



## DEZ LEGENDAS PARA *IMEMORIAL*, DE ROSÂNGELA RENNÓ

Marcelo Santos\*

**Resumo** – Este trabalho tem como objetivo refletir sobre as ressonâncias da obra *Imemorial*, da artista plástica Rosângela Rennó. Como forma de abordagem da instalação, as legendas produzidas neste ensaio procuram pensar o desafio que a artista impôs às possibilidades da manutenção do sujeito, do corpo, da identidade e da identificação, ao manipular fotografias 3 x 4 de um arquivo público. Neste trabalho, a proposta é entender o canal de acesso que as legendas instauram como discurso performativo, utilizando as concepções sobre o performativo que Jonathan Culler (1999) oferece, ao observar a aderência e o desvio do discurso diante das imagens dos rostos anônimos da obra de Rennó.

**Palavras-chave:** Fotografia. Rosângela Rennó. Arquivo. Memória. Corpo.

De fato, a emoção causada pelas imagens, nesses últimos tempos mais proliferantes de imagens do que nunca, só por uma questão imperativa impõe um ato de escrita. O que ela provoca é uma resposta produtiva de mais imagens, o que poderíamos chamar de superpopulação de imagens, que nem sempre acompanha o ritmo dos sentidos a elas conferidos. Entretanto, há já bastante tempo que se sabe do poder imaginativo/imagético da escrita; pensemos, num primeiro esforço, na querela clássica e classicista do *ut pictura poesis* horaciano. De qualquer modo, a disputa entre escrita e imagem sempre se fundou no maior ou menor poder de sugerir representações, imaginações, sentidos. Em suma, o problema predominante era o da mimesis, herdado de Platão e Aristóteles. De um lado, a distinção aristotélica, a representação proporcional, respondendo ao decoro, o respeito às regras de ouro, às artes poéticas, seja com mais ou menos variações ao longo dos tempos; de outro, o platonista, o perigo dos enganos, da imitação, a sobrevivência nociva do código além da fala (lembramos o mito da escrita, o *phármakon*), da condenação dos imitadores de terceiro grau etc.

Com o advento da fotografia, a problemática tensiona tanto a visão aristotélica, usaria agora o termo aristotelista, quanto a platonista: a fotografia, para aqueles que assistiram ao

---

\* Professor adjunto da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). E-mail: m.santos1977@gmail.com

seu nascimento, não era uma imitação proporcional, regrada, mas a imitação exata, porque química, embora parcelada, da realidade<sup>1</sup>; no entanto, ela estava longe de enganar os sentidos e, desafiante, prometia mesmo sobreviver a qualquer realidade por um tempo insuspeitado. Mesmo a crítica mais ferrenha, como a do poeta Baudelaire (1971, p. 24, tradução nossa), não apagava o potencial des-imaginativo, portanto realista, da fotografia:

É permitido supor que uma população cujos olhos se acostumam a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo não tem singularmente, no fim de certo tempo, diminuído a faculdade de julgar e de sentir aquilo que há de mais etéreo e mais imaterial?<sup>2</sup>

Evidentemente, esse olhar inicial sobre a fotografia foi, aos poucos, por sua agora centenária história dentro do campo da arte, desmistificado por críticas que, por um lado, desintegram o poder de a fotografia *foto-grafar* a realidade, desintegrando o próprio sentido do que seria "o" real; ou, por outro lado, afirmam que a fotografia é incapaz, por ser um planejamento por demais maquinal, de ser a parcela exata da realidade.

Mas a crítica mais recente, ainda que não hegemônica, abriu uma terceira via de estudos sobre a relação entre imagem e realidade: é a conhecida teoria dos índices, baseada nos fundamentos linguísticos de Charles Sanders Peirce, que tem em Rosalind Krauss e Philippe Dubois seus principais representantes.

