

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS**

Programa de Pós-Graduação em Artes

Daniel Francisco de Lima

**ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO:**

**Recuperação e ressignificação de arquivos fotográficos em obras de Rosângela Rennó**

**Belo Horizonte**  
**2021**

Daniel Francisco de Lima

**ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO:  
Recuperação e ressignificação de arquivos fotográficos em obras de Rosângela Rennó**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para qualificação.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção artística

Orientadora: Profa. Dra. Celina Figueiredo Lage  
Apoio: Fapemig

**Belo Horizonte  
2021**

**Para meu pai Lúcio.**

Obrigado por me ensinar  
o valor das coisas antigas.

## AGRADECIMENTOS

Escrever é um ato solitário, é uma tarefa dura e que exige sacrifícios. O pesquisador precisa se afastar do mundo para então, cercado por livros, artigos, anotações e xícaras de café, conseguir mergulhar em seu objeto de estudo. Fazer isso em um período de grande turbulência política, e enfrentando uma pandemia, não foi uma tarefa fácil. Por isso, gostaria de agradecer a todos que tornaram este trabalho um pouco menos pesado.

Por estar sempre ao meu lado, por fazer os momentos de descanso serem realmente proveitosos, pelo apoio incondicional, pela paciência, por me motivar a ser melhor, por me acelerar, me tirar da inércia e por ser meu amor, agradeço ao Sinval.

Pelos passeios fotográficos que tanto ajudaram nos momentos de estresse, por estar sempre disposta a ajudar, por ter lido este trabalho duas vezes e me ajudado a sair de um momento de bloqueio, agradeço a minha amiga Thalita.

Pela disponibilidade em ajudar e por ter feito a revisão deste trabalho, mesmo com um prazo tão curto, agradeço ao meu amigo Hugo.

Agradeço aos amigos que estiveram por perto durante este processo e que tornaram meus dias mais leves e menos estressantes. Destaco aqui Cédric, Tiago, Rafa, Fabrício, Tiago, Thalles e Caio.

Aos professores membros da banca; Alexandre, Gabriel, Juliana e Luiz, pela leitura atenciosa e pelas importantes contribuições para o aprimoramento da minha pesquisa.

Pelo profissionalismo, pela paciência, pela atenção, pelo apoio e por sempre se preocupar em enriquecer esta pesquisa compartilhando comigo seu conhecimento, agradeço a minha orientadora Celina.

Por fim, agradeço a minha família. Ao meu pai Lúcio por transmitir para mim a paixão pelas histórias e pelo passado. Tenho certeza que estaria orgulhoso se estivesse aqui. A minha mãe Eunice, por sempre apoiar e incentivar meus estudos e pelo amor incondicional. Aos meus irmãos Eduardo e Ernane, por serem exemplos de caráter para mim. Aos meus sobrinhos Ana e Luiz, pelos abraços e beijos revigorantes e por me fazerem querer ser alguém melhor e servir de exemplo para eles.

## RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa é demonstrar, a partir da análise crítica de trabalhos de Rosângela Rennó, de que forma a artista trabalha temas relacionados à memória e ao esquecimento, utilizando-se de arquivos fotográficos apropriados como material para suas obras de arte. Realizamos, para tanto, um recorte específico, extraindo, de seu acervo, um conjunto de três trabalhos que têm em comum a utilização de imagens fotográficas de arquivos públicos ou de interesse público, recuperadas e ressignificadas pela artista durante seu processo de produção. São elas: *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996) e *Rio-Montevideo* (2015). Pretende-se, deste modo, investigar as diversas formas por meio das quais a arte contemporânea se apropria de arquivos fotográficos e memórias alheias, e em que medida as obras atuam como ferramenta no exercício de rememoração e ou expõe o esquecimento e a amnésia social.

**Palavras-chave:** Rosângela Rennó, fotografia, memória, arte contemporânea, Escola Guignard, Coleção Guignardiana.

## ABSTRACT

The general objective of this research is to demonstrate how the artist Rosângela Rennó works themes related to memory and forgetfulness, using photographic archive appropriation as material for her artwork, through the critical analysis of the artist's works. To reach that, we made a specific cut among the works produced by Rosângela Rennó. It is a set of 3 works that have in common the use of photographic images from public archives or public interest, recovered and re-signified by the artist during her production process. They are: *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996) and *Río-Montevidéo* (2015). In this way, we intend to investigate the different ways in which contemporary art appropriates itself of photographic archives and other people's memories, and to what extent the works act as a tool in the exercise of remembrance and or exposes forgetfulness and social amnesia.

**Palavras-chave:** Rosângela Rennó, photography, memory, contemporary art, Escola Guignard, Coleção Guignardiana.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1:</b> Alojamento temporário de operários da construção de Brasília .....	28
<b>Figura 2:</b> Vista da instalação <i>Imemorial</i> (1994), na Galeria Athos Bulcão, em Brasília ...	33
<b>Figura 3:</b> Detalhe da instalação <i>Imemorial</i> (1994). Galeria Athos Bulcão, em Brasília ...	36
<b>Figura 4:</b> Fotos 3x4cm recuperadas do arquivo de funcionários da NOVACAP .....	39
<b>Figura 5:</b> Memorial do Massacre, na Vila Planalto, em Brasília .....	41
<b>Figura 6:</b> Ateliê fotográfico da Penitenciária do Estado de São Paulo, em 1927 .....	44
<b>Figura 7:</b> Ficha do Arquivo de Tatuagens da Penitenciária do Estado de São Paulo .....	46
<b>Figura 8:</b> Instalação <i>Cicatriz</i> , (1996), no MOCA, em Los Angeles .....	50
<b>Figura 9:</b> Detalhe da instalação <i>Cicatriz</i> , (1996), no MOCA, em Los Angeles .....	51
<b>Figura 10:</b> Fotografia do Arquivo de Tatuagens. Penitenciária do Estado de São Paulo ..	52
<b>Figura 11:</b> Fotografia do Arquivo de Tatuagens. Penitenciária do Estado de São Paulo ..	53
<b>Figura 12:</b> Fotografia do Arquivo de Tatuagens. Penitenciária do Estado de São Paulo ..	53
<b>Figura 13:</b> Capa do livro “Chile Ayer y Hoy”. 1975 .....	64
<b>Figura 14:</b> Manifestação em Montevideu. Foto: Serie Diario El Popular .....	67
<b>Figura 15:</b> Manifestação em Montevideu. Foto: Serie Diario El Popular .....	71
<b>Figura 16:</b> Instalação <i>Río-Montevideo</i> , (2016), no CdF, em Montevideo, Uruguai .....	72
<b>Figura 17:</b> Instalação <i>Río-Montevideo</i> , (2016), no CdF, em Montevideo, Uruguai .....	73
<b>Figura 18:</b> Fotografia recuperada do arquivo do jornal <i>El Popular</i> .....	76
<b>Figura 19:</b> Fotografia recuperada do arquivo do jornal <i>El Popular</i> .....	79
<b>Figura 20:</b> Instalação <i>Río-Montevideo</i> , (2016), no CdF, em Montevideo, Uruguai .....	81
<b>Figura 21:</b> Projetores exibem imagens de João Goulart e Charles de Gaulle .....	82
<b>Figura 22:</b> Fotografia recuperada do arquivo do jornal <i>El Popular</i> .....	83
<b>Figura 23:</b> Fotografia recuperada do arquivo do jornal <i>El Popular</i> .....	83
<b>Figura 24:</b> Fotografia da fachada do Cdf durante a exposição <i>Río-Montevideo</i> .....	85

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 Objetivos, objetos e metodologia .....</b>	<b>9</b>
<b>1.2 Memória e fotografia .....</b>	<b>11</b>
<b>1.3 Presenças e ausências na arte contemporânea .....</b>	<b>20</b>
 <b>2 IMEMORIAL .....</b>	 <b>26</b>
<b>2.1 A memória subterrânea da construção de Brasília .....</b>	<b>26</b>
<b>2.2 Cinquenta candangos voltam a Brasília .....</b>	<b>32</b>
<b>2.3 Em memória do esquecimento .....</b>	<b>35</b>
 <b>3 CICATRIZ .....</b>	 <b>43</b>
<b>3.1 Arquivo de Tatuagens .....</b>	<b>43</b>
<b>3.2 Arquivo Universal .....</b>	<b>48</b>
<b>3.3 Riscar o corpo, cultivar memórias .....</b>	<b>56</b>
 <b>4 RÍO-MONTEVIDEO .....</b>	 <b>62</b>
<b>4.1 Olvidados no! .....</b>	<b>62</b>
<b>4.2 Um tesouro escondido .....</b>	<b>68</b>
<b>4.3 Iluminando o passado .....</b>	<b>70</b>
<b>4.4 Construindo realidades .....</b>	<b>74</b>
 <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	 <b>87</b>
 <b>Referências Bibliográficas .....</b>	 <b>95</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Objetivos, objetos e metodologia

Refletindo acerca da produção artística contemporânea, percebemos cada vez mais artistas que trabalham com apropriação e ressignificação de arquivos em seu processo de criação. Dentre estes arquivos, as fotografias se destacam por suas características de produção e pela facilidade de reprodução. Utilizando acervos de museus ou outras instituições públicas, garimpando arquivos familiares em feiras e mercados de pulgas, utilizando a própria coleção pessoal ou se apropriando de fotos produzidas por outros, estes artistas não só rompem com o círculo vicioso de produção exacerbada, falta de edição e consequente esquecimento, mas também constroem uma crítica a este traço da contemporaneidade. Tendo em vista essas questões, o objetivo geral da presente pesquisa é demonstrar, a partir da análise crítica e comparativa de trabalhos de Rosângela Rennó, de que forma a artista mineira trabalha o tema “memória”, fazendo uso de arquivos fotográficos apropriados como material para suas obras.

