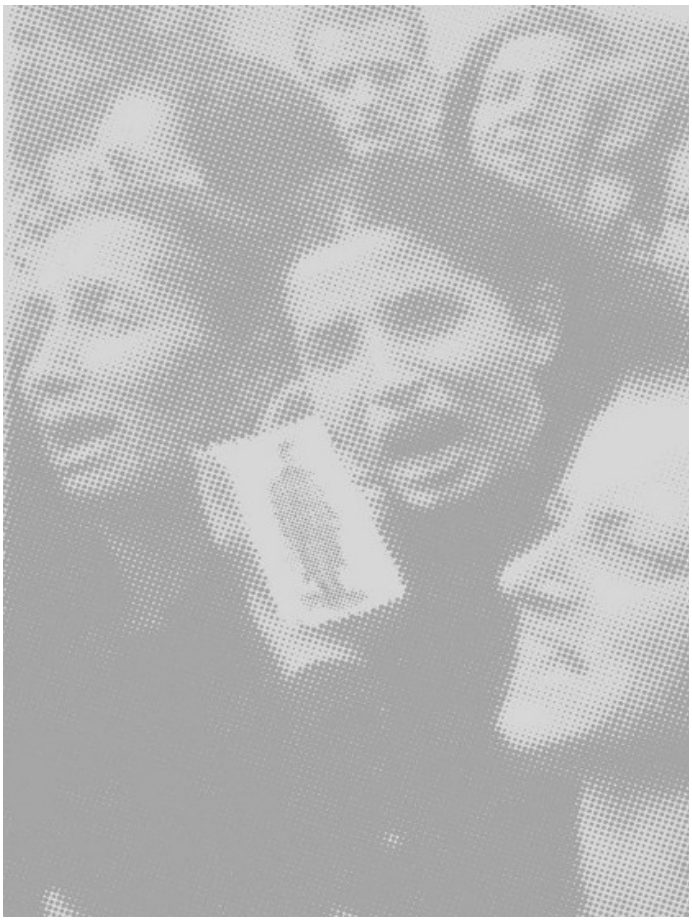
Por mais minimal que seja, pode ser uma imagem dialética, portadora de uma latência e de uma energética. Uma imagem que exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela. Uma imagem que exige que pensemos o que agarramos dela face ao que ela nos agarra, face ao que nela nos deixa, em realidade, despojados. (Didi-Huberman, 2010:95) As imagens de Rosângela Rennó são realidades complexas, são *operações*, são relações entre o visível o dizível, são "formas de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito", como escreve Jacques Rancière. (2011:29)

A marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas que elas só se tornam legíveis numa determinada época, defende Walter Benjamin (2007:505). E atingir essa legibilidade, constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. "Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação".

A imagem é a dialética em suspensão, afirma Benjamin. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética, não de natureza temporal, mas imagética. "Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no *agora* da recognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura". (Benjamin, 2007:505)

A travessia sobre as virtudes dialéticas das imagens da artista Rosângela Rennó é atravessada por teorias e autores diversos, até mesmo contraditórios. Conforma-se num percurso fragmentado e tortuoso. Uma busca menos sistemática e mais livre, mas que não deseja abandonar o rigor. Trata-se de uma tentativa de esbarrar, encontrar e confrontar as possibilidades expressivas das virtudes dialéticas da imagem.

O trabalho é dividido em curtos capítulos que tratam de algumas virtudes dialéticas desenvolvidas pela artista em sua obra: a latência; uma imagem surge; a presença; a alteridade; o anacronismo; a épica; o distanciamento; a montagem; a crítica e a metamorfose. Determinadas obras da artista evidenciam mais certas formas dialéticas da imagem que outras. No entanto, algumas dessas virtudes dialéticas aparecem em quase toda a obra de Rosângela Rennó.



1. corpo da alma

2. latência

Por que imagens? "Porque para saber temos que saber ver". (Didi-Huberman, 2008b:41) A palavra saber tem origem na palavra latina *sapere* que significa sabor. Saber as coisas é também saborear as coisas.

Na imagem da obra *Corpo da alma* que abre o livro *Arquivo universal e outros arquivos* de Rosângela Rennó (2003:1), surge uma mulher com as mãos nos ouvidos e com os olhos fechados. Está no meio de uma passeata. Apenas se vêm mulheres. Mulheres que gritam. Mulheres que sofrem. Mulheres que carregam fotografias. Apenas retratos de homens. Retratos de homens que não existem mais.

Rosângela Rennó se apropria de uma famosa fotografia de Robert Capa[1], de 1944, tomada na Itália. Aumenta sua granulação e amplia o contraste. Entre a dor das mulheres e a mansidão dos retratos. Entre o sofrimento das mulheres vivas e a languidez dos retratos dos homens mortos.

Em outra imagem, mais mulheres que gritam, mais mulheres que sofrem. Uma delas segura o retrato de corpo inteiro de um homem. Um retrato pouco nítido, um corpo quase desfigurado. Poderia ser a imagem de qualquer pessoa. Mas é um retrato de alguém que falta, de alguém que não

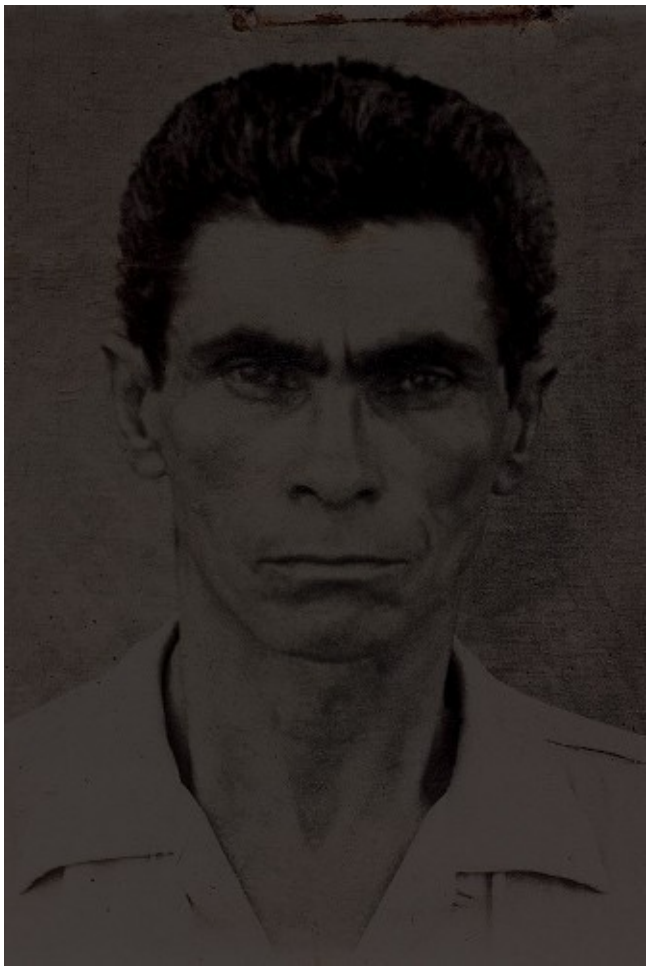
[1] célebre fotógrafo de guerra húngaro que nasceu em 22 de outubro de 1913 e morreu em 25 de maio de 1954

pode faltar. Essas imagens têm o calor da revolta, do desespero, da urgência, e também provocam a reflexão fria sobre a perda e a morte. Elas lutam contra a indigência, a impunidade, o esquecimento.

Toda a obra *Corpo da alma* é composta por fotografias de jornais com pessoas que empunham retratos de outras pessoas: parentes, amigos, desaparecidos, mortos. O trabalho começa com a apropriação das imagens até a finalização em chapas de aço inoxidável. Através de ferramentas de edição, é aplicada uma máscara de pontos largos, como se fosse uma retícula de jornal ampliada, retirando ainda mais informação das imagens originais reproduzidas.

O uso do aço inox espelhado foi pensado para transpor a imagem precária do jornal para uma superfície mais consistente, capaz de fixar o "corpo da alma" e impedir a "morte espiritual", segundo a própria artista. (Rennó, 2004:135-6) São imagens documentais efêmeras e quentes, impressas sobre chapas de aço perenes e frias.

A obra de Rosângela Rennó materializa de forma singular uma latência dialética. Didi-Huberman (2010:119) percebe que a suspeita de algo que *falta ser visto* se impõe no exercício do nosso olhar atento à dimensão literalmente *privada*, portanto obscura, esvaziada do objeto. É a suspeita de uma "latência", que contradiz a segurança tautológica do "o que vemos é o que vemos*"*. Não mais consiste em reproduzir o visível, mas em "tornar visível". (Rouillé, 2009:184)



2. imemorial

3. uma imagem surge

A obra *Imemorial* é composta de reproduções de originais fotográficos anexados às fichas funcionais de homens e mulheres que trabalharam na construção de Brasília pertencentes ao Arquivo Público do Distrito Federal.

São quarenta retratos em película ortocromática pintada e dez retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. As imagens foram ampliadas e dispostas nas paredes e no chão. Os retratos do chão foram enegrecidos pela artista.

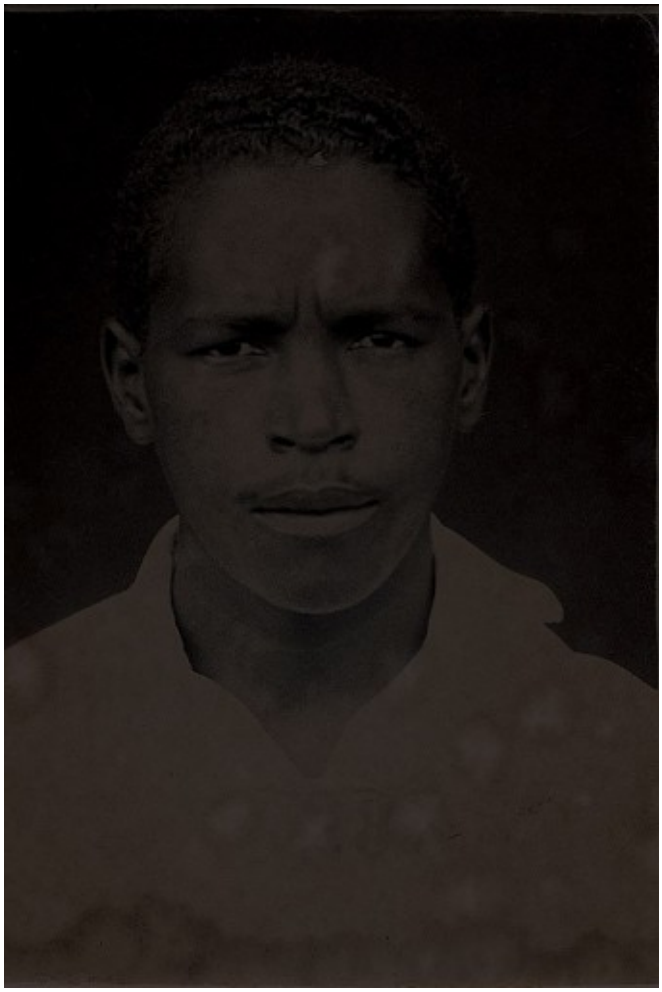
Nesse trabalho, Rosângela Rennó se refere aos relatos da morte de centenas de trabalhadores no processo de construção de Brasília. A disposição das fotografias sugere a arquitetura dos cemitérios. São imagens de rostos de trabalhadores – muitos deles sepultados nas próprias fundações dos prédios monumentais da nova capital federal – que resistem, que persistem.