De maneira sumária, mas suficiente para a ocasião, a teoria dos índices veria na imagem fotográfica não a coincidência exata com a realidade, o que a arte conceitual já banira dos pressupostos artísticos desde os anos 1960 e 1970, mas uma espécie de incidência da realidade na matéria fotoquímica, como se apenas o vestígio pudesse ser visto/lido na imagem, sem que este reduzisse, ampliasse ou sequer a nomeasse. Portanto, é com essa via teórica que podemos rever o lado grafável da imagem, já que ela permite pensar não a manutenção imperiosa de uma imagem, mas o arquivamento de uma grafia luminosa transformada em código visual fotográfico. É preciso que se diga que a teoria, em certa medida, coincide com um momento em que a fotografia modernista, na sua maioria, evidentemente, baseada na

---

1 - Pretendo usar aqui o termo "realidade" na acepção dicionarizada de "qualidade ou propriedade do real" (Dicionário Aurélio, 2009). Penso poder aproximar a ideia de "propriedade" do real, como propriedade física, material, à ideia de transposição fotoquímica dessas propriedades para a superfície fotográfica. Assim, também, evito a especulação filosófica sobre "o" real, que fugiria ao escopo deste trabalho e talvez da perspectiva adotada por mim. Contudo, sugiro que a propriedade do real – a realidade – não indica necessariamente a presença, no sentido metafísico do termo, mas a possibilidade das transposições, dos trânsitos entre suportes sensíveis diferentes, das metamorfoses.

2 - "*Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel?*"

construção, cede lugar aos questionamentos sobre manipulações, códigos, criações e papéis da fotografia, na sua acepção, digamos, pós-modernista.

Além disso, o arquivamento do ato é visto também como imagem das condições que criaram aquilo que é visto na fotografia: não a realidade ou a referencialidade (como querem alguns), mas a realidade *enquanto* (e a ideia de movimento é importante) iluminação, tempo, espaço, ângulo que permitiram e permitem aquela imagem; Dubois (1993) entende o ato fotográfico como aquilo que indica não apenas o ato do fotógrafo, mas todos os atos que envolvem uma imagem fotográfica, incluindo aí sua recepção.

Em suma, estamos diante de uma *performance*, daquilo que Iser (1996) entende como *performance* do texto, noção que aqui utilizaremos livremente para tratar também de uma grafia, entendendo que a teoria dos índices já nos liberou do colamento da imagem fotográfica à realidade e nos lançou num ponto de jogo muito próximo do jogo imaginativo da grafia textual literária.

Iser (1996) recoloca, em seu texto, o problema da mimesis basicamente por tornar central a técnica imitativa em detrimento do que sempre é visível no texto aristotélico: o efeito. Com Iser (1996), percebemos que a leitura baseada no efeito encontraria como resultado crítico a própria ilusão, como a ilusão fotográfica. Para o autor, a mimesis não se descola da *performance* pela *capacidade* (e o termo é importante e merece destaque) de imitar, ou melhor, criar condições em que a natureza (realidade, referencialidade) se torne próxima ao homem, como se o produto de tal capacidade fosse antes como a vista da realidade poderia se dar em vez de dar a realidade à vista do espectador/leitor. Fica bastante claro que Iser (1996) está trabalhando com a tradução imediata de mimesis da expressão completa de Aristóteles: "a imitação de uma ação". Não de qualquer outra coisa, mas de *uma ação*. O conceito de *performance* da linguagem, assim como foi absorvido e deu frutos para a teoria da literatura, segundo Jonathan Culler (1999), concentra-se nesse ponto. A *performance* cria condições perceptivas, cria atos perceptivos, do mesmo modo que a fotografia, para a teoria dos índices, cria e arquiva aquelas, que poderiam ser outras, condições de fruição da realidade.