Realizamos, para tanto, um recorte específico, extraído, de seu acervo, um conjunto de três trabalhos que têm em comum a utilização de imagens fotográficas de arquivos públicos ou de interesse público, recuperadas e ressignificadas pela artista durante seu processo de produção. São elas: *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996) e *Rio-Montevideo* (2015)

Em *Imemorial*, a artista cria uma instalação com fotografias de pessoas que trabalharam na construção de Brasília. Os arquivos foram encontrados por Rennó em um armazém do Arquivo Público do Distrito Federal e são relativos aos empregados da Novacap, companhia de construção do governo. O acervo inclui fotografias estilo 3x4 de homens, mulheres e crianças que se mudaram para os arredores da construção da nova capital, contratos de trabalho e atestados de óbito de pessoas que morreram durante as obras.

Para compor *Cicatriz*, Rennó utiliza como material um acervo fotográfico do Museu Penitenciário Paulista, repleto de imagens de tatuagens e cicatrizes. Não se sabe quem é o fotógrafo responsável pelos registros nem mesmo o real motivo de sua produção. Acredita-se que seriam para identificação dos detentos. Além das imagens, a artista também utiliza uma lista de apelidos pelos quais os detentos são conhecidos.

*Rio-Montevideo* foi produzida a partir da recuperação de um arquivo fotográfico do jornal El Popular, fechado em junho de 1973, na véspera do golpe militar uruguaio. O

arquivo, com 48.626 negativos, ficou escondido durante todo o tempo em que Aurelio González, fotógrafo-chefe do El Popular, esteve exilado. Rosângela Rennó utilizou as fotografias recuperadas para criar uma instalação exibida no Centro de Fotografia - CdF em Montevideu e um livro de artista lançado na mesma ocasião.

Os temas a serem tratados nesta pesquisa buscam desenvolver um pensamento crítico acerca da produção artística atual levando em consideração os processos de criação utilizados pela artista. Pretende-se, assim, investigar as diversas formas pelas quais a arte contemporânea se apropria de arquivos fotográficos e memórias alheias, e em que medida as obras atuam como ferramenta no exercício de rememoração e contra o esquecimento e a amnésia social.

Foram levantados os seguintes objetivos específicos: Analisar o conjunto de obras selecionadas, visando entender as técnicas utilizadas por Rennó no desenvolvimento das obras e os temas abordados nos trabalhos; levantar características comuns entre as obras a fim de delinear um padrão de produção desenvolvido pela artista; avaliar as mudanças nos modos de produção e nos temas abordados nas obras analisadas na intenção de definir uma trajetória de evolução do trabalho da artista; apontar de que forma as obras de Rosângela Rennó contribuem para o desenvolvimento de discussões acerca da memória na arte contemporânea.

Considerando que a produção acadêmica sobre artistas brasileiros ainda é significativamente pequena, esta pesquisa pretende dar visibilidade e produzir fontes bibliográficas sobre a arte contemporânea produzida no país, bem como valorizar o trabalho de uma mulher artista, cuja formação se deu na Escola Guignard. Por fim, intenciona-se fomentar novas discussões acerca de temas como o acúmulo de imagens fotográficas e a suas relações com a memória e o esquecimento na contemporaneidade e como os avanços tecnológicos corroboram para tal.

A pesquisa se situa no campo das Artes, mas se utiliza de arcabouço teórico de outras áreas, como Filosofia, Comunicação, História, Psicologia, Museologia, Ciência da Informação etc. Em relação à metodologia, realizamos na introdução uma revisão bibliográfica sobre o conceito de memória e a sua importância no desenvolvimento da sociedade e seu papel na reconstrução do passado por intermédio da produção e vestígios contra o esquecimento. Em seguida, tratamos da relevância do documento fotográfico e como a produção de imagens mudou a forma como os sujeitos contemporâneos lidam com os indícios de lembranças. Trabalhando a partir das relações entre arte e memória, abordamos

a questão da apropriação de arquivos e da utilização de documentos públicos na arte contemporânea. Dissertamos, também, sobre o paradoxo presença/ausência na fotografia, assunto explorado por Rosângela Rennó em suas obras e, finalmente, apresentamos um panorama da trajetória da artista. O referencial teórico apresentado no início deste capítulo tem como objetivo servir de suporte para melhor apreensão das obras que serão analisadas no decorrer da pesquisa.

*Imemorial, Cicatriz e Río-Montevideo*, que serão analisadas nos capítulos seguintes, são obras que foram apresentadas em formato de instalações artísticas, não estando mais disponíveis para visitação. Vale ressaltar que a presente pesquisa se apoia em documentos e registros produzidos pela artista e por outros com objetivo de proporcionar uma experiência de contato com o trabalho para além da exposição: relatos, fotografias, vídeos, catálogos e livros. Também representam importante fonte de consulta as produções teóricas e acadêmicas que as obras de Rosângela Rennó suscitaram nos últimos anos.

Portanto, buscamos apresentar, com detalhamento e criticidade,, as características técnicas de cada obra; dimensões, materiais e técnicas utilizadas na produção e informações referentes à expografia e montagem das instalações, para que o leitor possa entrar em contato com os trabalhos de alguma maneira. Contudo, percebemos que para apreender de forma mais abrangente as obras e suas reverberações seria necessária uma abordagem do material utilizado pela artista. Assim, contextualizamos cada arquivo referenciando sua origem que a forma como Rosângela Rennó teve acesso a esse conteúdo.

## 1.2 Memória e Fotografia

É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida. (BUÑUEL, 1982, p. 7)

A memória sempre instigou pesquisadores e pensadores de diversas áreas das ciências e especialmente das ciências humanas – história, comunicação, sociologia, antropologia. Para o historiador Jacques Le Goff, a memória é a “propriedade de conservar certas informações” e nos remete, primeiramente, a funções psíquicas, através das quais é possível “atualizar impressões ou informações passadas” (LE GOFF, 2013, p. 387). A memória também é objeto de estudo de áreas como psiquiatria, neurofisiologia, psicologia,

psico-fisiologia e biologia, que frequentemente recorrem a estudos ou experiências relacionadas à memória social, à memória histórica e outros campos.

Le Goff (2013, p.389) justifica o motivo pelo qual a ciência muitas vezes aborda o social nos estudos sobre memória; “o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo”, porque trata-se de uma comunicação em comunidade de uma informação sobre algo que está ausente, ou sobre um acontecimento passado, ou seja, a memória está associada à linguagem. É a linguagem, seja falada ou escrita, que faz com que nossas memórias possam transpor os limites físicos do nosso corpo e permite que sejam transmitidas e armazenadas para outros. Já o filósofo Nietzsche (1998, p.22) entende que a memória é uma construção social e é importante para a sociedade porque é responsável por condicionar a vivência em grupo. A memória força cada indivíduo a responder por si, a comprometer-se com seus atos e com os interesses da comunidade.

As indicações de Le Goff e Nietzsche sobre o desenvolvimento da memória a partir da comunicação e a forma como influencia nos hábitos e costumes de uma comunidade nos fazem refletir sobre como o ato de guardar lembranças e recordar está intrinsecamente relacionado à coletividade. Isso nos leva a um conceito que surgiu a partir dos estudos de Maurice Halbwachs e reforçou a importância da memória para o desenvolvimento da sociedade; a memória coletiva. Para Halbwachs, a memória histórica dá ao indivíduo a oportunidade de conhecer mais sobre seu passado, mas não atribui relações com sua vivência. (HALBAWACHS, 1990, p. 54). Entretanto, de acordo com Oliveira,

ao executar cuidadosamente as recordações coletivas, o indivíduo as ordena de acordo com as suas próprias percepções que, contudo, também estão influenciadas pelos valores do grupo a que pertence. Assim sendo, a memória pode ser entendida como reconstrução do passado. (OLIVEIRA, 2009, p. 4)

Este ato de reconstruir o passado a partir da memória acontece através de artifícios que provocam um esforço de lembrança no indivíduo. De acordo com Oliveira (2009, p. 4), estes vestígios tem o poder de possibilitar que um indivíduo revise, por meio da intuição e da imaginação, um acontecimento que se encontra obscurecido. Podemos citar como exemplos destes rastros de lembranças qualquer tipo de documento, texto, cartas, obras de arte, lápides, túmulos e até monumentos públicos. Para Oliveira, (2009, p. 5) o “obscurecimento das lembranças está intimamente vinculado à memória”. Por isso o homem está constantemente sujeito ao esquecimento e necessita destes rastros, vestígios e pistas para ajudar a combatê-lo.

Em um texto é possível descrever com minúcia todos os traços e características do rosto de uma pessoa, mas cada leitor apreende estas informações de forma distinta e cria uma imagem mental diferente a partir da sua imaginação. Uma pintura é uma imagem materializada em uma superfície, qualquer um que observa tem acesso aos mesmos estímulos visuais, entretanto, por mais realística que seja, ainda é uma interpretação da visão do pintor. Por sua vez, a fotografia, com sua forma moderna, rápida e precisa de captura de imagens, destacou-se como ferramenta de registro de memórias. Felizardo e Samain (2007, p. 209-210) dizem que o fato de produzir imagens é o que explica o sucesso da fotografia, pois nossa memória é construída através de índices, ícones e símbolos imagéticos, o que facilita o processo de rememoração. Já a invenção da fotografia é associada à criação de uma máquina do tempo pelo pesquisador Boris Kossoy (2014, p.146). Para o autor, essa máquina é a câmera fotográfica e as imagens produzidas por ela são o gatilho que nos motiva a acessar nossas lembranças e nossa imaginação para viajar no tempo em direção aos locais e situações gravadas nas fotos.