Em *Imemorial*, a artista consegue passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos. Consegue identificar os sintomas de uma época nos pequenos detalhes da vida ordinária, consegue "explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios". (Rancière, 2005:49)

Segundo Didi-Huberman (2004:56), para recordar temos que imaginar. "A imagem surge onde o pensamento parece impossível".

> *O cadáver não pode desaparecer. Aquilo que não queremos retorna. Aquilo que queremos recalcar, renegar, esquecer, enterrar, retorna. Nisso está a violência. No duplo gesto de afastar para longe de si e de reencontrar diante de si o que acreditávamos ter afastado.* (Comolli, 2008:78)

São imagens que tendemos a renegar mas que não nos ignoram e, inclusive, suplicam nosso olhar. "Ali onde, todas as palavras se detêm e todas as categorias fracassam, ali onde as teses, refutáveis ou não, se encontram literalmente desarticuladas, ali pode surgir uma imagem". (Didi-Huberman, 2004:124)



3. imemorial

4. presença

A obra *Imemorial* inventa um lugar para a ausência, precisamente para permitir que "a ausência tenha lugar". Compreende-se a partir dessas imagens que a ideia de presença designa em realidade um aspecto dialético, o que Didi-Huberman (2010:116) também chama de dupla distância: do lugar para dizer *é aí* e do lugar para dizer *que se perdeu*.

> "Que são eles, portanto, senão modernos túmulos, no sentido poético do termo, os restos assassinados e mudos – mas próximos, aí, diante de nós – de uma perda que distancia e que faz do ato de ver um ato para considerar a ausência? Estão aí, mas o que os compõe visualmente, diante de nós, vem de longe. Neles a perda vai e vem. Eles nos obrigam a pensar a imagem – sua compacidade mesma – como o processo, difícil de ver, *daquilo que cai.*" (Didi-Huberman, 2010:116)

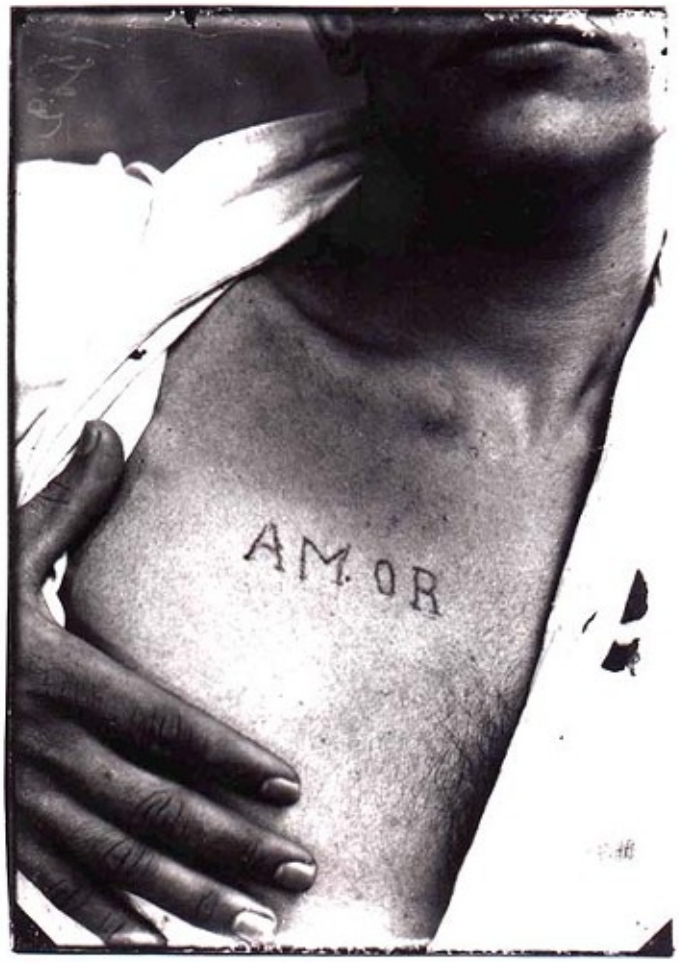
O escultor norte-americano Tony Smith[2] esperava que a suas obras tivessem forma e presença. É possível perceber particularmente nesse trabalho de Rosângela Rennó uma significativa contribuição nessa relação. O modo como ela dispõe as fotografias mais escuras e as mais claras. Alguns retratos quase que completamente imersos no breu, enquanto outros perfeitamente iluminados. Alguns rostos presentes em meio a uma coleção de rostos ausentes. (*apud* Didi-Huberman, 2010:121)

---

[2] Tony Smith nasceu nos Estados Unidos da América em 23 de setembro de 1912 e morreu em 26 de dezembro de 1980

A ausência pode ser considerada como "o motor dialético tanto do desejo – da própria vida, a vida da visão – quanto do luto – que não é a morte mesma, mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto". (Didi-Huberman, 2010:128-9)

A estética da fotografia seria, então, uma estética do que permanece após a perda?, questiona François Soulages (2010:14). Essas imagens de Rosângela Rennó complexificam a noção de perda. Problematizam a noção de perda individual e perda coletiva.



4. cicatriz

A obra *Cicatriz* (1997) é composta por fotografias retiradas do arquivo do Museu Penitenciário Paulista que foram realizadas nas primeiras décadas do século passado. São imagens de detalhes dos corpos dos detentos.

Uma imagem deixa mostrar a tatuagem borrada de um rosto feminino gravada no peito de um preso. Uma outra mostra um braço tatuado com um coração flechado. Uma outra, o esboço do Cristo crucificado nas costas. Outra, a palavra amor gravada no peito.

As imagens de sinais físicos peculiares, como redemoinhos, cicatrizes e tatuagens eram observadas pelos médicos da época como marcas de identificação e possíveis conexões com características psíquicas dos criminosos. Já essas imagens de Rosângela Rennó fogem do domínio da homogeneização. São imagens que afirmam a presença e rompem com a lógica da indiferença.

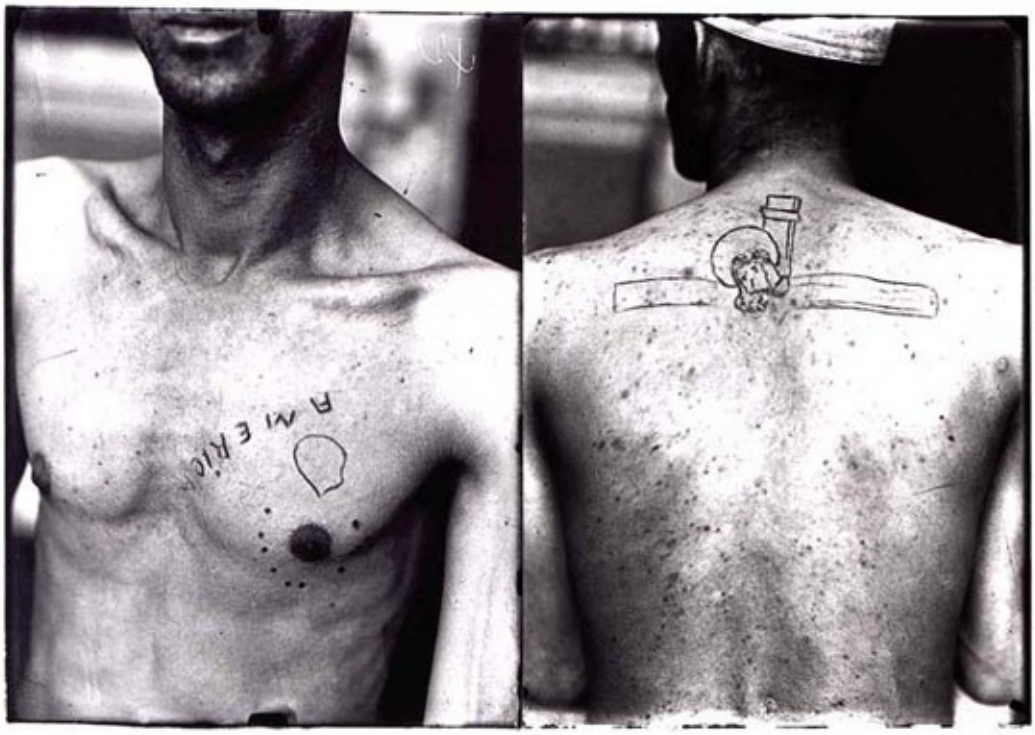
Nessa obra, a artista busca novas estratégias de resistência. As imagens tornam visíveis apenas as tatuagens e a pele dos presos. Aqui talvez ela não busque resgatar a identidade, mas "evidenciar o esquecimento". (Herkenhoff, 1997:190) As imagens tem uma singularidade perturbadora.

> *"O saber não oferece nem um milagre nem um respiro. É um saber sem fim: uma interminável aproximação ao acontecimento, e não sua captura em uma certeza desvelada.* (…) *Cada vez que um*

> *testemunho é ouvido pelo que diz através de seus próprios silêncios, cada vez que um documento é visto pelo que diz através de suas próprias lacunas".* (Didi-Huberman, 2004:130)

A forma dialética de presença emerge dessas imagens através do uso expressivo das lacunas e dos silêncios. Entra em confronto com o que Comolli (2008:104) denomina de *cultura publicitária da velocidade*, da evasão, da indiferença, que procura instalar um sujeito do consumo que seja ao mesmo tempo *blasé*, cansado, apressado, leve. Uma cultura onde não há tempo a perder. "Que o empilhamento de representações, seu peso, sua lentidão, seu peso de experiência, tomam, por contraste, desejáveis a aceleração, a simulação".

Para o pesquisador francês, o mundo torna-se virtual e em um mundo virtual o sujeito se esquece de si mesmo, se perde de vista, não se percebe mais como tal. O sujeito se virtualiza. "A mediatização progride, a simulação ganha, mas o mundo da relação, da transmissão, da iniciação, em resumo, da experiência, resiste". Para ele, entretanto, o cinema – e também se poderia incluir a obra de Rennó – não pode suportar por muito tempo a ideia da indiferença, de uma situação e de um ser indiferentes. É por isso que resiste à lógica midiática. "Os poderes modernos preferem a indiferença, a aparência ao desejo. (...) Os poderes consomem os desejos, os reciclam". As imagens de Rosângela Rennó exaltam todos os desejos, "autentica-os, magnifica-os, faz com que soem verdadeiros". (Comolli, 2008:105)



5. cicatriz

5. alteridade

> *"Descobri que sempre dei mais importância à relação que o ser humano tem com as fotografias. Tive um envolvimento com a fotografia tanto a partir da arquitetura quanto das artes plásticas. Sempre produzi imagens e nunca me satisfiz com o que eu mesmo produzia. Acabei descobrindo que o meu maior interesse era a fotografia como sistema. Sempre gostei mais de me envolver com o que a fotografia significa na sociedade contemporânea e com o papel que cumpre no mundo".* (Rennó, 2010:57)

O tratamento com a questão da alteridade é outra significativa virtude dialética da obra de Rosângela Rennó. Comolli afirma que o que vemos nos mostra de onde vemos e como vemos:

> *"O que eu não sou e que, no entanto, me constitui? Uma das primeiras questões do sujeito. Esse 'não-eu' não é o outro, é aquilo pelo qual eu estabeleço um elo com o outro, é o entre-dois do outro e de mim. Necessidade de passar pelo outro. A representação (o espelho, o ator, a fábula, a narrativa, o espetáculo, a imagem) é o terceiro a partir do qual se constitui minha relação com o outro como sendo ao mesmo tempo parte de mim e diferente de mim".* (Comolli, 2008:99)

Nas imagens de Rosângela Rennó, as questões da intimidade alheia se imbricam com as questões políticas e sociais. São "formas abertas" capazes de fazer explodir as fronteiras entre o privado e o público, a ficção e o documento.