Assim, Iser (1996) encaminha a questão da *performance* para os jogos que se realizam na grafia: o jogo de ausência e presença de elementos, já que a *performance* faz exatamente aparecer não a realidade, mas algo que não existe, ou seja, o fantasma. Os jogos entre aparições e desaparecimentos ganham sentido se pensarmos na pintura barroca com seus jogos anamórficos. O invisível se tornava visível por uma *performance* advinda de uma técnica específica: por determinado ângulo, a mensagem pictórica oculta poderia ser vista convivendo com a imagem de apreensão primeira.

A partir dos movimentos de vanguarda do século XX, principalmente o surrealismo, a imagem em geral e a imagem fotográfica em particular têm o aspecto fantasmal reforçado como lugar da volta do recalcado, em que se tornam visíveis os halos do inconsciente, dos desejos. Características disso são, apesar das diferenças entre elas, as *rayographies* de Man

Ray, as fotografias de Dalí e Phillippe Halsman (a série *Dalí Atomicus*), mas também, no campo da pintura, as anamorfoses do referido pintor.

De um modo especial, a fotografia se concentrou na imagem do rosto, última fonte de identidade, para minar e abrir as interpretações, criando, na imagem do rosto, não um campo de possível identidade, mas, investindo no fantasmático que o rosto sugere, um campo performático de abismos, afetos, desejos, medos, memórias. Basta apenas lembrarmos aqui do texto de Deleuze e Guattari (1996) sobre o rosto como "sistema buraco-negro-muro branco" de significância-subjetivação, como "máquina" de rostidade com sua operação de desaparecimento-aparecimento. A partir da imagem do rosto, muitos artistas dinamitaram a usina do sentido único, abrindo-o para diversas narrativas e críticas. Um dos exemplos mais pontuais é o projeto de Christian Boltanski. Boltanski investe na memória menor que os rostos esquecidos, fantasmáticos podem provocar para efetuar o jogo entre imagem da ausência, ativamento da memória afetiva e afecção da imagem. Trabalhando apenas com imagens arquivadas, Boltanski potencializa, por meio das condições criadas por suas instalações, sua *performance*, possibilidades da criação dos afetos (nem sempre num sentido único, temos de destacar) em imagens esquecidas, perdidas, desimportantes para a História. Se em certo momento a fotografia pôde ser vista como representação justa da realidade, o projeto de Boltanski responde a essa questão investindo naquilo que a fotografia tem de mais próximo dela, a identidade, para articular e apresentar novos humores e desejos, novas narrativas que se escondem no âmbito das grandes narrativas, não identitários, mas identificatórios<sup>3</sup>. Temas como o desaparecimento, o crime e o arquivo morto são recorrentes.

Com *Imemorial*, de Rosângela Rennó, instalação exposta em 1994, temos a apresentação de rostos também arquivados, esquecidos, soterrados pela grande História, mas que aqui participam mais ativamente do jogo entre aparição, desaparecimento, morte e vida, identidade, identificação, memória e amnésia.

Com rostos expostos ou em processo de desaparecimento (tudo pelo campo performático criado pela artista), o monumento de Rennó difere do extático monumento de Boltanski por criar um devir-monumento, em processo, como se a perda das referências desses rostos tornasse-os bruxuleantes entre a vida e a morte, a visão e o desaparecimento, sem fixação, imemorial. Em muitas dessas molduras, uma espécie de curto-circuito perceptivo é instalado, e não sabemos se o rosto se distancia ou está prestes a aparecer. Esses rostos esquecidos, componentes do imemorial, têm relação com a História como os construtores anônimos de

---

3 - Utilizo o termo identificatório no sentido psicanalítico, ou, pelo menos, naquele rastreado em Freud por Laplanche e Pontalis (1985, p. 295-299). Desse modo, a identificação estaria presente não só na formação do indivíduo, mas seria o processo pelo qual um indivíduo partilha um elemento comum, invariavelmente o desejo. Abre-se, a meu ver, a possibilidade de comunidade, povo, legião nesse processo de desejo *em comum*.

um grande monumento – a cidade de Brasília –, assim como os escravos que construíram as pirâmides ou os chineses que construíram a Grande Muralha.