Para Le Goff (2003, p. 460), juntamente com a construção de monumentos aos mortos, a fotografia é um dos maiores fenômenos de manifestação da memória coletiva. Para o autor, “a fotografia revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. Por sua vez, Lima (2016, p.18) considera que a fotografia revolucionou a forma como lidamos com a memória. O autor destaca a importância da fotografia na construção de uma nova visão de mundo que surge à medida que ela se desenvolve. Sua precisão e assertividade contribuíram para a evolução de diversos campos, como o tecnológico, o informativo, o dedutivo; e também para a História, Antropologia e até Medicina. Mas a contribuição de maior destaque da fotografia é para a memória. Essa posição vai de encontro ao que Le Goff, (2013, p. 426) defende, que a fotografia é capaz de ativar a memória. Falando do passado, ela permite revivê-lo no presente.

Segundo Barthes (2012, p. 115), a fotografia tem a capacidade de suscitar sentimentos porque funciona para o espectador como a recriação de um momento eternizado. Nesse sentido, em relação ao efeito provocado no público, Le Goff (2003, p. 459) explica que não é nem mesmo essencial que o observante tenha vivido aquele momento registrado na imagem fotográfica para que seja tocado pelo efeito que as imagens têm de ativar as lembranças.

Estas características inerentes à fotografia influem na memória individual e coletiva. De acordo com Felizardo e Samain (2007, p. 215), a fotografia contribui de forma expressiva para a construção da história na medida em que passa a ser considerada como testemunho e prova concreta de acontecimentos passados. Nessa mesma direção, Rouillé (2009, p. 156) cita, como um dos motivos da valorização do arquivo fotográfico, o fato de ter surgido durante a metade do séc. XIX, em meio a uma “crise da verdade” que colocou em xeque os modos de representação em vigor – pintura, desenho, texto – por serem produtos da habilidade manual e sofrerem influência da subjetividade humana.

Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos, parece comprovado quando nos mostram uma foto. (SONTAG, 2004, p. 16)

Corroborando com as ideias de Rouillé, Sontag (2004, p. 15) afirma que as manifestações feitas à mão - desenho, pintura - e até mesmo qualquer relato escrito é, claramente, uma interpretação. Ao contrário, uma fotografia não parece ser uma manifestação a respeito de algo, mas sim se apresentariam pretensamente como sendo “miniaturas de realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p. 15). Kossoy (2014, p.30) chama a atenção para um outro aspecto, afirmando que após o advento da fotografia o mundo se tornou mais familiar. Isso porque o homem passou a ter acesso a informações de outras realidades, que antes eram transmitidas apenas através da tradição verbal, escrita ou pictórica, de forma mais ampla e precisa. A fotografia e o desenvolvimento da indústria gráfica, que permitiu a difusão de imagens em larga escala por meio impresso, iniciaram, segundo Kossoy, um novo processo de conhecimento do mundo, em detalhes, e um novo método de aprendizado do real, a partir das informações visuais.

Em meados do século XIX, período em que a ciência, com seus avanços tecnológicos em diversas áreas, fascinava a humanidade, a fotografia se destacava cada vez mais. Foi nessa época, em 1840, que Edgar Allan Poe escreveu sobre a câmera fotográfica: “O aparelho deve ser considerado, sem margem de dúvidas, como o mais importante, e talvez o mais extraordinário triunfo da ciência moderna” (POE, 2013, p. 55).

A fotografia torna-se essencial para diversas áreas da sociedade a partir do momento em que passa a ser vista como um documento. Diversas áreas da ciência passam a adotá-la como ferramenta para catalogar e arquivar informações as mais variadas, como espécies de plantas e animais, amostras de minerais, anatomias do corpo, criando desta forma um

inventário de imagens com mais qualidade técnica e tornando-se cada vez mais útil aos estudos e pesquisas científicas. Além das ciências, Rouillé (2009, p. 99) também destaca a utilização da fotografia para fins políticos e militares. De acordo com o autor, em um contexto em que se pode observar grande expansão dos mercados e das áreas de intervenções militares, surgem as chamadas “missões fotográficas”, movimentos criados com o intuito de explorar diferentes regiões do mundo afim de criar um acervo de imagens e informações – culturais, visuais, econômicas e militares – que serviriam a propósitos diversos.

Para comprovar o quanto a fotografia já causava grande interesse nos estudiosos durante o séc XIX, Rouillé (2009, p. 99-100) cita a proposta, feita por Disdéri, de munir os exércitos com câmeras fotográficas para realizarem uma “ação conjunta de conquista visual e militar do mundo”.

Inumeráveis documentos surgiram [...] de todos os cantos do mundo onde possuímos possessões, postos militares. Esses documentos, selecionados, classificados, sendo corroborados uns pelos outros, formariam as mais surpreendentes coleções jamais vistas, dignas da mais admirável descoberta do século e do mais inteligente exército dos povos civilizados. (DISDÉRI, André Adolphe Eugène, *L'art de la Photographie*, Paris. 1862. P.151. APUD: ROUILLÉ, 2009. P.100)

Entretanto, ao citar a característica documental da fotografia e como isso foi explorado por diversas áreas, surge a necessidade de falar sobre os problemas de considerar que uma imagem fotográfica é um registro incontestável. Para Kossoy (2014, p.136) “a chamada evidência documental é o mais ardiloso estratagema sobre o qual se apoia o sistema de representação fotográfica”. Podemos admitir que a fotografia muitas vezes pretende estabelecer um vínculo material com o real, mas não podemos atestar a veracidade daquilo que se vê na imagem.

O historiador Kossoy (2014, p. 137) ainda cita a utilização da fotografia durante a guerra franco-prussiana (1870-1871) para exemplificar como a evidência documental da fotografia pode ser problemática se interpretada como testemunho da realidade. No episódio, os defensores da Comuna de Paris foram fotografados durante o período da resistência. Esses registros foram utilizados pela polícia como provas no processo que resultou na condenação e execução dos envolvidos. Entretanto, ficou comprovado, posteriormente, a utilização de montagens fotográficas como “provas” de atrocidades cometidas pelos protagonistas da Comuna. O autor completa chamando a atenção para o fato de que a evidência fotográfica pode ser forjada de acordo com interesses externos, da mídia, da polícia ou do Estado.

A fotografia, de acordo com Kossoy (2014, p.154) é território pleno de ambiguidades, seja de base química ou eletrônica. Sempre foi uma excelente ferramenta para evidenciar, apresentar, inventariar e denunciar, entretanto, dependendo de seu viés político-ideológico serve também como propaganda. A fotografia serve tanto à denúncia social quanto à publicidade, podendo ser usada por criminalistas para registrar um cadáver com o objetivo de resolver um crime, por artistas na criação de retratos ficcionais, e, também, servindo à recordação pessoal e familiar, bem como à memória coletiva. A fotografia tem o poder de construir realidades. Se assim a compreendermos, seus resultados não passarão de ficções documentais.

Um exemplo destas ficções documentais está na forma como a burguesia oitocentista utilizava a fotografia para se retratar. O pesquisador Luiz Henrique Vieira, que pesquisa a construção de identidade dessa burguesia recorrendo a cartões fotográficos da época, observa um paradoxo nas imagens produzidas nos estúdios fotográficos daquele período. Para Vieira (2019, p.71), o burguês, representante maior da “vida moderna” e do desenvolvimento daquele tempo, preferia ser fotografado em cenários que remetiam ao passado a um mundo que não era o seu. A decoração e o mobiliário que compunham os cenários nos estúdios eram inspirados no estilo adotado pela burguesia em suas próprias residências e que, por sua vez, buscavam produzir um aspecto de riqueza, “talvez, pelo fato de esse mundo referencial estar associado à ideia de poder político, de prestígio e estabilidade sociais, que ainda estavam, ao longo do século XIX, sendo conquistados pela burguesia” (VIEIRA, 2019, p.71 -72). A classe burguesa fez com que a imagem fotográfica constituísse um novo modo de ver, como bem apresenta Brandão,

A fotografia satisfaz sobremaneira a busca narcísica do homem moderno pelo espelho, pois mediante a construção da imagem perfeita ela apagou o hiato entre signo e referente, expondo a relação causal direta entre imagem e objeto representado. O novo meio mecânico de reprodução de imagens retirou da pintura a condição de representação fiel da realidade (seu principal valor até então), já que nenhuma representação icônica pode rivalizar o “atestado de presença” que está impregnado na imagem fotográfica. (BRANDÃO, 2003, p. 25-26)

Brasil (2011, p. 45) explica que é a partir da representação fiel da fotografia que o indivíduo moderno encontra a melhor forma de se evidenciar. A imagem fotográfica funciona como um mecanismo de afirmação de identidade, tanto individual quanto coletiva e completa; “*afirmar-se como tal através de um retrato é se afirmar como componente de uma sociabilidade*”. Desta forma, através da fotografia, o homem moderno é capaz de moldar e

estereotipar seu caráter individual, permitindo que o mesmo faça parte de um determinado grupo social. (BRASIL, 2011, p. 45)

Diante da ascensão da fotografia documental, surge a necessidade de criar métodos para organizar os acervos que cresciam cada vez mais. Os primeiros registros da construção de arquivos fotográficos por instituições públicas datam de 1840, quando as polícias belgas e suíças criam registros de presos para facilitar no reconhecimento em caso de fugas. (LACERDA, 2008. p.33). Pouco depois, na segunda metade do século XIX, é possível perceber como sua utilização foi adotada como método de registro por diversas instituições das sociedades industrializadas como em hospitais, para registros e estudo de doenças, em agências de polícia e judiciárias como forma de registrar cenas de crimes e para identificação de pessoas ou em escolas e universidades como ferramenta para estudos antropológicos.

Segundo Kossoy (2014, p.140), o uso de imagens de temas variados – turismo, natureza, moda, indústria e até mesmo conflitos sociais e miséria – se intensificou a partir da década de 1940. Os mercados publicitário e editorial, o jornalismo e o comércio demandaram a criação das primeiras agências fotográficas especializadas e, mais tarde, dos bancos de imagens, enormes arquivos com coleções dos mais variados temas que facilitaram o acesso a imagens fotográficas.