> "*Pergunta do olhar, pergunta do poder. Quem olha quem. Quem mostra o que. O que é mostrado, o que é escondido? Onde estou no olhar do outro?*" (Comolli, 2008:100)

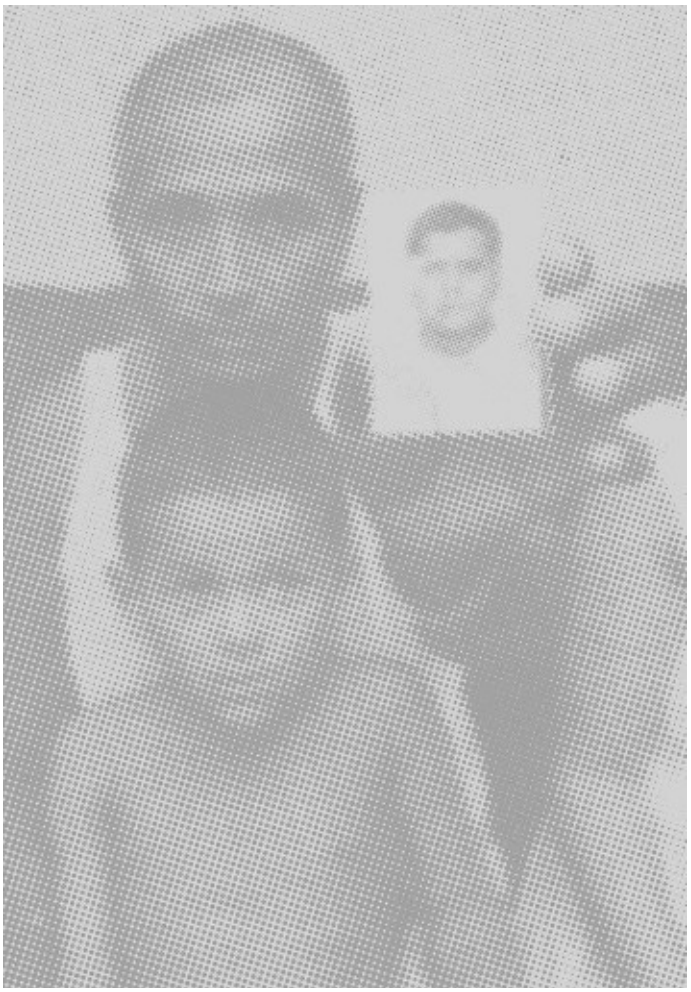
As imagens da artista nos colocam diante da alteridade, nos colocam diante do mundo do outro. Ensinam-nos que "o mundo não é como nós". (Soulages, 2010:53) O mundo é o confronto e o confronto pode estabelecer novas relações. A questão é estabelecer um confronto que não seja caracterizado como algo simplesmente predatório ou simplesmente benevolente. Mas um confronto "inerentemente ambíguo entre o eu e o mundo". (Sontag, 1983:119)

Annateresa Fabris (2004:14-5) sustenta que a fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias. Há nas imagens de Rosângela Rennó uma indagação constante sobre a construção das identidades.

As suas imagens exploram diferentes possibilidades de configuração de uma "identidade volátil graças à ativação de processos mnemônicos de natureza visual". A identidade torna-se, deste modo, um

“processo de construção, evocando aquele mecanismo social que determina sua padronização de maneira impositiva”. (Fabris, 2004:126)

Há, no entanto, uma aposta nas relações inscrita nas imagens de Rosângela Rennó. As suas fotografias manifestam que “há relação e que a relação é por natureza transformável e transformadora”. (Comolli, 2008:106)



6. corpo da alma

6. anacronismo

O anacronismo é outra virtude dialética amplamente apropriada por Rosângela Rennó em sua obra. E é preciso reconhecer na necessidade do anacronismo como uma riqueza que parece interior às imagens. O anacronismo é "o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade". O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, "quando o passado se mostra insuficiente, e constitui inclusive, um obstáculo para a compreensão de si próprio". (Didi-Huberman, 2008a:42-3)

A imagem está amplamente determinada pelo tempo. E isso implica reconhecer o princípio funcional desta determinação dentro do que Didi-Huberman (2008a:42) chama de "dinâmica da memória". Para ele, muito antes que a arte tivesse uma história, as imagens tiveram, levaram e produziram a memória. E a memória joga em todos os "quadros" do tempo.

A memória decanta o passado de sua exatidão. A memória "humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, consagrando-lhe uma impureza essencial". A memória é "psíquica em seu processo, anacrônica em seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de decantação do tempo". "Não se pode aceitar a dimensão memorativa da história sem aceitar, ao mesmo tempo, seu amparo no inconsciente e sua dimensão anacrônica". (Didi-Huberman, 2008a:60)

É bastante significativo o papel da memória na obra da artista. Mas as imagens de Rosângela Rennó não querem apenas recordar os equívocos do passado. Para Benjamin (1989:180), a imagem não guarda apenas elementos do passado, mas a promessa do futuro. Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "tal e como verdadeiramente foi". "Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo".

Benjamin observa que Proust não descreve em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. "Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (…) um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é uma chave para tudo que veio antes e depois". (Benjamin, 1994:37)

Susan Sontag percebe que a força de uma fotografia está na possibilidade que nos oferece de investigar determinado instante, que o fluxo normal do tempo imediatamente substitui. "Esse congelamento do tempo – o êxtase insolente e doloroso que existe em cada fotografia – fez surgirem cânones de beleza novos e mais abrangentes". (Sontag, 1983:107)

Didi-Huberman (2008a:43) também defende que não se deve contentar apenas com o ângulo da *eucronia*, quer dizer, com o ângulo convencional do "artista e seu tempo". Tal visualidade exige que se examine com o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo, "cujos fios nos descobrem melhor um artista anacrônico, um artista contra seu tempo".

Um artista que manipula tempos que não eram os seus. E muito da potência das imagens de Rosângela Rennó se deve à montagem desses tempos heterogêneos.

E para acessar "os múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às largas durações do mais-que-passado mnésico, é necessário o *mais-que-presente* de um ato: um choque, um desgarramento do véu, uma erupção ou aparição do tempo". (Didi-Huberman, 2008a:43-4)

> "*É preciso destruir tudo aquilo que o jogo apaziguante dos reconhecimentos permitia. Saber, mesmo na ordem histórica, não significa 'reencontrar' e sobretudo não significa 'nos reencontrarmos'. A história será 'efetiva' à medida que reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser. Ela dividirá nossos sentimentos: dramatizará nossos instintos; multiplicará nosso corpo e o oporá a ele mesmo. Ela não deixará debaixo de si nada que tivesse a estabilidade asseguradora da vida ou da natureza: não se deixará levar por nenhuma obstinação muda na direção de um fim milenar. Ela irá esvaziar aquilo sobre o que se costuma fazê-la repousar, e se obstinará contra sua pretensa continuidade. Porque o saber não é feito para compreender; ele é feito para cortar*." (Foucault, 1994:147-8)

As imagens de Rosângela Rennó não apaziguam, não estabilizam, não reencontram, não reconciliam, não reconstroem as temporalidades. Elas renunciam "as vãs pretensões de uma arte para a eternidade" e assumem, ao contrário, uma relação mais direta com a atualidade histórica e política. (Didi-Huberman, 2008b:20) As imagens da artista se fazem no presente e

fazem a defesa de uma "escritura da montagem documental, onde a montagem parte do documento". (Didi-Huberman, 2008b:32)

Uma obra que deseja, que exige algo, que se situa no presente mas aspira um futuro. E tudo isto não existe mais que sobre "o fundo de uma temporalidade que nos precede, nos engloba, apela a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta". (Didi-Huberman, 2008b:11)

Sobre a obra de Proust, Benjamin entende que o tempo revela uma nova e até então desconhecida forma de eternidade a quem se aprofunda em seu fluxo. "A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada". (Benjamin, 1994:45)

As imagens de Rosângela Rennó insistem em elaborar inúmeras e inquietas perguntas ao passado. "É necessário conhecer o presente – apoiar-se nele – para compreender o passado e, então, saber questioná-lo convenientemente. (Didi-Huberman, 2008a:53)

As imagens têm uma história, observa Didi-Huberman. Mas o que elas são, seu movimento próprio, seu poder específico, não aparece na história mais que como "um sintoma", "um mal estar", "uma suspensão". Para ele, a imagem é, no fundo, "atemporal", "absoluta", "eterna" e escapa à historicidade. A sua temporalidade não será reconhecida como tal enquanto "o elemento histórico que a produz não se veja dialetizado pelo elemento anacrônico que a atravessa". (Didi-Huberman, 2008a:48-9)

O anacronismo joga um papel absolutamente crucial. De um lado, aparece como marca mesma da ficção, que se concede todas as discordâncias possíveis na ordem temporal e será dado como o contrário da história, como o "fechamento da história". Mas de outro, pode aparecer como uma "abertura da história", como uma complexidade saudável dos modelos de tempo e que supõe uma fenomenologia não trivial do tempo humano, uma fenomenologia atenta primeiro aos processos individuais e coletivos da memória. (Didi-Huberman, 2008a:62)

Trata-se de refutar tanto a razão "moderna" (a razão estreita, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo) quanto o irracionalismo "arcaico", sempre nostálgico das origens míticas (a poesia estreita dos arquétipos). É possível "lembrar sem imitar". A força e a beleza pode estar no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente "inventada da memória". (Didi-Huberman, 2010:113-4)

Deslocando, jogando e subvertendo as temporalidades, as imagens de Rosângela Rennó buscam captar as mudanças temporais e buscam provocar novos modelos temporais, através dos "resíduos da história" e dos "tempos perdidos". (Didi-Huberman, 2008a:142)

7. épica

Segundo Brecht, a forma épica não se contenta em seguir os acontecimentos tomados na cronologia de seu desenvolvimento. Apega-se menos aos episódios da história que à rede de relações que se esconde detrás dos acontecimentos. "Aconteça o que aconteça, sempre há outra realidade detrás da que se descreve". Essa rede de relações é uma extensão virtual que exige do observador multiplicar heuristicamente seus pontos de vista. É portanto, um "vasto território movediço", um "labirinto a céu aberto de desvios e passagens*".* (*apud* Didi-Huberman, 2008b:70)

A forma épica não tem sentido mais que para atuar como "princípio heurístico" e "modo de observação" histórica. Heurística da montagem, observação pela montagem. Expressa-se em termos de "curvas e saltos". Ali onde a forma dramática "os acontecimentos se sucedem linearmente", a forma épica expõe as transformações "em curvas", ali onde a narração dramática procede por continuidades, a montagem épica revela as descontinuidades que operam dentro de todo acontecimento histórico. (Didi-Huberman, 2008b:71)

A forma épica trata os elementos do real no sentido de um "arranjo experimental" e não reproduz estados de coisas mas os descobre e seu descobrimento se faz pela "interrupção dos desenvolvimentos". (Didi-Huberman, 2008b:72)

Essa interrupção cria descontinuidades e faz com que as situações "se critiquem dialeticamente" umas às outras, se entrechoquem umas às outras. (Didi-Huberman, 2008b:72) Uma das principais funções da forma épica é a de "interromper a ação e não ilustrá-la ou estimulá-la". (Benjamin, 1994:80)

Benjamin (1998:39) observa que a forma épica avança a golpes e que sua forma inata é a do choque. É uma forma que serve para colocar obstáculo à ilusão e provocar a tomada de posição crítica.