A partir dessas imagens ou, poderíamos pensar, contraimagens, produzi pequenos textos<sup>4</sup> que serviriam de criadores de condições de abordagem para as imagens, aos quais chamei de legendas. No projeto de Rennó, os textos que muitas vezes acompanham as imagens fotográficas apropriadas não servem como explicação literal da obra, mas como contraimagens especulares, ou seja, Rennó investe no poder performático do texto (criador de imagens mentais narrativas) para desfazer mais uma vez a *co-incidência* entre imagem e escrita.

A intenção dos escritos que elaborei visam pensar a obra-projeto de Rennó sem fechar os sentidos dela, mas fazer com que ela transite os campos da crítica, da filosofia, da literatura, criando conceitos-imagem. E, pela grafia escrita, do campo imagético para o campo do texto, do conceito, da literariedade, criando também uma *performance* na visão dessas imagens agora em diálogo com estes textos. Penso neles no sentido da obra *Face codes*, de Andreas Müller-Pohle, que não decodifica a imagem, mas a (re)codifica ou mesmo transcodifica no código escrito, fazendo a imagem transitar para a escrita, transformando o código alfanumérico do vídeo em legenda para seu *still* fotográfico.

Eis alguns exemplos das legendas que produzi:

- II) Aqui uma população sem voz, sem memória, esquecida, é chamada a comparecer. Tudo o que se espera deles é uma confissão, um modo de estabelecer uma intimidade, já que eles estão ali tão próximos, tão desnudados, nas suas fotos de identidade. Essa mulher não para de abrir os arquivos, é seu "processo", é seu dever mostrar essa multidão soterrada, escura, ausente que ainda vem, re-vém desconhecida. Mais do que "vencidos", porque também estão ao rés da História, eles são "suicidados", pois habitam, como Van Gogh, um lugar de memória. "Foi assim que a sociedade estrangulou em seus asilos todos aqueles dos quais ela quis se livrar ou se proteger, por terem se recusado a se tornar cúmplices dela em algumas grandes safadezas." Ou é assim que a sociedade esquece em seus arquivos todos aqueles dos quais ela quis se livrar ou se proteger, por não terem sequer a oportunidade de recusar. É com esse nada que eles voltam, ausentes, suas dimensões (de 3 x 4 para 60 x 40) inchadas, a nos lembrar de sua falta de nomes, de determinações – quem os relegou ao vazio da memória? Nós? "Eles"?
- III) São retratos que saíram do controle, de seu formato de identidade. "Sempre me preocupei com o uso social da imagem. Interesse-me pela produção vernacular, desprovida da roupagem estética, que já é uma espécie de 'margem' da fotografia." Ela escolhe a foto sem arte e o trabalho com a indigência, com a desproteção do 3 x 4.

---

4 - As legendas fazem parte da tese defendida em 2010 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro: *Vidas em arquivo: cicatriz e memória em Rosângela Rennó e Silviano Santiago*.

Esses completamente estranhos são convidados a entrar no museu pela mulher que diz sim, "apropriando-se de um lugar para acolher o outro". Só assim o acolhimento paira sobre os dois (acolhido e acolhedor), as portas se abrem. É nessa abertura que o sujeito é hóspede e refém. O acolhimento aos rostos, a esses rostos, convidou-os a entrar no museu. Mas nada é tão terrível. Esses rostos sem arte, sem qualquer possibilidade de arte, encaram seu espectador. O que se produz é essa estranha familiaridade (o *unheimlich* freudiano) – isto é, a identificação pelo rosto. A fragilidade que garante um sujeito, um nome, vaza desses rostos de identidade imemoriais. Acolhemos e nos recolhemos, refêns e assustados. *Guests, hosts, ghosts*.