Diante da utilização indiscriminada dos arquivos fotográficos de bancos de imagens, Kossoy (2014, p.140) levanta uma discussão extremamente pertinente e contemporânea referente ao apagamento dos significados históricos e simbólicos das imagens a partir do momento em que são utilizadas para ilustrar diferentes contextos. De acordo com o autor, quando uma imagem do passado é desconectada de seu tempo, torna-se uma “prótese fotográfica” com o objetivo de ilustrar as mais diversificadas situações que podem, ou não, ter vínculo temporal ou espacial com a imagem. Descontextualizadas culturalmente, as imagens criam ficções documentais típicas do processo de criação/construção de realidades.

Os antigos cenários, hoje irresistivelmente manipulados, ressurgem em sedutoras estetizações: é a morte do tempo histórico da criação, é a morte de sua representação. É, contudo, a aurora do tempo reciclado, do ponto de partida para o mundo das representações sintéticas. (KOSSOY, 2014, p. 141)

Sobre esta inversão de valores, Flusser (2011, p.64) defende que a fotografia, enquanto objeto, tem valor desprezível. Sua importância está no que ela representa, na informação que é transmitida pela imagem fotográfica. Para ele, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial e inaugura a transformação de valores da sociedade contemporânea,

que deseja mais informação do que objetos. A partir das últimas décadas do século XX, é possível observar um crescente interesse pela memória. De acordo com Le Goff (2003, p.466), este fenômeno está relacionado ao medo da perda de memória, da amnésia social, que traz como consequência a transformação da memória em um objeto de consumo pelos mercados.

Os sintomas observados por Le Goff na sociedade da última parte do século XX, associados aos avanços tecnológicos da época, provocaram uma expressiva mudança nas relações dos sujeitos com os vestígios de lembranças citados por Oliveira (2009, p.4). As câmeras fotográficas evoluíram e os modos de armazenamento de arquivos se expandiram multiplicando o poder de produção de imagens pelo usuário, que, agora, não está mais restrito a um número específico de poses e, principalmente, está livre para exibir suas fotografias instantaneamente sem o serviço profissional dos laboratórios. A extrema simplificação do processo fotográfico estimulou cada vez mais a produção e, consequentemente, o acúmulo de imagens.

Por outro lado, o colecionismo é uma prática universalmente difundida, observada em toda a história da humanidade. De acordo com Abreu (2005, p.103), colecionar é um exercício mental necessário à vida das sociedades, por expressar modos de organização, hierarquização de valores e estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Para Philipp Blom (2003, p.177), a coleção dá ao colecionador a oportunidade de viver eternamente através dos objetos; a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade. E completa:

Cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma miseenscène de passados pessoais e coletivos, de uma infância relembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. O mundo além do que podemos focar está dentro de nós e através delas, e por intermédio da comunhão com a coleção é possível comungar com ele e se tornar parte dele. (BLOM, 2003, p. 219).

O pensamento contemporâneo nos apresenta uma questão que gira em torno de que legado a fotografia documental construiu e nos deixou de herança. O que será feito do enorme montante de imagens produzidas e qual a duração e o destino destas imagens? Atualmente, tudo nasce para se tornar uma imagem, nós também. O que faz a pergunta pelo destino das imagens abarcar questões sobre nosso próprio destino.

Alguns pesquisadores defendem que a produção excessiva de fotografias está afetando negativamente nossa memória. Linda Henkel, especialista em psicologia cognitiva

da Universidade de Fairfield, nos Estados Unidos, publicou, em 2015, o artigo “*Point-and-Shoot Memories: The Influence of Taking Photos on Memory for a Museum Tour*, no qual defende, a partir de resultados obtidos por experiências práticas, que o ato de fotografar diminui nossa capacidade de cognitiva de armazenar lembranças.

Henkel (2014) cita a mudança na relação dos indivíduos com a produção de imagens que aconteceu a partir do barateamento do processo fotográfico. O custo elevado da fotografia analógica limitava os cliques apenas a momentos dignos de serem registrados e importantes para serem guardados para outras gerações. Hoje, as cenas importantes dividem espaço com um amontoado de imagens banais como *selfies* ou o jantar de ontem à noite e, por não serem revisitadas, acabam sendo esquecidas. Para a autora, transferir para a câmera ou para o *smartphone* a responsabilidade de guardar uma lembrança está afetando nossa memorização porque é através do processamento cognitivo que criamos memórias duradoras.

Uma pesquisa realizada pela Shutterfly revelou que, somente nos Estados Unidos, mensalmente são produzidas 10 bilhões de fotografias. Deste montante, nem a metade chega a ser compartilhada. A pesquisa aponta uma situação de risco para a memória, principalmente entre os adolescentes, que, além de serem os maiores produtores de imagens, não têm o hábito de rever as fotos antigas. Os dados dessa pesquisa revelam uma situação preocupante porque a ansiedade causada pela luta constante contra o esquecimento tem feito com que as pessoas fotografem cada vez mais (Cruz e Salazar, 2016, p.15). Entretanto, o excesso de imagens contribui para a volatilidade das lembranças na contemporaneidade.

As mudanças do filme para o digital, do álbum para o perfil do *Instagram*, do físico para o virtual, são frequentemente apontadas como raízes desta ambiguidade, que coloca a fotografia no centro das dúvidas sobre o presente e o futuro da memória da humanidade. (CRUZ e SALAZAR, 2016. P.15)

Pimenta (2013, p.4) vai além quando aborda a questão do acúmulo de informações virtuais. A cada clique que realizamos através do computador, a cada foto que fazemos ou a cada toque na tela do *smartphone*, estamos compartilhando informações e produzindo dados, em escala exponencial, sobre nossas relações comerciais, políticas e até mesmo privadas, promovendo um novo suporte à memória por meio de tecnologias de vigilância e monitoramento. Para o autor, esse montante de informações tornou-se um valioso e disputado produto comercial e está mudando a forma como as pessoas se relacionam com a cultura já que, quanto mais utilizamos estes instrumentos, mais somos monitorados,

classificados através de dados estatísticos e, conseqüentemente, expostos a estímulos comerciais e culturais filtrados pelas instituições que têm o controle desta nossa “memória-artificial-virtual”.

Todas estas transformações provocadas pelo mundo digital desafiam a mente humana a criar novas maneiras de selecionar, apreender e guardar memórias. Entretanto, de acordo com Cruz e Salazar (2016, p.20), a memória humana tem fronteiras difusas e é extremamente subjetiva, “praticamente uma forma maleável de ficção”. Desta forma, podemos entender que a fotografia é uma ferramenta que nos ajuda a lidar com nossas memórias na contemporaneidade.

### 1.3 Presenças e ausências na arte contemporânea

A Fotografia traz consigo um paradoxo entre presença e ausência. É um resquício de algo que não existe mais. Esta relação coaduna com a leitura da imagem como resto, de Georges Didi-Huberman:

Alguma coisa permanece que não é a coisa, mas um farrapo da sua semelhança. Alguma coisa – bem pouco, uma película – resta de um processo de destruição: essa alguma coisa, ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição, luta contra ela, pois se torna a ocasião da sua possível memória. Essa coisa não é nem a presença plena nem a ausência absoluta. Não é a ressurreição nem a morte sem resto. É a morte enquanto produtora de restos (DIDI-HUBERMAN, 2003 p.206)

Alguns artistas contemporâneos têm se dedicado a trabalhar com esse amontoado de ruínas para tentar responder questões que envolvem memória, tempo, esquecimento e morte. Documentos públicos esquecidos - ou escondidos - cartas, diários, objetos pessoais, acervos históricos, material publicitário e jornalístico, álbuns e, é claro, imagens fotográficas estão entre algumas das possibilidades de materiais que são apropriados pelos artistas em seus processos de criação.

De acordo com Ribeiro (2008. p.796), o termo “apropriação”, na arte, está associado aos *ready-mades* de Duchamp, quando signos da sociedade de consumo, da cultura de massa e outros materiais passaram a fazer parte das obras de arte. De certo, as atitudes de Duchamp reverberaram nos anos seguintes à criação de seus primeiros trabalhos e influenciam artistas até hoje. Octavio Paz (1970, p.9) cita Duchamp e Pablo Picasso como os artistas que mais influenciaram o século 20, mas, entretanto, essa influência se dá por motivos diferentes.

Picasso, por seu conjunto de obras, e, Duchamp, por um trabalho específico que nega a noção moderna de obra de arte. Considerando estes dois artistas como os principais influenciadores para os artistas modernos, Paz nos apresenta uma divisão no campo estético, temático e conceitual da arte daquele tempo.

Ao revisitar os escritos de Paz, Rosalind Krauss (2002 p. 76) afirma que essa polaridade pode ser observada também em outras épocas, desde o renascimento italiano, que se desenvolveu a partir do antagonismo entre desenho e cor, bem como no século XIX, quando se pode observar a distinção entre classicismo e romantismo tendo como principais representantes os pintores franceses Jean-Auguste Dominique Ingres e Eugène Delacroix. Para Krauss (2002 p. 76), foi a partir dessa polaridade, que vem sendo observada ao longo dos séculos, que a prática artística pode refletir sobre ela mesma.

A polaridade conceitual dos trabalhos de Picasso e Duchamp era algo claro já em sua época. Inclusive podemos perceber um certo ar de rivalidade quando Krauss (2002 p. 76 - 77) cita que, em algumas declarações, Duchamp se referia ao cubismo como “retiniano”. Para a autora, a forma vulgar utilizada por Duchamp para mencionar as obras do cubismo demonstrava “...seu menosprezo por uma arte que apelava para os sentidos, definida por ele como ‘pintura-pintura’ – oposta a tudo o que procurava criar, a ‘pintura-ideia’.” (KRAUSS, 2002. P.77). Para Neves e Lage (2016, p.69), com a apresentação de *A Fonte* (1917), Duchamp reconfigura a ideia de arte associada ao fazer manual, destacando a atitude do artista como elemento fundador do objeto artístico. O ato de escolher um objeto, mesmo que seja algo industrializado, produzido em larga escala, basta para estabelecer uma operação artística.