Dessa maneira, as imagens de Rosângela Rennó inventam "fábulas" que interrompem e remontam por sua própria conta o curso da história, que servem para criar uma "montagem de historicidade imanente" cujos elementos, tomados do real, induzem por sua construção formal um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção atemporal, nem na factualidade cronológica dos fatos da realidade. (Didi-Huberman, 2008b:73)

> "*A ficção pura* (…) *desconhece toda historicidade, se arrisca a todo instante a cair no mito. Mas a narração documental pura* (…) *desconhece sua historicidade imanente pois recai inteiramente sobre as coisas em detrimento das relações, sobre os fatos em detrimento das estruturas. Não há, no sentido estrito, nem metamorfoses completas, nem fatos absolutos. Portanto há que dar 'condições de experimentação' para mostrar o caráter não ideal da história, isto é a impureza inata – a incompletude, o*

> *'caráter contraditório'*, conflituoso, lacunar – de toda metamorfose histórica". (Brecht *apud* Didi-Huberman, 2008b:73-4)

As imagens de Rosângela Rennó entram em contradição, e consequentemente manifestam o conflito, a montagem e a complexidade das relações.

8. distanciamento

O distanciamento é a "montagem da complexidade", defende Didi-Huberman (2008b:74-6). O distanciamento é a "tomada de posição" por excelência. Distanciar não é se contentar em ficar longe. Perde-se de vista quando se distancia, distanciar supõe, ao contrário, "aguçar o olhar". Há uma distância exigida para ver as coisas. A distância se impõe para dar "acesso a diferenças".

O distanciamento também supõe criticar a ilusão e colocar em crise a representação. Distanciar é mostrar. É fazer que o que se vê não é mais que um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a coisa mesma que a imagem representa. (Didi-Huberman, 2008b:76)

> "*Mostrar que se mostra não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão.* (...) *Mostrar, distanciar, conhecer, sempre se apresenta sob um duplo aspecto".* (Didi-Huberman, 2008b:77-8)

As imagens de Rosângela Rennó provocam distanciamento quando mostram as diferenças, quando mostram a dissociação, quando rompem a continuidade dos acontecimentos. "Distanciar é mostrar mostrando que se mostra e dissociar assim – para demonstrar melhor sua natureza complexa e dialética – o que se mostra. Neste sentido, portanto, distanciar é mostrar,

isto é, unir, visual e temporalmente, diferenças". (Didi-Huberman, 2008b:78)

O distanciamento é uma operação de conhecimento que propõe uma possibilidade de olhar crítico, uma atitude analítica e crítica dos processos. O distanciamento também tem a ver com o estranhamento e a não evidência. As imagens de Rosângela Rennó desarticulam nossa percepção habitual das relações entre as coisas e as situações. (Didi-Huberman, 2008b:79-80)

Brecht buscava uma forma de representação que tornasse insólito o que é banal, assombroso aquilo que se está acostumado. O que era encontrado em todas as partes devia parecer singular, e muitas coisas aparentemente naturais deviam se reconhecer como produtos artificiais. (Brecht *apud* Didi-Huberman, 2008b:80)

Não é preciso representar as coisas nem como evidentes, nem como incompreensíveis, mas como compreensíveis, ainda não compreendidas. (Brecht *apud* Didi-Huberman, 2008b:81)

O artista e pensador alemão formula um quadro dialético que tenta articular não-saber e compreensão, particularidade e generalidade, contradição e desenvolvimento histórico, descontinuidade do salto e "unidade de termos contraditórios":

> *1. Distanciamento como uma maneira de compreender (compreender-não compreender-compreender), negação da negação.*

2. Acumulação das incógnitas até que se produza sua aclaração (salto de quantidade em qualidade).

3. O particular no geral (a singularidade, a exceção do acontecimento, que é ao mesmo tempo típico).

4. Momento de desenvolvimento (a passagem das emoções a outras emoções contraditórias, crítica e identificação unidas)

5. Contradição (Esta pessoa nestas circunstâncias! Estas consequências dessa ação!)

6. Compreender através do outro (a cena, a princípio independente por seu sentido, descobre outro sentido adicional por sua conexão com outras cenas).

7. O salto (saltus naturae, desenvolvimento épico com saltos)

8. Unidade das contradições (busca-se a contradição no homogêneo)

9. Praticabilidade do saber (unidade de teoria e práxis).

(Brecht *apud* Didi-Huberman, 2008b:81-2)

O estranhamento tem por efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Busca recompor a imaginação de outras relações possíveis na própria imanência da realidade. "Distanciar também é isto: fazer que qualquer coisa apareça como estranha, como estrangeira, e logo tirar disso um campo de possibilidades inauditas". (Didi-Huberman, 2008b:83)

Há que se implicar, aceitar entrar, enfrentar, ir ao miolo, não dar rodeios. Mas também há que saber se afastar, como "o pintor que se afasta do quadro para saber como vai seu trabalho". Não sabemos nada na pura imersão. Nem sabemos nada na pura abstração. Mover-se e assumir

constantemente a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento é *aproximação* tanto como *separação*: aproximação com reserva, separação com desejo. (Didi-Huberman, 2008b:12)

Trata-se de atacar qualquer tradição que faça da arte uma imagem eterna do mundo, uma maneira de assumir uma posição histórica diante das coisas. As imagens de Rosângela Rennó têm um traço mais materialista, têm uma disposição mais concreta às coisas, são mais próximas à sensação que à significação. (Didi-Huberman, 2008b:85)

O esforço da artista consiste muito mais na disposição das imagens que em sua criação. Uma redisposição das c*oisas* que nos faz ver "como pela primeira vez" e tem por efeito torná-las insólitas para nós. Uma nova forma de observação das coisas, uma acuidade maior diante do real, que tem um efeito de obscurecimento, de estranhamento. Um novo conhecimento que vem a turvar todo reconhecimento. (Didi-Huberman, 2008b:86)

7. atentado ao poder

9. montagem

A obra *Atentado ao poder* (1992) se constitui de apropriações de fotografias de jornais do Rio de Janeiro, publicadas entre os dias 3 e 14 de junho de 1992, durante o período da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento.

A artista selecionou quinze fotografias de homens assassinados publicadas nos jornais sensacionalistas cariocas durante os dias do evento. Originalmente, as imagens foram publicadas no sentido horizontal, depois foram ampliadas e expostas verticalmente.

Nesse trabalho, Rosângela Rennó explora fortemente o potencial da imagem fotográfica para evidenciar a brutal e generalizada violência da cidade ignorada durante a grande conferência internacional. A artista não hesita em expor as duras imagens cotidianas da capital fluminense.

Não há legendas. Apenas os corpos sem vida. Apenas a morte impressa em papel jornal. A artista se utiliza de um método de montagem também apropriado por Benjamin (2007:502) que não tem nada a dizer, somente a mostrar: "Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os".

Rosângela Rennó também parece seguir o preceito wittgensteiniano com o qual o que não se pode dizer ou demonstrar também se deve mostrar. E assim renunciar o valor discursivo, dedutivo ou demonstrativo da exposição, quando expor significa explicar, elucidar. (Didi-Huberman, 2008b:31)

Susan Buck-Morss observou que o projeto das Passagens de Benjamin buscava uma representação gráfica concreta da verdade, em que as imagens históricas tornassem visíveis as ideias filosóficas. Nelas, a história atravessava o coração da verdade sem proporcionar um marco totalizador. Segundo ela, Benjamin entendia que estas ideias eram *descontínuas*. Dessa maneira, essa empresa não poderia ser discutida em seus aspectos gerais. Precisaria ser mostrada. "A disposição apresentada por Benjamin não pretendeu ser uma reconstrução". (Buck-Morss, 2001:72-4)

A fotografia causa impacto na medida em que revela algo original. "Nosso primeiro encontro com o inventário fotográfico do horror total é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa". (Sontag, 1983:19)

> *"Na verdade, uma foto é, primeiramente como uma frase de um escritor: considerada unicamente em si mesma, tal frase não se irradia majestosamente; para que se revele toda a sua força, é necessário inseri-la numa página; mais ainda, num capítulo; mais ainda, num livro; mais ainda, numa obra; mais ainda, na literatura inteira; mais ainda, na arte em sua totalidade. Para todo objeto artístico, seja ele uma foto, um verso, um quadro, etc., é necessária uma dupla dialética: de início, uma dialética*

> *generalizante que parte do objeto particular para, progressivamente, chegar à obra total, e mesmo à arte em geral; começa então um trabalho de contextualização cujo efeito é uma transformação em obra estética; depois vem uma dialética particularizante que, uma vez situado o objeto na totalidade da obra, retorna ao objeto particular; o objeto pode ser recebido então em sua particularidade e em seu isolamento. É por isso que uma foto isolada pode escapar, numa primeira visão, a uma recepção estética, e depois, após a dupla dialética, ser recebida como objeto artístico".* (Soulages, 2010:161-2)

Um outro aspecto da montagem dialética utilizado pela artista nessa série de fotografias tem a ver com o *duplo regime* das imagens de que trata Didi-Huberman (2004:128), que se refere ao "fluxo e refluxo da verdade" que há nelas.

A artista explora fortemente a sensação de concretude. Brecht dizia que a arte mais avançada não era a da autonomização abstrata dos meios formais mas, ao contrário, aquela onde deveria descansar a questão do referente histórico em processos que chama uma "grande passagem à profanação, à desmitificação, à secularização da arte". (*apud* Didi-Huberman, 2008b:32) Na obra *Atentado ao poder*, é possível perceber claramente a materialização dessa passagem.

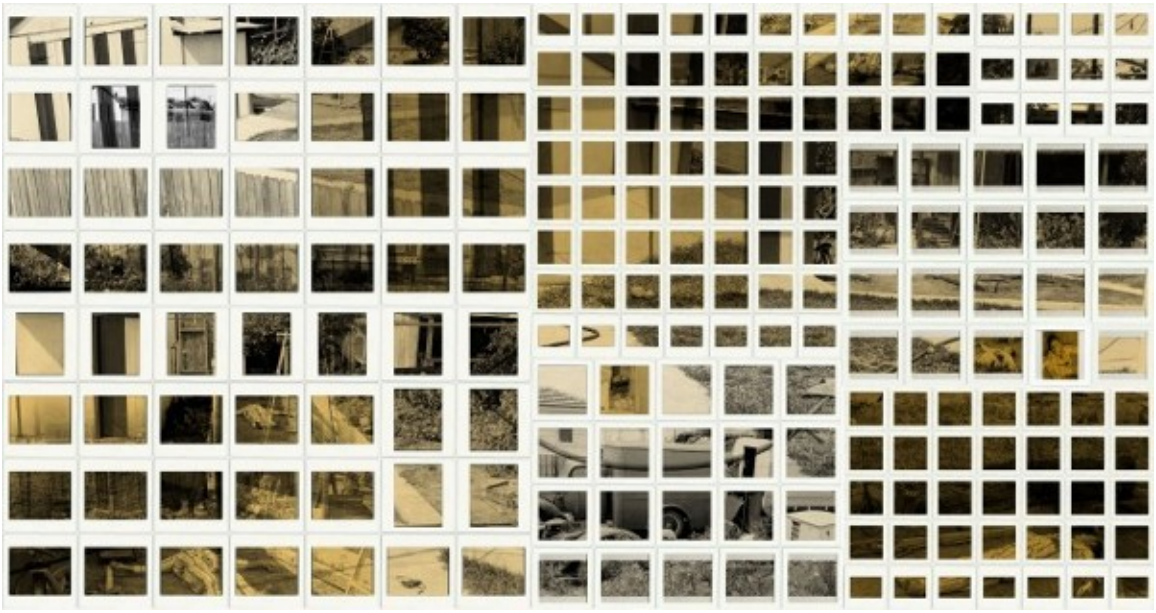
Outra aspecto da montagem da obra de Rosângela Rennó é como ela inscreve o que se passou, como constrói um *logos* – ou faz uma categoria de espécie, uma ideia, um *eidos* – com o próprio *pathos* do momento. Diante das constrições ligadas a sua situação, mas confrontando

às exigências intelectuais, éticas e políticas enquanto a *tomar posição* apesar de tudo. (Didi-Huberman, 2008b:30-1)

As imagens da artista interrogam nossa capacidade para saber ver hoje os documentos de nossa obscura história. Rosângela Rennó não vê nada "sem *desconstruir* e logo *remontar* por sua própria conta, para expor melhor". (Didi-Huberman, 2008b:34)

Essa montagem dialética aplica a potência caótica à criação de pequenas maquinarias do heterogêneo. Fragmentando contínuos e separando termos que se chamam entre si, ou ao contrário, aproximando heterogêneos e associando incompatíveis, a montagem dialética cria choques. (Rancière, 2011:72)

Trata-se de "organizar um choque", de por em cena um estranhamento do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que não se descobre senão pela violência de um conflito. A "potência da frase-imagem" que une os heterogêneos é então a "potência da distância e do choque" que revela o segredo de um mundo, que dizer, o outro mundo cuja lei se impõe atrás de suas aparências anódinas ou gloriosas. (Rancière, 2011:73)



8. apagamentos

Na obra *Apagamentos* (2004-2005), a artista se apropria de fotografias produzidas pela polícia em quatro cenas de crimes e desconstrói cada uma delas em muitas outras imagens. Posteriormente, monta um painel – sobre mesas ou caixas de luz - com os fragmentos das imagens originais e forma um mosaico que instiga a refletir e a remontar toda a complexidade dos acontecimentos.