- V) Os retratos emoldurados dispostos no chão fazem com que do alto nos inclinemos para vê-los. Estão lá como túmulos. Caixões abertos de onde os rostos estranhos e idos (mortos? sumidos? perdidos?) nos encaram. Mesmo a distribuição dos retratos e das molduras, tanto no chão quanto na parede, provocam a abertura de lacunas. Funcionam os buracos vazios como espelhos foscos ou ausências na enorme ficha de fotografias. Ali, quem falta? Nós? O retrato evoca uma presença que sumiu, e o *Imemorial* é então um grande monumento à morte e ao adeus. Mostrar o que a imagem revela é o irresgatável. A imagem, o retrato, são provas da morte. Estes, especialmente, já cumpriram até mesmo suas vidas úteis: "Porque a foto é a prova da existência ou da morte".

Unitextos críticos, autorais e literários para criar um campo performático impermanente de apreensão. Jonathan Culler (1999) apresenta o modo como o termo performativo ocupou os estudos de literatura, o que nos permite pensar a característica das legendas produzidas. Culler (1999) vê na atividade do linguista J. L. Austin o anúncio do conceito de performativo em contraste com a linguagem que apenas nomeia, sem ser uma ação, o mundo – a linguagem constativa. Segundo Culler (1999), e é o que devemos destacar aqui, o ato performativo por excelência é o ato da repetição que pode tanto fazer algo acontecer quanto fazer algo tornar-se o que é<sup>5</sup>.

A partir desses dois lugares, Culler (1999, p. 105) avança pensando o campo da literatura e completa: "uma obra é bem-sucedida, se torna um acontecimento, através de uma repetição maciça que adota normas e, possivelmente, muda coisas".

Uma das questões cruciais para a teoria performativa da literatura (e da arte) seria repensar o próprio estatuto do acontecimento, no entrecruzamento de encenação e realidade, ou melhor, a relação com esta, principalmente no esforço de estabelecer uma relação crítica, percebendo que as imagens fotográficas tensionam as duas fontes no sentido de evocar uma certa crença diante de si.

---

5 - Culler (1999) está pensando nos dois caminhos que a teoria performativa alcançou: a questão do acontecimento (Austin) e a questão do gênero, de tornar-se o que é por um ato de adoção dos discursos (Judith Butler).

Pensando, com Culler (1999), o texto crítico e metacrítico como escritas do acontecimento que se tornam o que são, as legendas encenam os dados da exposição e realizam um esforço discursivo de apresentar um ângulo de observação, uma condição linguística de abordagem, um ensaio, enfim, um ato performativo da linguagem que precisa realizar uma repetição até o décimo canto, anunciando seus objetos como se os tocasse com o toque de um Midas crítico, num trabalho de linguagem constativa, formando o cenário da tensão inerente aos atos performáticos, tal como o autor os compreende: "A única maneira de afirmar que a linguagem funciona performativamente para dar forma ao mundo é através de uma elocução constativa, tal como 'A linguagem dá forma ao mundo'" (CULLER, 1999, p. 101).

## Ten captions for Rosângela Rennó's *Imemorial*

**Abstract** – This paper aims to reflect on the resonances of the work *Imemorial*, by the visual artist Rosângela Rennó. As a way to approach the installation, the captions produced in this essay seek to think of the challenge that the artist has posed to the possibilities of keeping the subject, the body, the identity, and the identification when manipulating 3x4 photographs in a public archive. In this paper, the proposal is apprehending the access channel that captions provide as a performative discourse, by using the conceptions about performative that Jonathan Culler (1999) offers, observing discourse adherence and diversion in face of the images of anonymous faces in Rennó's work.

**Keywords:** Photography. Rosângela Rennó. Archive. Memory. Body.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1971. v. 2.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Ano zero – rostidade. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3, p. 31-61.

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

ISER, W. Epílogo. In: ISER, W. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996. p. 341-363.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.