A obra de Duchamp também põe em xeque uma questão crucial para a classificação de um objeto como obra de arte: a autoria, que passa a ser atribuída a quem apresenta e não mais a quem produziu um objeto. O artista tem o poder de converter qualquer objeto em obra de arte a partir do ato de apropriação e de seu deslocamento para o espaço expositivo. Tendo seus significados reconfigurados pelo artista, os *ready-mades* passam a gerar discussões que surgem a partir desse deslocamento. Dessa forma, tais implicações tornam-se a “verdadeira matéria da obra de arte” (NEVES & LAGE 2016, p.69).

Para Rouillé (2009, p.295), apesar de Duchamp não ter sido um produtor de imagens fotográficas, sua obra apresenta conexões paradigmáticas fundamentais com os conceitos da fotografia. O autor relaciona o rompimento que os *ready-made* provocam com o conceito de

autoria, à substituição do trabalho à mão pelo registro mecânico produzido pela câmera fotográfica.

Ao substituir a mão pela máquina, a arte-fotografia prossegue o trabalho, encetado por Marcel Duchamp, de solapar as noções tradicionais de artista, de talento, de interioridade e de intenção. Ela vem minar o mito modernista da originalidade, o culto à individualidade do artista enquanto ponto de origem e princípio de originalidade de sua obra (ROUILLE, 2009, p.344)

Para Neves e Lage (2016, p.69-70), a transformação de um objeto em obra de arte, a partir da escolha de Duchamp, pode ser associada ao ato de enquadrar e registrar uma imagem realizada pelo fotógrafo. Entretanto, as conexões se estendem para além dos procedimentos realizados por ambos, representam mudanças de paradigma para a história da arte. A partir das implicações sobre as noções de representação, autenticidade e autoria, evidenciam o questionamento sobre o que é considerado arte.

A apropriação artística sintetiza as mudanças causadas pela proliferação de imagens dos meios de comunicação de massa na sensibilidade da sociedade contemporânea. Segundo Ribeiro (2008. p.797), a estratégia de apropriação de obras, imagens, ideias, objetos, produtos ou elementos culturais pelos artistas contemporâneos representa uma resposta à superprodução de imagens, que já não é mais encarada como um problema, mas como uma condição, um sistema cultural.

Alguns artistas trabalham diretamente com as questões relativas à autoria, é o caso da estadunidense Sherrie Levine. Seu trabalho consiste em apropriar-se de imagens de outros artistas, reproduzir cópias idênticas e rerepresentá-las como suas. Levine defende sua prática a partir da ideia de que o mundo já está superlotado e que não há mais como produzir qualquer trabalho autoral. Ao abordar a questão da autoria, Fineberg, (1995 p. 454-457), comenta que “O espectador sempre foi o autor do trabalho do artista. O que é diferente agora é que o artista pode se tornar o autor do trabalho de outra pessoa.” (FINEBERG, 1995, p. 454-457.)

No Brasil, também existem diversos artistas que trabalham com apropriação, podemos destacar alguns nomes como Cildo Meirelles, Farnese de Andrade, Nelson Leiner, Leda Catunda e, mais especificamente com apropriação de arquivos fotográficos, podemos citar Mario Ramiro, Mabe Betônico, Paulo Gaiad, Rosana Paulino, além de Rosângela Rennó, que é objeto de análise desta pesquisa.

Mineira de Belo Horizonte, Rosângela Rennó nasceu em 19 de novembro de 1962. Desde muito cedo, Rennó já tinha certeza de que queria cursar artes plásticas ou artes visuais, por isso entrou para a Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais, em 1981. Entretanto, por influência de seu pai, professor de Engenharia, na Universidade Federal de Minas Gerais, e de outros quatro irmãos engenheiros, Rennó se matriculou, também, no curso de Arquitetura da UFMG. Foi a forma que a artista encontrou de fazer um meio termo entre os desejos do pai e seus objetivos pessoais. Rennó se formou arquiteta em 1986 e completou o curso de artes em 1988 (MAUAD, 2018, p.10-11).

A artista sempre trabalhou com fotografia. Em sua primeira exposição, em 1985, na época, ainda estudante, apresentada no Itaú Galeria, Rennó construiu uma série de fotografias de pequenas estruturas ou displays criados com o único intuito de serem fotografados. Depois de registrar as imagens, a artista desmontava as estruturas, restando apenas as fotografias (MAUAD, 2018, p.11). Em 1988, quando estava se formando na Escola Guignard, Rosângela Rennó criou a série *Conto de Bruxas*, na qual recuperava imagens de histórias infantis dos anos 40 para serem vistas em um aparelho de *view-master*. “Para mim, é o primeiro trabalho de apropriação de fotos pra valer”, conta a artista em depoimento para Paulo Herkenhoff (1996, p.128).

Quando começou a trabalhar com apropriação, Rennó utilizava o arquivo fotográfico de sua família. Principalmente do acervo produzido pelo pai, que era uma espécie de fotógrafo oficial da família. Quando se mudou para o Rio de Janeiro, a artista passou a buscar material em estúdios fotográficos populares, o que fez com que começasse a traçar umas das principais características de seu trabalho: o uso de imagens descartadas, destinadas ao esquecimento e ao apagamento (RENNÓ, 2015, p.7).

Em 1992, durante uma viagem à Bélgica, Rosângela Rennó adquiriu um conjunto com seis caixas de slides fotográficos, negociado em um mercado de pulgas da cidade de Bruxelas. Segundo ela, foi nesse momento que surgiu sua obsessão pelas fotografias antigas. A partir daí, Rennó passou a construir uma coleção com todo tipo de material relacionado a este tipo de arquivo: antigos álbuns de família, fotografias de desconhecidos, câmeras e projetores de slide velhos, que vinham de garimpos e presentes que recebia de amigos. Anos depois, Rosângela já havia acumulado uma importante coleção de arquivos que serviriam de base para suas obras.

O material utilizado por Rosângela Rennó vai de álbuns de casamento a registros fotográficos de presidiários, recortes de jornais ou enormes acervos de família, os quais ela

reorganiza em um verdadeiro procedimento curatorial que envolve pesquisa de conceitos, escolhas de imagens e definições expográficas. Em seus projetos, Rennó procura criar imagens mentais que questionam nosso acervo imagético. Em *Hipocampo* (1995-1998) e *Bibliotheca* (2002), por exemplo, a artista esconde completamente as fotografias, impedindo que o espectador da obra as veja, sugerindo assim uma construção mental a partir do vasto repertório de imagens clichê que existe em nosso universo visual.

Na série *Duas lições de realismo fantástico* (1991), que faz parte do projeto *Arquivo Universal*, Rennó faz um caminho inverso. Apresenta fotografias, originalmente produzidas em formato 3x4, de pessoas desconhecidas, sem nenhuma preocupação com a história ou mesmo com a identificação dos retratados. Com isso, a artista desconstrói a função tradicionalmente atribuída a esse tipo de formato fotográfico, que é a identificação de pessoas, para destacar as lacunas da imagem.

Herkenhoff (1996, p. 1) aponta como um dos principais pontos da obra de Rosângela Rennó a sua função social, que é construir um retrato crítico da fotografia. Adotando uma atitude de oposição à imagem da fotografia garantidora de identidade e totalmente ligada à lembrança, a artista subverte a relação modelo x presença, comumente associada à fotografia, e adota como lugar-comum de suas obras a opacidade e a ausência (PETENUSSI, 2011, p. 55).

“Desisti de fotografar”, declarou a artista em depoimento concedido a Maria Angélica Melendi e Wander Melo Miranda, em 2001. Rennó é uma fotógrafa que não produz suas próprias imagens no sentido convencional. Ela se apropria de imagens perdidas porque acredita que o mundo já tem fotografias demais e que este acúmulo acabou provocando um certo esgotamento da imagem. Por isso, seus trabalhos se dedicam a investigar esta exaustão da fotografia (RENNÓ, 2015, p.12).

Acho que devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de reencantamento. De uma forma geral as fotografias não nos encantam mais. A maneira que encontrei para tentar promover esse reencantamento foi forçar uma falsa opacidade na imagem. Com ela provooco uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto-circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa. No entanto, a imagem original é fácil, é banal. Ele é forçado a voltar-se para os seus referenciais e reconstrói a imagem mentalmente, desviando-se do puro estímulo visual. (RENNÓ, 2015, p.12)

É um reflexo desta função social comentada por Herkenhoff a decisão que Rosângela Rennó toma de trabalhar com arquivos fotográficos. Ao deixar de produzir mais imagens e passar a trabalhar com aquelas que já foram abandonadas e estão condenadas ao esquecimento, a artista, além de não contribuir para o acúmulo de imagens, promove o resgate daqueles arquivos desprezados.

## 2 IMEMORIAL

### 2.1 A memória subterrânea da construção de Brasília

“Quem construiu Tebas, a das sete portas? Nos livros veem-se o nome dos reis. Mas foram os reis que transportaram as pedras?” (BRECHET, Bertold, 1986)

Brasília, 1994. O curador Alfons Hug prepara a exposição *Reverendo Brasília* para ser apresentada ao público na Galeria Athos Bulcão, no Museu Nacional. De acordo com o texto curatorial, a exposição busca “*uma abordagem crítica da capital brasileira, aproveitando os recursos da fotografia artística*”. O elenco selecionado para a exposição é formado por três artistas alemães: Andreas Gursky, Ulrich Görliche e Thomas Ruff; e três artistas brasileiros: Mário Cravo Neto, Miguel Rio Branco e Rosângela Rennó.