Aqui as imagens não são óbvias, não são evidentes. O que há são apenas sugestões de interpretações das fotografias pela artista. Há diversas possibilidades de recriação das cenas dos crimes. Para Didi-Huberman (2004:13), montar não é falsear, mas sim fazer surgir uma forma que pensa e restituir a imagem dialética.

"Se ver nos permite saber e, inclusive, antecipar algo do estado histórico e político do mundo, é que a montagem das imagens funda toda sua eficácia numa arte da memória". (Didi-Huberman, 2008b:42-3) O jogo com a memória proposto por Rosângela Rennó nesse trabalho instiga a elaboração de novas conexões entre a imagem e a representação.

André Rouillé (2009:169) afirma que os fragmentos substituíram os espaços homogêneos e centrais, e as imagens fechadas e totalizadoras do passado. A imagem total não existe. Mas não é porque a imagem nos proporciona o lampejo – como dizia Benjamin – e não a *substância* é que temos de renegá-la. (Didi-Huberman, 2004:127)

Não devemos estudar as imagens não como enganos em princípio mas como "instantes de verdade". O princípio de montagem não se contenta em seguir os acontecimentos tomados na cronologia de seu desenvolvimento. Ele se apega menos aos episódios da história, que à rede de relações que se esconde por trás dos acontecimentos. Aconteça o que aconteça, sempre há outra realidade atrás da que se descreve. (Didi-Huberman, 2008b:70)

Rosângela Rennó não quer restituir a realidade nem a essência das coisas, mas sim enfrentar os "problemas" das coisas. Para Soulages (2010:34-5), não existe a vida, o mundo, mas vidas, mundos, ou melhor, pontos de vista particulares sobre essas vidas e sobre esses mundos. A fotografia não é a restituição do mundo, mas a produção de imagens que interpretam alguns fenômenos visíveis e fotografáveis, de um mundo particular existente num espaço e numa história dados.

O ato de desmontar pode implicar desconstruir as coisas mas também pode implicar desobstruir as coisas. A imagem desmonta a história. "O duplo regime que descreve o verbo desmontar: de um lado a queda turbulenta, e de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural". (Didi-Huberman, 2008a:173)

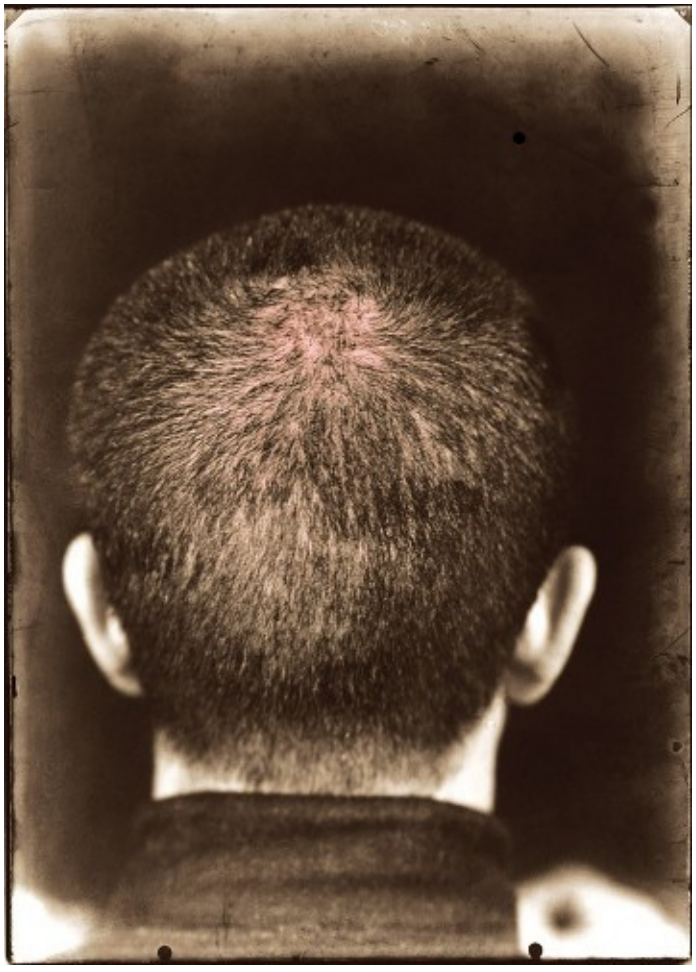
É preciso recortar as imagens e montá-las em outra ordem, deslocá-las a outro nível de inteligibilidade. As imagens sempre são *insuficientes*. "As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos na medida que não nos preocupamos em *lê-las*, quer dizer de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, afastá-

las dos *clichês linguísticos* que suscitam *clichês visuais*". (Didi-Huberman, 2008b:44)

As imagens de Rosângela Rennó fazem visíveis certas polaridades, certos conflitos estruturais com os quais a lição política se infere de uma organização *espacial* da própria montagem. (Didi-Huberman, 2008b:60)

E muitas vezes a ausência de conexão entre os elementos associados basta para testemunhar o caráter político da associação. A conexão de elementos incompatíveis pode passar por um "desvio" crítico da lógica dominante. (Rancière, 2011:76)

É possível apostar num conhecimento por montagem que faça do "*não saber* – a imagem aparecida, originária, turbulenta, entrecortada, sintomática – o objeto e o momento heurístico de sua mesma constituição". (Didi-Huberman, 2008a:174) Por que há sempre a necessidade da síntese total em relação às imagens? Através das possibilidades da montagem há muito que ver nos objetos singulares, nos retalhos, nos detritos, nos resíduos.



9. vulgo

A obra *Vulgo* (1998) também é composta por fotografias de detentos do acervo do Museu Penitenciário Paulista. Em nenhuma das imagens é possível ver por inteiro o rosto dos presos. A maior parte das imagens são cabeças vistas por trás com os cabelos extremamente raspados. Destacam-se os redemoinhos dos cabelos e o formatos dos crânios. Nessa obra, Rosângela Rennó prefere trabalhar apenas com os fragmentos.

Para Didi-Huberman (2004:94), o real só existe manifestando-se em fragmentos, retalhos e objetos parciais. E em geral se exige muito ou muito pouco da imagem. "Se exigimos muito – quer dizer, toda a verdade – sofremos uma decepção: as imagens não são mais que fragmentos arrancados. E quando exigimos muito pouco das imagens: relegando-as de entrada à esfera do simulacro ou à esfera do documento, separamos elas de sua fenomenologia, de sua especificidade, de sua substância mesma". (Didi-Huberman, 2004:59)

Nos sentimos decepcionados, porque a fotografia apenas registra as aparências exteriores. "Mas, se olharmos *apesar de tudo* com um pouco mais de atenção, então esses grãos são interessantes (…) quer dizer que a fotografia pode mudar completamente nossa percepção do real, da história e da existência". (Didi-Huberman, 2004:127-8)

A fotografia está situada na oscilação fundamental entre o referente (a lembrança, a reportagem, o documento, etc.) e o material

fotográfico autônomo. É esse duplo pertencimento ao objeto a ser fotografado (esse referente primeiro perdido) e a esse objeto fotográfico produzido que distingue radicalmente a fotografia das outras artes. (Soulages, 2010:53-4) A fotografia é uma arte da memória cujo conteúdo permanecerá "sempre defeituoso, jamais narrativizado, jamais totalizado", observa Didi-Huberman (2010:119).

Segundo Buck-Morss (2004:11-2), há imagens que parecem cheias de sentido, mas ao mesmo tempo não parecem haver sido motivadas por nenhuma intenção subjetiva. Seu sentido, sua intencionalidade, é objetiva, e não subjetiva. Para ela, as imagens não devem se apresentar como representações de alguma outra coisa mas como elas mesmas.

10. crítica

A imagem crítica não se contenta apenas em apresentar o real, mas apresentar o real problemático, expor os pontos críticos, as brechas, as aporias, as desordens. (Didi-Huberman, 2008b:128)

A imagem crítica é uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teóricos – e, por isso, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo. (Didi-Huberman, 2010:171-2)

As imagens críticas são formas complexas que fazem algo bem diferente que fornecer as condições de puras experiências sensoriais. As imagens críticas ultrapassam o dilema da crença e da tautologia. (Didi-Huberman, 2010:169)

A imagem crítica torna explícitas as ambiguidades e os choques. Provoca o rompimento da ordem estabelecida e da temporalidade linear. A imagem crítica insiste na ligação de toda interpretação com um processo de abertura, de separação.

Para Didi-Huberman (2008b:219) só há escritura – arte e pensamento em geral – com enfrentamento. O lirismo só tem sentido com o

fim de introduzir o protesto, a contradição, o enfrentamento, o conflito. A atitude crítica é produtiva. "Sem atitude crítica, o verdadeiro prazer artístico é impossível."

Há de fato uma estrutura em obra nas imagens críticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambiguidade. (Didi-Huberman, 2010:173)

As obras inventam formas novas: "que há de mais elegante, que há de mais rigoroso que o discurso interpretativo inventar por sua vez novas formas, ou seja, a cada vez modificar as regras de sua própria tradição, de sua própria ordem discursiva? " (Didi-Huberman, 2010:178-9)

Mas não deve haver a vontade de fechar um sistema conceitual, mas seu constante desenvolvimento, seu constante "dilaceramento pelo friccionar aporético, fulgurante, de palavras capazes de prolongar de certo modo a dialética (a crise, a crítica) em obra na imagem". (Didi-Huberman, 2010:184)

10. febre do cerrado

11. metamorfose

A alma não conhece sem fantasia.
(Aristóteles)

Mudem a realidade! Se vocês não a encontram, inventem-na.
(Peter Turner)

A obra Febre do cerrado é composta por fotografias de redemoinhos de vento. Em 2008, Rosângela Rennó realizou uma grande pesquisa entre fotógrafos – conhecidos ou não – procurando aqueles que já tivessem conseguido realizar a difícil façanha de fotografar redemoinhos de vento: "*O redemoinho (…) tem grande carga simbólica no sertão mineiro: é visto como uma espécie de materialização do demônio. Partindo desse princípio alegórico, fotografar um redemoinho é como fotografar o próprio demo e cabe a nós, criadores e expectadores, fazermos parte desse pacto".* (Rennó, 2013)

E que pudessem compartilhar não apenas a documentação daquele fenômeno natural e efêmero, mas compartilhar a sensação de fotografá-lo:

> *"Através de seu próprio relato sobre aquele momento mágico, algo que o aproximasse da própria magia do Grande Sertão Veredas. O depoimento do outro é um agente ativador: compartilhar histórias*

> *é aproximar o fotógrafo da literatura. O sertão do romance virou o romance no sertão. O que há de mais próximo do demo do que o delírio da febre ou da paixão? Durante a pesquisa em busca das imagens, ouvi mais histórias sobre redemoinhos passados e perdidos do que vi redemoinhos efetivamente fotografados. Mesmo que nada de substancial tenha mudado na paisagem, percebe-se que houve uma presença, ali, fugaz, como um calor súbito, um perfume ou acordes de uma canção. Mesmo que não reste uma imagem como testemunho, através do relato, da narrativa, fica a reminiscência, a mágoa, a cicatriz. O que resta de uma febre, senão a lembrança de que ela veio e se foi?*" (Rennó, 2013)

A importância da imagem não deve ser apenas entendida como representação do real, mas também como produtora de novas realidades. O real não pode ser apresentado como tal pela fotografia. Essa impossibilidade e essa falta podem constituir o valor da fotografia.