O título da exposição, *Reverendo Brasília*, poderia soar como uma atualização dos ícones visuais ou da história “oficial” da cidade modernista. Poderia ter reunido obras que enaltecessem sua proposta de ser, nas palavras de seu idealizador, Lúcio Costa, um centro irradiador de desenvolvimento e cultura para todo o Brasil. Entretanto, o verbo *rever*, se aproxima mais de outros significados, como reavaliar ou retificar, quando nos deparamos com as obras selecionadas pelo curador.

Projeto de governo do presidente Juscelino Kubistchek, a cidade de Brasília tinha como objetivo, ser um ponto de confluência entre a região sudeste, centro industrial do país, e as áreas do centro-oeste e Amazônia, carentes de uma maior integração. De acordo com Sousa (2014, p.6), Brasília configurava a meta-síntese da proposta desenvolvimentista e de integração nacional de um governo que buscava crescimento acelerado da economia através de um processo de internacionalização amparado por políticas de apoio ao setor privado, através de investimentos públicos em infraestrutura e na indústria de base (indústria pesada, materiais elétricos e automobilísticos).

No entanto, anos antes de sua fundação, quando ainda era apenas um canteiro de obras, Brasília já colecionava para sua história uma série de contradições. A situação dos trabalhadores que construíram a cidade inspirou a obra que Rosângela Rennó desenvolveu para a referida exposição e que é o tema deste capítulo. Antes de tratar dos aspectos de *Imemorial* (1994), é necessário contextualizar a obra.

Planalto Central, 1957. Os primeiros operários começam a chegar para construir a nova capital do Brasil. O grupo inicial de trabalhadores era responsável pela terraplanagem e pelas fundações do terreno. O recrutamento destes foi feito pelo Instituto Nacional de Imigração e Colonização que também se encarregava de encaminhá-los para alojamentos que ficavam nos próprios canteiros de obras (Sousa, 2014 p.6). Logo em seguida, construtoras contratadas pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), empresa pública criada pelo presidente, começaram a ocupar os canteiros. Com isso, trabalhadores vindos principalmente da região nordeste, mas também de Goiás e Minas Gerais, muitos com suas famílias, chegavam em busca de melhores oportunidades na futura capital (Sousa, 2014 p.5).

As duas únicas cidades naquela região eram Planaltina e Brazlândia que, de acordo com Holanda (2016, p.3), antes do início das obras de Brasília, serviam de apoio a áreas rurais de Goiás. Ao território das cidades foram anexadas grandes áreas destinadas a moradia de migrantes operários e suas famílias, transformando as duas cidades nas primeiras cidades-satélites da capital.

Os planos de Lúcio Costa não previam a satelitização precoce de Brasília. Para Holanda (2016, p.8), esta é a principal mudança que aconteceu na região. Os operários não podiam arcar com os altos custos dos edifícios nas áreas destinadas a moradia dentro do plano piloto da cidade e os acampamentos de obras não eram suficientes para todo o contingente de funcionários, além disso, muitos trabalhadores migraram com suas famílias. Portanto, restava a essas pessoas construir suas próprias residências em terrenos financiados nas cidades satélites recém-criadas ou em terrenos invadidos perto do plano piloto, de onde eram frequentemente removidos.

De acordo com Holanda (2016, p.7), o projeto de Brasília previa que seu crescimento deveria acontecer por intermédio das cidades-satélites, separadas da capital por um “cordão sanitário” de 25km, que serviria para preservar o lago e o destaque da imagem do plano piloto. As cidades-satélites eram enormes conjuntos habitacionais produzidos pelo estado. Ficavam em áreas distantes, sem serviços públicos essenciais, sem saneamento, sem abastecimento adequado e sem empregos. Eram cidades dormitório.

A situação dos operários que moravam nos alojamentos construídos pelas construtoras também era precária, como podemos ver na Figura 1. De acordo com Sousa (2014, p.7), as instalações eram temporárias, construídas para serem posteriormente destruídas. Em enormes galpões feitos de madeira, haviam de dez a quinze quartos, cada um

desses com beliches de dois ou três andares equipadas com colchões feitos de capim onde proliferavam pulgas, piolhos e percevejos. Os sanitários eram buracos feitos no chão, algumas vezes protegidos apenas por um pedaço de lona improvisado como porta. O abastecimento de água era problemático, o que causava ainda mais problemas decorrentes da falta de higiene. Nas cantinas, onde eram servidas as refeições, havia longas filas que faziam com que os trabalhadores, famintos, precisassem esperar muito tempo para comer. Além disso, a alimentação era causa de diversas reclamações dos operários, que relatavam que as cantinas serviam comida estragada, crua e por vezes com pequenos animais mortos dentro dela.

**Figura 1:** Alojamento temporário de operários da construção de Brasília



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF.

No período inicial de construção da nova capital, no início de 1957, havia aproximadamente 3.000 trabalhadores nas obras; em abril de 1960, momento da inauguração, o número de trabalhadores já ultrapassava 40.000. De acordo com Sousa (2014, p.6-7), com a aproximação da data de inauguração, as jornadas de trabalho, que já eram cansativas, se tornaram extremamente desgastantes, entre 14 e 18 horas diárias de trabalho pesado. Havia turmas que se revezavam entre o dia e a noite, para que a obra nunca ficasse

parada. Além disso, grande parte dos operários também trocava suas folgas aos domingos e feriados pelo recebimento de horas-extras.

Sousa (2014, p.7) também relata que a situação desconfortável enfrentada pelos operários gerava revolta e muitos protestos, como quebras de alojamentos e cantinas. Quando isso acontecia, responsáveis pelas empresas acionavam a Guarda Especial de Brasília para “por ordem” no acampamento. Muitas vezes, as queixas resultavam em episódios repreensivos com espancamento e prisões de operários.

A Guarda Especial de Brasília (GEB), criada pela Novacap, era um tipo de grupo de segurança ou guarda policial de caráter paramilitar. Comandada por um general reformado, absorveu alguns oficiais militares das polícias de Minas Gerais e Goiás, como delegados e, aproximadamente, 300 praças recrutados entre os candangos<sup>1</sup> de maior porte e alguns ferozes elementos da polícia goiana. De acordo com Teixeira (1996, p.41), a GEB tinha

a missão repressiva na área das obras, dos acampamentos e da Cidade Livre<sup>2</sup>, garantindo o intenso ritmo de trabalho, vigiando para que os candangos não se desviassem de suas tarefas perdendo tempo ou entregando-se à ingestão imoderada de bebidas alcoólicas (combatida inclusive de forma violenta) e com as mulheres de zona de baixo meretrício (...) e também era “convocada” para debelar algum motim nos acampamentos, ocorridos quase sempre por motivo de alimentação (TEIXEIRA, 1996, p.41)

Teixeira (1996, p.41) cita a fama de despreparada, violenta e truculenta que a GEB cultivava naquela época, “infundido mais temor do que respeito”. Inclusive, de acordo com Sousa (2014, p.8), parte de seus membros eram bandidos que haviam cometido crimes em suas cidades de origem e fugido para buscar esconderijo em Goiás. O corpo policial da GEB também foi alvo de inúmeras denúncias por atos como extorsão, violência e abuso de poder, que, de acordo com Teixeira (1996, p. 42), sempre estavam afinados com os interesses das

---

<sup>1</sup> Candango é uma palavra de origem africana que significa “ruim, ordinário”. A expressão era usada durante a construção de Brasília como uma espécie de apelido coletivo para rebaixar os trabalhadores humildes e sem estudo, que eram, em sua grande maioria, analfabetos. No contexto, havia duas classes sociais distintas: os candangos, que eram os pedreiros, carpinteiros e operários, de modo geral; e os doutores, relativo a todos os que trabalhavam em escritórios, com diploma ou não. O termo só deixou de ser pejorativo quando Juscelino Kubitschek, no discurso de inauguração de Brasília, usou a palavra para elogiar aqueles que construíram a capital. Depois disso, todos queriam ser chamados de candangos, até mesmo os “doutores”. Atualmente, candango também é um dos nomes dados àqueles nascidos em Brasília. (Fernandes, 2018, p.7)

<sup>2</sup> Cidade Livre era o nome dado ao único centro urbano existente. No local haviam comércios, serviços diversos, um hospital e uma zona de meretrício visitada pelos operários nos finais de semana. Ficava onde hoje é a cidade-satélite Núcleo Bandeirante. (Sousa, 2014, p.7)

empresas e das autoridades governamentais responsáveis pela construção de Brasília, principalmente em relação à garantia do cumprimento da meta de inauguração, em 21 de abril de 1960.

Um dos episódios mais emblemáticos da história de Brasília, o massacre de operários no alojamento da construtora Pacheco Fernandes Dantas, completou, em 2019, sessenta anos e continua sendo tema de pesquisas e debates, por suas versões controversas. O evento ocorreu no dia 8 de fevereiro de 1959, um domingo de carnaval. Várias versões concordam que o estopim do acontecido foi uma reclamação feita por um grupo de funcionários ao cozinheiro chefe do refeitório, pelo fato de a comida servida aos mais de mil funcionários naquela noite estar estragada. A reclamação acabou causando uma briga e o encarregado da construtora, Presbi Elpídio de Medeiros, entrou em contato com os policiais da GEB solicitando apoio para conter os trabalhadores. Atendendo aos pedidos da empresa, dois soldados foram deslocados para o refeitório do alojamento, porém, em número reduzido, acabaram sendo cercados pelos operários e se retiraram do local. Após o ocorrido, a Guarda Especial de Brasília mandou reforços (Monteiro, 2016, p.122; 2014, p.7-10).

Até então, todos os relatos são concordantes. A partir desta parte, se dividem em dois eixos. De um lado, a versão adotada por membros do governo federal, autoridades policiais e a grande mídia, representa o que chamaremos de versão oficial. De outro, a versão defendida pelos operários, apresentada por alguns jornais da época e, posteriormente, registrada no documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* produzido pelo cineasta Vladimir Carvalho em 1990.

Em um inquérito assinado pelo corregedor Arquelaugo Augusto Gonzaga, consta que por volta de 21h30, um grupo, com 27 soldados da Guarda Especial de Brasília, chegou ao alojamento da construtora Pacheco Fernandes Dantas. A ação resultou na morte de um homem e deixou outros 48 feridos, que foram encaminhados ao Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira (HJKO). De acordo com a versão oficial, adotada pelo governo, os soldados tinham a permissão de chegar atirando para o alto e, caso precisassem lidar com alguém mais violento, o comando era atirar nas pernas. De acordo com a polícia, o único morto, Evaristo Soares Brandão, teria falecido porque foi atingido na perna, fugiu, se escondeu embaixo de uma cama no dormitório. Não sendo possível encontrá-lo para prestar socorro, o operário sangrou até falecer (Sousa, 2014, p.7-10; Monteiro, 2016, p.122).

No entanto, a história contada por quem frequentou a Brasília durante sua construção é mais obscura. Segundo estes, quando os reforços da GEB, dois caminhões cheios de

guardas, chegaram ao alojamento, a situação já havia se normalizado e o clima estava tranquilo. Mesmo assim, os policiais cercaram o galpão e exigiram que todos os operários saíssem para a rua. À medida que os primeiros saíam, eram recebidos com pontapés e golpes de cassetete. Quando alguns operários, apavorados, tentaram escapar de serem espancados, a guarda abriu fogo sobre eles e os barracões. Como a construção era feita de madeira, as balas atravessaram as paredes e atingiram também outros trabalhadores que dormiam naquele momento. Os próprios operários teriam sido obrigados a carregar os corpos dos colegas mortos para dentro de um caminhão e a limpar o barracão. Os mortos teriam sido enterrados em uma vala aberta onde seria construída a torre de comunicações de Brasília. Sobre o número de mortos, relatos citam algo entre 20 e 50, porém, um depoimento registra que, no dia seguinte ao acontecido, 93 malas sem dono foram abandonadas no galpão da construtora (Sousa, 2014, p.7-10;Monteiro, 2016, p.122).

De acordo com pesquisa realizada por Sousa (2014, p.11), alguns jornais da época noticiaram o ocorrido naquela noite, porém, ter acesso a informações sobre qualquer acontecimento em Brasília durante sua construção era um desafio para os jornalistas da época. Tudo era feito a distância, já que as primeiras linhas telefônicas foram instaladas somente em 1960, pouco antes da inauguração da capital, e as coberturas presenciais eram feitas com autorização prévia do governo federal. Desta forma, a versão oficial, aquela adotada pelo poder público e repassada à grande mídia, se transformou na memória oficial do evento, deixando de lado os relatos dos operários, que sendo mantidos na oralidade, formaram o que Pollak (1989, p.3) chama de memória subterrânea.

A memória coletiva nem sempre é acolhida de forma unânime por uma sociedade ou grupo específico, pelo contrário, muitas vezes existe uma disputa na constituição de narrativas dessas memórias. De acordo com Pollak (1989, p.3), a “memória subterrânea” é aquela que ampara a versão das minorias e, quase sempre, é sustentada através da oralidade, tem o importante papel de oposição à “memória oficial”. Ressaltando, desta forma, o caráter opressor e destruidor de uma memória nacional construída de forma unificada. Sufocadas pela história oficial, as memórias subterrâneas passam a serem transmitidas oralmente, em redes de sociabilidade onde exista confiança entre os membros, como associações civis, políticas ou mesmo no âmbito familiar. Pollak (1989, p.15) afirma que, ao se tornarem proibidas, as lembranças tendem a serem preservadas por organizações informais, pautadas na angústia de não serem ouvidas e ou correndo o risco de receberem alguma punição.

Segundo o autor (POLLAK, 1989, p.3), algumas vezes essas memórias subterrâneas deixam seu lugar de clandestinidade e invadem o espaço público. Em momentos como esses a história oficial é confrontada, mostrando aos responsáveis por sua disseminação a necessidade de uma revisão crítica do passado. Assim, poderíamos nos perguntar de que forma estas memórias marginalizadas poderiam romper a barreira entre o oficial e o não oficial? Que força seria capaz de potencializar vozes silenciadas por tantos anos pelos poderes públicos? Talvez uma possível resposta seja a arte como um dispositivo.

Tal como o documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), produzido por Vladimir Carvalho, traz à tona uma outra versão de como foi a construção de Brasília e, principalmente, sobre o massacre da construtora Pacheco Fernandes Dantas, a obra *Imemorial* (1994), de Rosângela Rennó, também provoca a história oficial sobre a construção da nova capital federal, principalmente pelo fato de inserir fragmentos de memórias subterrâneas em um espaço público como o museu de arte, provendo a eles uma visibilidade.

## 2.2 Cinquenta candangos voltam a Brasília

À primeira vista, o que salta aos olhos, destacando-se em uma das paredes brancas da Galeria Athos Bulcão, no Teatro Nacional da cidade de Brasília, são as fotografias em cores avermelhadas e forte contraste (fig. 2). Dez retratos, tamanho 60x40 cm, de desconhecidos que nos olham nos olhos. Expressões vazias. São reproduções de fotografias originalmente impressas em tamanho 3x4 cm, para fins de documentação. Isso explica o semblante sério e a ausência de sorrisos.

Olhando para baixo, podemos ver outros retratos. Mais um tanto deles se confundem com o piso escuro. Diferentemente daqueles que estão na parede, estes são mais sombrios. Não há cores, apenas um leve brilho prateado que forma suaves contornos nestes outros 40 rostos. As molduras pretas, de metal, pesadas, parecem aprisioná-los ao chão. Imóveis e perfeitamente alinhados, eles permanecem na posição horizontal, obrigando curiosos a se curvarem para tentar identificar os rostos quase apagados. Fúnebres.

Acima dos cinquenta retratos, discreto, quase passa despercebido um letreiro branco na parede branca; I M E M O R I A L. As letras em relevo parecem emergir através da parede, ou talvez serem engolidas por ela. Juntas formam uma palavra que, centralizada acima das

fotos, funciona como título para a instalação ou como denúncia do esquecimento que os retratados testemunham há décadas.

**Figura 2:** Vista da instalação *Imemorial* (1994), na Galeria Athos Bulcão, em Brasília.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Para o processo de criação da obra *Imemorial*, a artista Rosângela Rennó teve acesso a espólio da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), que estava abandonado em um armazém do Arquivo Público do Distrito Federal. O arquivo continha uma enorme quantidade de documentos, dentre os quais, 15 mil arquivos de funcionários da companhia (Mauad, 2018, p.18;Monteiro, 2016, p.125). O processo de apuração não foi simples, já que a maioria das fichas se encontravam incompletas. Rennó então passou a buscar dois grupos de fichas; aquelas que mantiveram afixadas às fotos 3x4 dos funcionários e outras que apresentavam a descrição: “Dispensado por motivo de morte” (Mauad, 2018, p.18).

Após intenso exercício de seleção, Rennó seleciona cinquenta, entre milhares de fichas de funcionários, e se apropria delas, trazendo de volta à superfície de Brasília cinquenta candangos. Aos escolhidos, ela dá a difícil missão de representar todos os outros que também ajudaram a construir a capital do país. Cada homem, mulher e criança que

trabalhou naqueles canteiros de obras dando seu suor, sangue e, em alguns casos, pagando com a própria vida o alto preço de um sonho. Para o governo desenvolvimentista, o sonho da nova capital, da utópica integração nacional; para cada migrante operário, o sonho de ter uma vida melhor.

Mauad (2018, p.21) associa o processo artístico de Rosângela Rennó ao ofício do historiógrafo na medida em que a artista retira as fotografias do contexto em que foram encontradas e faz com que, expostas, assumam a função pública de testemunho. Para a autora, a arte cria narrativas que nos apresentam formas diferentes de imaginar o passado. Se a história pretende nos apresentar uma narrativa consolidada sobre o passado, a atitude artística nos convoca a reconsiderar suas ruínas como um sintoma ou um gesto que grita diante do tempo.

Para Mauad (2018, p.17), como efeito deste exercício proposto, a arte se afasta da história factual, a fotografia se afasta da ideia de prova concreta e a imagem da simples representação. Somos impelidos a olhar além e, através de uma “atitude historiadora”, reconhecer no presente configurações do passado. Em sua perspectiva (2018, p.20-21), essa atitude historiadora reside:

(...) em indagar o passado como uma das dimensões do terreno poroso do presente onde residem as tradições, os comportamentos residuais, mas de onde, quando problematizado, emerge um conhecimento crítico que nos impele para a ação. (MAUAD, 2018, p.21-22)

Sobre a questão da interdisciplinaridade, Monteiro (2016, p.115) aponta uma articulação da arte contemporânea com a História ou a Arqueologia, a partir do momento em que problematizam a produção de informações no contexto atual da cultura de massa, se tornando até mesmo uma estratégia para associar o museu a “espaço de constituição, gestão e legitimação de memórias sociais” (MONTEIRO, 2016, p.115).

As imagens dos operários, transportadas para o museu, tornam-se, pelas palavras de Barbarena (2009, p. 96-97), “incômodos visitantes”. São testemunhos de uma história que permaneceu escondida e que não se encaixa na memória oficial a qual sempre fomos apresentados. Os olhares dos operários denunciam a fragilidade destas narrativas oficiais. Tal como aponta Monteiro, Rosângela Rennó traz para dentro do museu testemunhos desse apagamento de memórias. Para Barbarena, *“trabalhar com a fotografia e com o sujeito excluído é um caminho duplamente subversivo no tocante à marginalização de uma*

*realidade antes desmaterializada pelas estratégias de regulamentação da memória nacional* (BARBARENA, 2009. p.97).