Essas imagens de Rosângela Rennó têm a ambição de alcançar "o campo das transformações e o tempo das metamorfoses". (Comolli, 2008:79) Porque têm princípios inteiramente voltados para "experimentações ancoradas no real". (Deleuze e Guatarri, 1995:21)

É uma obra que instaura problemas:

> (...) *faz sonhar, trabalha nosso devaneio e nosso inconsciente, habita nossa imaginação e nosso imaginário e é, no continuum do visível, um buraco negro brilhante que nos faz passar para um outro espaço e um outro tempo, e que ora nos confronta com a*

> *alteridade* (…) *é essa imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar ao mesmo tempo o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material.* (Soulages, 2010:13-4)

Jean-Louis Comolli percebe que as imagens fotográficas não são mais que vestígios das coisas e das relações. Por isso é que perturbam, inquietam. Produzem vestígios dos fenômenos visíveis, mas não os conciliam, não os explicam. Inclusive, podem transformá-los. Provocam o encontro e o confronto entre magia e ciência. "A magia induz a máquina, que induz a magia". (Comolli, 2008:92)

As imagens também podem produzir uma "alteração de semelhança", como percebe Rancière (2011:30). As imagens são "operações que produzem uma distância, uma dessemelhança". Produzem desvios, separações, diferenças. São formas visíveis que propõem uma significação por construir, ou a retiram. O ato de fotografar é ao mesmo tempo "uma técnica ilimitada de apropriação do mundo objetivo e uma expressão inevitavelmente solipsística do eu singular". (Sontag, 1983:117)

Mas não se trata de defender um pensamento que "vê a salvação na imagem" ou um pensamento ilustrado capaz de acabar com as duplicidades do mundo visível. Trata-se de desfrutar nas imagens sua plasticidade dialética, o que Didi-Huberman chama de *duplo regime* de funcionamento: visível e visual, detalhe e panorâmica, semelhança e dessemelhança, antropomorfismo e abstração, forma e informe, beleza e atrocidade. (Didi-Huberman, 2004:122-3)

> "*Às vezes, as imagens são fetiche e outras fato, veículo da beleza e o lugar do insustentável. Não são nem a ilusão pura, nem toda a verdade, mas sim esse impulso dialético que agita ao mesmo tempo o véu e seu retalho"*. (Didi-Huberman, 2004:123)

Pois há sempre a possibilidade de um "desvio" das imagens: do realismo ao irrealismo, da reprodução à criação, da duplicação à ficção. Há sempre a possibilidade de intervenção e de manipulação. E não apenas em relação à produção das imagens, mas sobretudo na recepção delas. (Soulages, 2010:109)

É também possível explorar o que Rancière (2011:34) chama de *dupla poética da imagem*, que produz simultânea ou separadamente duas coisas: "os testemunhos legíveis de uma história escrita sobre os rostos ou os objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a toda travessia do sentido". Uma dupla poética da imagem como cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, tensionadora do sentido e da história.

A crença na realidade é apenas uma metamorfose de uma crença em deus, observa Soulages. Para ele, a fotografia não gerou por si mesma uma prática nova. Ao contrário, ela foi a escrava de uma crença muito mais antiga, habitada pelo cansaço de viver, o medo da vida, a decadência e o ressentimento. (Soulages, 2010:112)

> "É só ao preço de um retorno sobre si mesma, portanto, sobre o que é especificamente fotográfico, sobre a fotograficidade, que a

> fotografia poderá se livrar disso e se libertar. Esse retorno sobre si mesma pode passar pela aceitação e pelo desejo da ficção". (Soulages, 2010:112)

A simples reprodução da realidade não consegue dizer muito sobre a realidade, adverte Brecht. "Uma fotografia das fábricas Krup ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de artificial, de fabricado". (*apud* Benjamin, 1994:106)

As imagens de Rosângela Rennó constroem apoiando-se sobre um "postulado de indiscernibilidade", deslocam as figuras do imaginário, mudando-as de suporte, inserindo-as num dispositivo de visão diferente, pontuando-as ou contando-as de outra maneira. Suas imagens pretendem perturbar a circulação ordinária das imagens. Pretendem interromper o fluxo das imagens mediáticas e publicitárias suspendendo as conexões da narração e do sentido. (Rancière, 2011:49)

São imagens que têm grande capacidade combinatória, suscetíveis em associar-se com qualquer elemento de outra série para compor infinitamente novas "frases-imagens". (Rancière, 2011:52) São imagens que se aproveitam da "mudez" e da "eloquência" das imagens.

11. vermelho

A obra *Vermelho*, realizada entre 1996 e 2003, é formada por reproduções de originais fotográficos de homens e crianças vestidos em trajes militares. São imagens doadas por amigos e familiares da artista ou adquiridos em feiras de antiguidades. Posteriormente, os retratos são ampliados e banhados em vermelho.

Rosângela Rennó busca dar novos significados às imagens:

> "*Meu grande interesse é pelo sistema da representação da fotografia na sociedade contemporânea, seu papel no mundo. Sou muito mais eficiente ressignificando ou agregando significados e sentidos na fotografia de outro fotógrafo – amador ou profissional – que produzindo esta mesma imagem. Tenho mais riqueza fazendo esta espécie de segunda operação que é agregar sentido. A imagem feita pelo fotógrafo não carece de qualquer sentido. Ela tem, é tão boa que quero roubar, quero incorporá-la ao meu repertório. Aquela imagem tem um significado único ou primeiro ao qual posso agregar vários outros. É possível ressignificar esta imagem e fazer com que ganhe amplitude. Sou muito mais eficiente fazendo isso que simplesmente reproduzindo o mesmo gesto de fotografar".* (Rennó, 2010:59)

São imagens perturbadoras. Militares em poses contidas e tranquilas numa imensidão vermelha em sangue. Para perceber essas imagens, é preciso – como sugere Buck-Morss (2004:15) – aproximar-se a elas como chaves e não como obstáculos à compreensão. "Na forma de binóculos poderosos, a imagem melhora a experiência, iluminando as realidades que de outra forma seguiriam sem ser percebidas".

Vendo essas imagens também é preciso pensar radicalmente como Didi-Huberman (2010:105) para além do princípio de visibilidade, para além da oposição canônica entre o visível e o invisível:

> "*que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente vejo o que vejo se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar*". (Didi-Huberman, 2010:105)

Por mais que as imagens da artista representem uma ordem de evidência visível, uma certa clareza geométrica, elas rapidamente se tornam objetos de inevidência, objetos capazes de apresentar sua convexidade como a suspeita de um vazio e de uma concavidade em obra. (Didi-Huberman, 2010:105-6)

Essas imagens talvez só tenham valor pelos vazios que nos deixam suspeitar. Elas aparecem como "blocos de latência": algo, nelas, "jaz ou se

cobre de terra, invisivelmente". "Uma negra interioridade que, apresentada visualmente, arruína para sempre a certeza maníaca do *o que vemos é o que vemos"*. (Didi-Huberman, 2010:106)

> "*nos perguntaremos sem fim – e sem resposta possível nem desejada – o que ele terá tanto querido esconder lá dentro. E ele próprio, aliás, devia colocar a mesma questão. Como se a invenção de uma imagem, por mais simples que seja, correspondesse primeiro ao ato de construir, de fixar mentalmente um objeto-questão."* (Didi-Huberman, 2010:106)

Qualquer objeto, assim como qualquer acontecimento real, abre uma janela para o irreal, escreve Edgar Morin (1970:185). A fotografia não dá a realidade. Ela pode questioná-la. A fotografia é um ato poético, no sentido em que *poiein* quer dizer fabricar em grego. "O fotógrafo não tira fotos, ele as faz, evidentemente a partir dos fenômenos visíveis – sem com isso procurar ter deles uma restituição realista –, mas sobretudo a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo". (Soulages, 2010:80)

Há também, por parte da artista, a busca incessante em lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. E sempre questionar a ilusão de transparência, de recompor a imaginação de outras relações possíveis na imanência mesma da realidade para extrair um campo de possibilidades. Que oferece a passagem de "um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais." (Rouillé, 2009:137)

As imagens de Rosângela Rennó têm uma "simplicidade visual" que não cessa de dialogar com um trabalho extremamente elaborado da língua e do pensamento. Uma "vocação de reminiscência" que serve a uma crítica do presente. (Didi-Huberman, 2010:114)

A artista produz uma memória que jamais conta sua história, não difunde nenhuma nostalgia e se contenta sobriamente em "apresentar seu mistério como volume e como visualidade". Um lugar onde o passado sabe tornar-se *anacrônico*, enquanto o presente mesmo se apresenta *reminiscente*. "Obrigando-nos a admitir que a imagem só poderia ser pensada radicalmente para além do princípio usual de historicidade". (Didi-Huberman, 2010:115)

Não se trata de uma instância que retêm, que sabe o que acumula, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna "a operação mesma de um *desejo",* isto é, um "repor em jogo perpétuo, *vivo*, da perda". (Didi-Huberman, 2010:115)

Essas imagens introduzem, de fato, uma dúvida saudável sobre o estatuto da imagem sem que seu valor documental seja, no entanto, questionado. Provocam uma "cópula heroica com o mundo material", como escreve Susan Sontag (1983:31).

12. experiência de cinema

A obra *Experiência de cinema* (2005) trata-se de uma projeção de fotografias sobre uma cortina de vapor d'água. As imagens só podem ser vistas através da reflexão nas gotas de água. Um jato de vapor faz aparecer as imagens com a duração de frações de segundos. Os intervalos entre as imagens são relativamente bem mais extensos.

Estabelecemos uma relação com essas imagens que não pertence à esfera de uma "ontologia imobilista", uma "ontologia eterna", mas à de um pensamento do fluxo, do movimento e do tempo. (Soulages, 2010:27) São imagens fixas mas efêmeras. São imagens fugidias que marcam, que persistem na memória. A partir de uma interação quase háptica, surge o jogo complexo entre mostrar e esconder, entre o visto e não visto, entre o visível e o invisível. Nessa obra, a "substância" definitivamente cede passo ao "movimento". (Didi-Huberman, 2008b:100)

Essas imagens não consideram apenas corpos, coisas e estados de coisas. Elas consideram também os acontecimentos incorporais que intervêm na fronteira das coisas e dos enunciados. (Rouillé, 2009:136-7) É a passagem de um mundo de substâncias, de coisas e de corpos, para um mundo de acontecimentos, de incorporais.

Para Susan Buck-Morss (2004:20), a imagem é usada para pensar. É por isso que a sua atribuição a algo ou a alguém se torna irrelevante. Sua criação é desde o início a promessa de um "acesso infinito a ela". Ela é um termo de mediação entre "as coisas e o pensamento", entre "o mental e o não-mental". A imagem permite a conexão. Temos de nos apropriar dela

como objeto de nossa própria experiência sensorial. "A imagem é percepção congelada. Ela fornece estrutura para as ideias".

> *"O nascimento? A morte? Sim, são fatos de natureza, fatos universais. Mas se lhes tira a História, nada mais há a dizer sobre eles, o comentário torna-se puramente tautológico; aqui, o fracasso da fotografia parece-nos flagrante: redizer a morte ou o nascimento não nos ensina literalmente nada. Para que estes fatos naturais acedam a uma verdadeira linguagem, torna-se necessário inseri-los numa ordem do saber, isto é, postular que se pode transformá-los, submeter precisamente a sua naturalidade à nossa crítica de homens* (…) *Se a criança nasce bem ou mal, se faz a mãe sofrer ou não, se é atingida ou não pela mortalidade, se acede a esta ou a outra forma de futuro, eis o que as nossas exposições deveriam focar, e não uma lírica eterna do nascimento".* (Barthes, 2001:115)

A imagem fotográfica não é neutra. Ela revela um ponto de vista particular sobre o mundo. Aliás, é isso que constitui sua força e sua riqueza. A imagem fotográfica não é "um decalque, mas um mapa da coisa: menos uma duplicação do que um operador". (Rouillé, 2009:167) Está na própria natureza da fotografia ser una "forma promíscua de ver". (Sontag, 1983:124)

A imagem fotográfica também pode inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver – já não pode mais tratar-se de designar, constatar, captar, descrever ou registrar. Pode dar lugar a um outro programa, mais sensível aos processos do que à

impressão, as problemáticas do que à constatação, aos eventos do que às coisas. (Rouillé, 2009:163)

As imagens de Rosângela Rennó reafirmam a força das formas e da escrita fotográficas em relação aos referentes. Elas não se contentam apenas em constatar. Mas realizam um intenso trabalho de escrita e de invenção das formas para produzir novos sentidos e novas visibilidades. Uma escrita que faz as imagens transbordarem ultrapassando os limites do registro. (Rouillé, 2009:168)

> *"Somos devotos diante do real inventado, pois queremos imobilismo e não fluxo, eternidade e não tempo, vida e não morte, parada e não movimento. O nascimento da fotografia nos salva ilusoriamente da morte de Deus.* (…) *Por trás da necessidade de acreditar no real apreensível encontra-se uma necessidade, irmã do ressentimento: a necessidade de acreditar na verdade".* (Soulages, 2010:110)

A potência dessas imagens também reside em conferir um efeito de real à ilusão, um efeito de atualidade ao passado, um efeito de presença à ausência. Mas esse valor da ausência constitui, para Didi-Huberman (2010:144), uma inovadora operação formal da arte. Uma operação literalmente anacrônica de todo desejo e de todo luto humanos. Por seu "silêncio essencial", que não é imobilidade ou inércia, e por sua "virtude de dessemelhança", dá uma bela resposta possível à contradição teórica da presença e da especificidade.

"Quem ainda pode pensar que a fotografia é uma prova?" Uma fotografia é um *vestígio*, é por isso que é poética, defende Soulages (2010:14). O fotógrafo é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro com os fenômenos. Toda fotografia é esse vestígio enigmático que faz sonhar e que constitui problema, que fascina e que inquieta. A fotografia é muito mais um produto que questiona o visível do que um objeto que o dá.

É preciso fazer das imagens "depósitos de forças" às vezes positivas ou negativas, sexuais e mortíferas, é preciso considerar que os objetos a representar não são suportes de certeza ou de eternidade – as "naturezas mortas" – mas "acentos no conjunto do devir", é preciso abrir a imagem aos "choques eficazes" e ao "traumatismo psíquico", é preciso fazer da obra de arte um "cristal de crise", algo que surge como "anormal" na história da arte, é preciso ousar produzir o desenvolvimento subversivo das formas através de um assalto regressivo do informe. (Carl Einstein *apud* Didi-Huberman, 2008a:287-8)

A fotografia não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto. Como produto humano, ela cria, também com esses dados luminosos, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (Machado, 1984:40)

13. matéria de poesia

"*Os filósofos só interpretaram o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de transformá-lo".* (Marx e Engels)

A obra *Matéria de poesia* de 2010 foi realizada a partir da sobreposição de ampliações de slides recolhidos ao acaso e classificados pelas tonalidades. A série teve inspiração nos poemas do escritor Manoel de Barros.

Susan Buck-Morss (2004:11) observa que algumas imagens não são internas nem psíquicas, não são mentais mas são coletivamente visíveis no espaço social, que os objetos nas imagens podem ser suficientemente reais, mas não representam a realidade, que o espaço visível pode ser legível, mas inacreditável.

Essas imagens de Rosângela Rennó dão espaço à imaginação, movem-se na dialética entre a realidade e a ficção. São imagens abertas com possibilidades de fruição complexa e contemplação inesgotável. Apresentam formas singulares de relação, representação e intervenção no real.

"não existe a vida, o mundo, mas vidas, mundos, ou melhor, pontos de vista particulares sobre essas vidas e sobre esses mundos. A fotografia não é a restituição do objeto-mundo, mas a produção de imagens que interpretam alguns fenômenos visíveis e

> *fotografáveis, de um mundo particular existente num espaço e numa história dados: verdadeira revolução em relação à ideologia de Luce, que oculta a diversidade das realidades, a sociedade histórica em que são feitas as fotos, os processos de produção e de comunicação dessas fotos e o papel do sujeito que fotografa; são muitos os fatores que condicionam a foto do objeto a ser fotografado".* (Soulages, 2010:34-5)

O interesse da artista nesse trabalho não é a realidade externa, mas a realidade de suas imagens. Soulages (2010:78) defende que a fotografia é a arte do imaginário por excelência, bem mais do que o cinema, talvez porque seja muda, sem movimento e sem futuro, puro fragmento de *nonsense* que pede uma construção de sentido imaginária por parte do receptor. "A fotografia permite não captar a realidade, mas chegar à contra-realidade que, por contragolpe, critica a realidade do mundo: a ficção talvez seja o melhor meio de compreender a realidade". O conflito de interesses entre objetividade e subjetividade, entre demonstração e suposição, é insolúvel. (Sontag, 1983:130)

A fotografia pode ser a arte das metamorfoses, das transformações, das declinações, da transgressão, da perversão e do desvio. A fotografia poderia ser a "infância da arte", de uma arte que renasceria atualmente e de forma diferente graças à fotografia. (Soulages, 2010:138)

A fotografia tem toda uma outra pretensão que não é a de representar, ilustrar ou narrar. (Deleuze, 2002:19) A fotografia é uma "arte dos possíveis". Ela joga com os possíveis que sempre excedem o existente. É uma manifestação do possível que joga com potencialidades. A fotografia é

uma atividade polimorfa e não se remete a um objeto transcendental, mas ao mesmo tempo a outras fotografias e a fenômenos diferentes, reais ou fictícios. (Soulages, 2010:138)

Uma fotografia é "uma imagem de imagens". Não pertence à ordem da "bijeção" (bijeção impossível com o objeto a ser fotografado, bijeção impossível com a imagem latente, bijeção impossível com o negativo). Ela designa a "totalidade dos possíveis", indica tanto todos esses possíveis quanto o que a fez ser. Ela é duplamente imagem de imagens, ao mesmo tempo das imagens virtuais intermediárias (a imagem visual do objeto, a imagem psíquica do fotógrafo, a imagem mediatizada pela máquina fotográfica, a imagem latente, a imagem do negativo, etc.) e das imagens possíveis. (Soulages, 2010:138-9)

A fotografia também promove o "inacabável". É a experiência do impossível e a arte dos possíveis. Está aberta à hibridação e à impureza. Ela não designa nem seres, nem matérias, nem formas, mas relações, impossibilidades e possibilidades. "A fotografia não é um ser, mas uma dupla relação". (Soulages, 2010:140)

> "*O que chamamos 'uma obra de arte' é o resultado de uma ação cujo objetivo finito é provocar em alguém desenvolvimentos infinitos*." (Paul Valéry *apud* Soulages, 2010:155)

O que importa nessas imagens de Rosângela Rennó não é o simples conteúdo, mas a "louca energia captada prestes a eclodir", como escreve Deleuze (1992:76). O que importa nelas é a grande "libertação de

energia", a forte "libertação de forças cativas", uma verdadeira "maiêutica energética e estética". (Soulages, 2010:162)

Essas imagens pretendem se desfazer do *"que já está aqui":* o mundo tal como se apresenta já dado. (Comolli, 2008:79) A velha solução pode ser substituída por uma problematização atual e o equilíbrio quieto por uma inquietude ativa. (Einstein *apud* Didi-Huberman, 2008a:289) São imagens que lutam contra os clichés, contra os estereótipos visuais e discursivos. Esforçam-se para frustrar a fugacidade das aparências e vencer as ideias preconcebidas.

Comolli (2008:93) percebe que vivemos a lógica dialética de querer uma coisa e seu contrário, realismo e irrealismo, efeitos de real e efeitos de ficção, verdadeiro e falso, verossímil e improvável. Longe e perto. Um não funciona sem o outro. *Contrários cúmplices*.

> "*Seria preciso que cada coisa se transformasse em seu contrário. A ficção em realidade, o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento* (...) *Acreditar, não acreditar mais, voltar a acreditar. Mais uma vez, a figura maior do vai-e-vem.* (...) *proximidade e distância, cheio e vazio, luz e sombra, todos são casais malditos que não podem existir sem o conflito* (...) *de marca a apagamento, de tomada a perda de consciência, ziguezague entre os modos antagônicos* (...)". (Comolli, 2008:94)

Mas devemos duvidar das imagens, recorrer a um olhar mais exigente, um olhar crítico que busca, em particular, não deixar-se invadir pela "ilusão referencial". No entanto, toda crítica consequente deseja manter a existência de seu objeto. Somente criticamos o que nos interessa: "criticar nunca é renegar, renegar nunca é criticar". (Didi-Huberman, 2004:110) A imagem não é total, a imagem não é a mesma em todas partes.

Diante da infinidade de fenômenos possíveis, o artista pode criar seu mundo, que na verdade, não existe mais, mas é tão fantástico como o dos fenômenos em qualquer escala que nos situemos. É por essa razão que ele não torna visíveis os fenômenos já visíveis, ele torna visível o ainda não visto. (Soulages, 2010:104)

> *"Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no Agora da recognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura*". (Benjamin, 2007:505)

Não é uma questão de resolver as contradições. Mas buscar ultrapassar a oposição do visível e do legível num trabalho – no *jogo* – da figurabilidade. É jogar constantemente com a contradição. É fazê-la viver, vibrar. E não justificar um conceito que sintetize, que apazigue os aspectos mais ou menos contraditórios. Procurar apenas justificar uma dimensão *verbal*, atuante, dinâmica, que *abra* uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a inquieta sem repouso. (Didi-Huberman, 2010:117)

É preciso abandonar a concepção abstrata, que faz da fotografia uma ficção de homogeneidade, reduzindo-a a um esboço, para compreender a dinâmica produzida pela presença de princípios heterogêneos em seu seio. Passar dos invariantes à evolução, da ficção de homogeneidade à fecundidade da heterogeneidade. (Rouillé, 2009:198)

É preciso produzir formas abertas, formas onde a interrogação sobrevive à afirmação ou à exclamação. Umberto Eco defende que "uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão e não um convite à hipnose". (*apud* Soulages, 2010:37)

Trata-se de produzir uma nova forma de realidade, que se supõe "dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes". O real não é mais representado ou reproduzido, mas *visado*. Em vez de representar um real já descifrado, se visa um real, sempre ambíguo, a ser descifrado. (Deleuze, 2005:11)

A distinção entre o subjetivo e objetivo tende a perder importância. Acaba caindo num princípio de indeterminabilidade, de indiscernibilidade. Não se sabe mais o que é o imaginário ou real, físico ou mental. Não que se confundam, mas porque não é necessário saber. "É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (...) As determinações mais objetivistas não impedem de realizar uma *subjetividade total*". (Deleuze, 2005:16-7)

A extensão do real excede às coisas e aos corpos, que jamais se inserem na imagem sem estarem ligados aos incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc.). As imagens fotográficas que são intensamente ligada às coisas materiais, captam igualmente "as forças de um *cosmos energético*, informal e imaterial". Oscilando entre o mundo das substâncias e o universo dos fluxos, as imagens fotográficas atualizam o virtual em um plano de referência e em um sistema de coordenadas. (Rouillé, 2009:202)

14. matéria de poesia

Soulages (2010:39) acredita que todo artista tem necessidade de elementos meta-artísticos cujo valor de verdade, em última instância, pouco importa. Esses elementos têm por função não tanto dizer o sentido ou a verdade da obra mas permitir a construção dessa obra. A função prático-estética prevalece sobre a função de conhecimento. "Ela é, em primeiro lugar, palavra ligada, diretamente ou não, conscientemente ou não, ao imaginário, ao simbólico e ao inconsciente. É esse alimento meta-artístico que autoriza, fecunda e racionaliza a prática específica e particular de um artista". Reconhecer essa fábula em sua especificidade não tem por consequência uma redução da obra, mas obriga a compreender que o artista também é "habitado pelo quimérico, pelo fictício, pelo imaginário, pelo irreal".

As imagens podem nos ensinar a ver de modo diferente os fenômenos visíveis, a ver de forma intensa alguns fenômenos que não víamos. Podem conter formas e sentidos despercebidos até então. Renovar o olhar, libertar do convencional. Mostrar um novo ponto de vista sobre o mundo e sobre a fotografia e criar um novo mundo imaginário. Ver não "um outro mundo", mas o mundo de uma forma diferente. (Soulages, 2010:170)

As imagens são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras que descrevem aquilo que o olho poderia ver ou expressam aquilo que jamais verá, que diretamente aclaram ou obscurecem uma ideia. Formas visíveis que propõem uma significação por construir, ou a retiram. (Rancière, 2011:30)

Diante das imagens de Rosângela Rennó, sentimos *violentamente* pela força, pelas formas e pelos objetos que estamos "diante do único, do singular e do particular perdidos". (Soulages, 2010:170) É uma passagem da *reportagem/afirmação/comunicação* a *poesia/interrogação/enigma*. Nos colocam diante de um mistério e não diante de uma certeza. Permitem a abertura à imaginação e ao sonho. (Soulages, 2010:175)

Não é preciso reduzir a fotografia a uma única de suas dimensões e privilegiar a referência em detrimento da composição. Não é preciso reduzir o mundo a uma coleção de coisas materiais. "As imagens sabem reter em seu interior muito mais do que coisas: as entidades não materiais, não existentes, que são os eventos". (Rouillé, 2009:204)

As imagens podem nos abrir para um outro saber: "Saber do objeto? Talvez, mas não se trata sobretudo de um mistério? Em resumo, a fotografia nos persegue ainda com seus problemas radicais: o que é o objeto a ser fotografado? O que é o real? Como se pode fazer uma obra a partir dessas não evidências?" (Soulages, 2010:81)

O real está no cerne da concepção da fotografia: ou se acredita captá-lo e se pratica reportagem, retrato, natureza morta, etc., confrontando-se apenas com *questões técnicas*, ou se faz a experiência de sua falta, e se está diante de *um problema* que a arte fotográfica não pode resolver, mas apenas questionar. Desse modo, "a fotografia é apofática". Ela é questionamento do real, da verdade e da linguagem. Trabalha sobre as tensões entre imagem real e imagem mental, objeto e sujeito, fenômeno e real. (Soulages, 2010:176-7)

As imagens de Rosângela Rennó são capazes de romper com a ilusão da duração, capazes de não ser o fim de um processo, mas a "inquietude contínua do processo em ato". São campos de força porque oferecem a *imagem dialética,* a imagem ao mesmo tempo autônoma e irresoluta, entre o dinamismo desconstrutor e a a fixação paralisante. (Didi-Huberman, 2008a:288)

O que está em jogo são "experiências", e não teorias. (Benjamin, 1994:23) O *fenômeno* da fotografia pode ser "uma grande misteriosa experiência". Uma experiência que apresenta uma capacidade de revelar "sonhos diurnos". (Benjamin, 1994:94-5)

> "*As velhas fábulas em grande parte se realizaram, e cabe agora aos poetas inventar novas, que poderiam por sua vez ser realizadas pelos inventores*". (Apollinaire *apud* Benjamin, 1994:28)

As imagens de Rosângela Rennó confirmam o desaparecimento da antiga unidade que reunia imagem e mundo, rompem a concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único, e colocam sua objetividade no centro de sua abordagem. Transformam os modos de ver e as maneiras de mostrar que prevaleceram até então. (Rouillé, 2009:170)

Essas imagens habitam um estado ideal de total liberdade, quase de imponderabilidade. Livres em seus movimentos e em suas inspirações, sem nenhuma imposição, nem econômica nem social nem, evidentemente, estética. A liberdade abre a imagem para todas as possibilidades e o aparecimento de um novo regime de enunciados. (Rouillé, 2009:172)

Essas imagens não representam *alguma coisa que foi*, mas apresentam *alguma coisa que aconteceu*. É porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos, é porque elas quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade. (Rouillé, 2009:173) Rosângela Rennó não reduz o mundo ao visível. A artista "torna visíveis os fatos que o campo visual esconde e exige invisíveis, que dependem não somente do olho (do príncipe), mas do espírito (vagabundo)". (Lyotard *apud* Rouillé, 2009:173)

Aceitar que o campo visual esconda e exija invisíveis, que não dependa somente do olho, mas também do espírito. Incorporar a dúvida, a incerteza, a insatisfação, a ausência, o insucesso, a imperfeição. Não procurar representar, registrar, captar aparências, mas exprimir situações humanas que ultrapassem amplamente a ordem do visível. Não mais consiste em reproduzir o visível, mas em tornar visível. Tornar visíveis os sem-fisionomia e sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade dominante como da vida social e política. (Rouillé, 2009:184)

É preciso deixar de acreditar que a fotografia é destinada "a celebrar a harmonia e o equilíbrio através de uma imagem tranquilizadora do mundo". Entre a realidade e a imagem fotográfica, é possível interpor uma outra realidade: as vontades, as emoções, os desejos, os sonhos. Um encaixe de uma imagem mental no interior da imagem da realidade, essa presença de um outro lugar dentro do aqui, essa mistura inextricável do virtual e do atual, do subjetivo e do objetivo. (Rouillé, 2009:174-5)

> Inventar formas e procedimentos, uma espécie de nova língua fotográfica, para transformar os regimes do visível e do invisível, para acessar o que está sob nossos olhos, mas que não sabemos ver. Uma prática por definição aberta e inquieta com seus fundamentos em que o *escrever* abre uma passagem para superar tanto o fechamento do *ver* quanto do *crer.* Uma imagem que não se fecha em nenhuma autolegitimação ou certeza de si. Uma imagem aberta e inquieta, sempre em movimento, sempre tendendo para o infinito. (Rouillé, 2010:180)

12. considerações finais

Não resta dúvida de que as imagens de Rosângela Rennó sabem apresentar uma dialética visual, sabem "inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude". Essas imagens. Por mais simples que sejam. Por mais inadequadas. Por mais inexatas. São necessárias. São verdadeiras. Verdadeiras por uma verdade paradoxal. (Didi-Huberman, 2004:67)

As imagens da artista carregam a complexidade, carregam o conflito, carregam a contradição. São imagens que resistem e são capazes de "perturbar e fazer recomeçar o pensamento em todos os planos". Sabem exibir a exuberância do pensamento e expandir novas fronteiras de significação. (Didi-Huberman, 2000)

São imagens que apresentam um real problemático, expõem os pontos críticos, as brechas, as desordens. São imagens em crise, imagens que criticam as imagens, imagens que criticam nossas maneiras de ver as imagens, imagens que criticam nossas maneiras de ver. Pois "avançam a golpes", expressam-se em termos de "*curvas e saltos"* e não em formas lineares.

As imagens de Rosângela Rennó tornam explícitas as ambiguidades e os choques. Colocam obstáculos à ilusão e provocam a tomada de posição crítica. Colocam em crise a representação. Provocam o rompimento da ordem e permitem o acesso às "diferenças". São imagens que não esgotam a percepção e sabem interrogar nossa capacidade para saber ver.

São imagens que desarticulam nossa percepção habitual das relações entre as coisas e as situações. Lançam uma dúvida saudável sobre toda realidade familiar. Buscam recompor a imaginação de outras relações possíveis na própria imanência da realidade.

Imagens que assumem o movimento constante. Um movimento tanto de "aproximação como de separação": aproximação com reserva, separação com desejo. (Didi-Huberman, 2008b:12) Imagens que nos fazem ver "como pela primeira vez". Uma nova forma de observação das coisas, uma acuidade maior diante do real. Não se contentam em ficar longe mas "aguçar o olhar".

13. bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAL, Mieke. *Visual essentialism and the object of visual culture* in *Journal of Visual Culture* 2(1): 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasileira, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos 1: filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires: Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madri: Taurus, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* Belo Horizonte: Editora UFMG: 2008.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes.* Madri: Antonio Machado, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1981.

BUCK-MORSS, Susan. *Visual studies and global imagination* in *Papers of Surrealism* 2: 2004.

CHIARELLI, Tadeu et. al. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica de la sensación*. Madri: Arena, 2002.

DELEUZE, Gilles. *L'épuisé* in *Samuel Beckett, quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 1*. Rio de janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 3*. Rio de janeiro: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición.* Madrid: Antonio Machado, 2008b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le temps de voir* in *Libération*: 23.11.2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard.* São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancière in* Revista Concinnitas 10: 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II 1970-1975.* Paris: Gallimard, 1994.

HERKENHOFF, Paulo. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*. in *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1997.

JAY, Martin. *Cultural relativism and the visual turn* in *Journal of visual culture* 1(3): 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A fotografia sob o impacto da eletrônica*. in: SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELENDI, Maria Angélica. *Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória*. in RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MESQUITA, Ivo. *Sem título* in *Seis artistas na XXII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *Showing seeing: a critique of visual culture* in *Journal of Visual Culture* 1(2): 2002.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes, 1970.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. El destino de las imágenes. Nigrán: Politopias, 2011.

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

RENNÓ, Rosângela. *Conversas sobre fotografia e arte* in Revista Concinnitas 7: 2004.

RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal* in *O tempo e a fotografia.* org. Sinara Sandri e Carlos Carvalho, Porto Alegre: Brasil Imagem, 2010.

RENNÓ, Rosângela. *site www.rosangelarenno.com.br* acesso em agosto de 2013.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea.* São Paulo: Senac, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SEKULLA, Allan. *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental: notas sobre la política de la representación*. in RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia.* Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência.* São Paulo: Senac, 2010.