Em suas obras, Rosângela Rennó trabalha para afastar a imagem fotográfica da ideia de representação real. Em *Imemorial*, sua atitude não é diferente. A artista separa as fotografias das fichas que contém todas as informações sobre cada um dos trabalhadores, utilizando apenas suas imagens, sem qualquer identificação. Desta forma, elas perdem seu poder de registros particulares de um indivíduo e passam a atuar como testemunhos de um apagamento coletivo.

### 2.3 Em memória do esquecimento

Quarenta retratos em película ortocromática pintada e dez retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. Título *Imemorial* na parede em letras de metal pintado. A descrição técnica da instalação *Imemorial* não é suficiente para representar toda a complexidade desta obra da artista Rosângela Rennó, portando, nesta parte da pesquisa, discutiremos questões relacionadas às três partes da obra: as fotografias escurecidas dos operários mortos, no chão da galeria; os retratos coloridos dos trabalhadores sem identificação de morte, expostos na parede branca; e o letreiro com o nome da obra, fixado acima das fotografias.

As fotografias dispostas no chão foram retiradas de fichas de funcionários que, de acordo com a documentação, morreram durante a construção de Brasília. Rennó decidiu imprimir estes retratos em películas gráficas pintadas de preto por trás, como podemos ver na figura 3. A intenção foi reproduzir visualmente um ferrótipo<sup>3</sup>, processo fotográfico obsoleto. Os retratos da parede foram extraídos de fichas sem identificação de morte. Sobre as cores dos retratos, a artista conta que, apesar de todos serem originalmente feitos em preto

---

<sup>3</sup> “Imagem produzida pelo processo de colódio úmido sobre uma fina plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom. Inventado pelo norte-americano Hamilton Smith, como uma derivação do processo de colódio úmido, em 1856. Smith baseou-se nas pesquisas do francês Adolphe Alexandre Martin (1824-1896), que desde 1852 já desenvolvera um sistema de produção de cópias amphipositives, termo que foi anglicisado por Talbot para amphitypes, razão pela qual, no início, o ferrótipo também era conhecido por essa denominação na Europa. O ferrótipo tornou-se muito popular entre os fotógrafos ambulantes até fins do século dezenove – sobretudo nos Estados Unidos – em virtude da rapidez de sua produção, de seu baixo custo e pelo fato de não se quebrar, como ocorria com as chapas de vidro dos ambrótipos. Sendo que, neste país, este processo era indistintamente denominado de ferrotype ou de tintype” (Ferrótipo, 2018).

e branco, a oxidação dos grampos de metal que prendiam as fotos às fichas e o acondicionamento inadequado ao longo do tempo fez com que as imagens adquirissem tons terrosos ou avermelhados, que foram mantidos juntamente com as marcas de grampo, na reprodução

**Figura 3:** Detalhe da instalação *Imemorial* (1994). Galeria Athos Bulcão. Brasília.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Mauad (2018, p.19-20) diz que os dois processos “investem no reconhecimento da potência da ação do tempo sobre a imagem”. No caso das fotos da parede, a opção de manter as marcas do desgaste do objeto – a oxidação e as perfurações dos grampos; E, nos retratos dos mortos, através do uso de toda uma técnica para deixar as imagens com o aspecto parecido com um método de impressão obsoleto.

A escolha pela utilização do que Rennó chama de “falso ferrótipo” também está relacionada com as características visuais que a impressão neste tipo de material apresenta. Para Barbarena (2009, p.95), a impressão escura faz com que os retratos pareçam estar sob uma espécie de penumbra que para o autor representa o futuro impedido daqueles trabalhadores, e as imagens opacas simbolizam a invisibilidade de suas memórias.

Outra característica da impressão em película ortocromática, observada por Monteiro (2016, p.125), é que ao se inclinar para ver as fotos dos trabalhadores mortos, o espectador consegue ver seu próprio rosto refletido na superfície de cada retrato. Para o autor, a artista consegue criar uma relação entre o observador e o desconhecido retratado, entre a vida e a morte e entre o passado e o presente.

Através daqueles espelhos negros, Rennó nos aproxima dos operários. Nossos rostos se confundem com os rostos deles e, naquele momento, os mortos nos intimam a pensar sobre como as memórias de todas aquelas pessoas foram apagadas da história oficial e sobre a fragilidade de nossas próprias memórias. Particulares e coletivas. Enquanto isso, os rostos dos operários na parede nos encaram de frente, como se nos desafiassem a olhar para seus companheiros que tiveram um fim mais triste que o deles. Seus olhares fixos são como um convite para que, juntos, realizemos o último ritual, para que velemos aqueles mortos que estão no chão, entre os nossos olhares e os olhares dos sobreviventes.

Para Monteiro (2016, p.125), *Imemorial* é como um monumento fúnebre, em memória dos operários que construíram Brasília. Ele observa que a disposição dos retratos no chão, alinhados, na horizontal, assemelha-se a lápides em cemitério. Porém, neste caso, não é possível identificar os mortos através das lápides, elas servem apenas como dispositivos que nos apresentam presenças espectrais daqueles que ainda lutam contra o esquecimento social.

“A imagem fotográfica é dramática. Pelo seu silêncio, pela sua imobilidade” (BAUDRILLARD 1997, p.33). A simples presença das imagens fotográficas expostas na galeria, por si só, já carrega uma carga de dramaticidade como comenta Jean Baudrillard. O silêncio dos retratados, encarando quem observa seus olhares imóveis, instiga o espectador,

provoca sua imaginação. Ciente de que as imagens estão presas em um silêncio perpétuo, Rennó constrói uma narrativa através da disposição dos retratos. Encenando o velório daqueles candangos no chão da galeria, a artista potencializa a dramaticidade da imagem fotográfica.

A maior parte dos retratos selecionados por Rosângela Rennó para compor a obra *Imemorial* é de operários mortos. A artista dispõe estas imagens no chão e seu perfeito alinhamento é quebrado por poucos espaços entre as molduras. Em contraposição, as imagens na parede, dos trabalhadores vivos, estando em menor número, ficam mais afastadas. Monteiro (2016, p.124) afirma que os vazios entre as imagens intensificam a sensação de ausência e abandono que os sobreviventes sentem. Esses espaços entre as fotografias são como um convite ao observador para que cada um complete a parede e o chão com outras imagens.

*Imemorial* é uma obra que instiga a participação do espectador, convida os visitantes a deixarem o papel de simples observadores e se comportarem como atuantes. De acordo com Ricardo Barbarena,

Ao revistar os arquivos de vida marginal, Rennó acaba por instigar um espectador que se comporta como atuante no processo de re-elaboração dos valores políticos e sociais, que, num passado não tão remoto e nem tão entorpecido, eram aliados das discussões acerca da fundação de uma brasilidade. Nesse sentido, mirar aquelas faces mortuárias é despertar um fragmento retido do tempo que carrega o poder de interromper uma metafísica do elogio ao avanço celebratório e pragmático. (BARBARENA. 2009, p.94)

Ao encarar as cinquenta faces que integram a obra de Rennó, vemos homens e mulheres de olhares vazios e semblantes que, agora, depois de termos contato com suas histórias, podemos interpretar como tristes ou cansados. Entretanto, alguns destes rostos se destacam por não aparentarem ter idade compatível com os relatos de vivências de outros homens e mulheres. São crianças fichadas como funcionárias da empresa pública responsável pelas obras da nova capital. Crianças que trabalharam na construção do símbolo máximo do desenvolvimento do Brasil daquela época: Brasília, cidade que, hoje, tem o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, concedido pela UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, por seus monumentos, edifícios e conjunto arquitetônico de valor histórico e estético. A figura 4 mostra algumas dessas faces encontradas nos arquivos de funcionários da NOVACAP.

**Figura 4:** Fotos 3x4cm recuperadas do arquivo de funcionários da NOVACAP.



Fonte: Livro "O Arquivo Universal e outros arquivos". Ed. Cosac & Naify, 2003

Barbarena (2009, p.95) associa os registros fotográficos de crianças a “sentenças de uma pena de morte agenciada” que, para o autor, reproduzem a negação dos direitos mínimos do cidadão. Imagens como estas nos fazem imaginar motivos pelos quais os arquivos utilizados por Rosângela Rennó em *Imemorial* permaneceram por tantos anos perdidos, talvez escondidos.

Santos (2015, p.112), em comentário sobre a obra de Rennó, aborda questões relacionadas ao arquivamento de memórias que não concordam com a história oficial.

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”? (SANTOS, 2015, p.112)

A obra de Rennó representa a abertura desse arquivo e, mais que isso, é como uma construção de um monumento. Não um monumento à história dos trabalhadores, mas um memorial ao esquecimento, à amnésia social. Esta discussão nos leva ao último dos três elementos da instalação. Ocupando lugar de destaque, acima de todas as fotografias, ironicamente o letreiro branco sobre a parede branca quase passa despercebido. IMEMORIAL. Cravada na parede, a palavra não é apenas título.

De acordo com Santos (2015, p.112), em *Imemorial*, como em outras obras da artista, os textos que acompanham as imagens não servem como explicação literal. Rosângela Rennó se apoia no poder performático do texto para desfazer a “co-incidência entre imagem

e escrita”. Para Fabris (2004, p.127), *Imemorial* não poderia ter um nome mais sugestivo, porque evoca, através de uma negativa, um dos mais poderosos simbolismos de uma comunidade.

Várias questões poderiam ser formuladas para reflexão: O que seria um memorial? Um local construído para manter viva a memória de um importante acontecimento? Um monumento erguido em homenagem a uma figura que merece ser lembrada por seus feitos? Um lugar de memória criado com o objetivo de adestrar cidadãos do presente e do futuro através de representações heroicas da história? Brasília, como qualquer outra cidade, também tem seus próprios memoriais. Pensar sobre alguns deles pode ser interessante antes de discorrer sobre o título da obra de Rosângela Rennó.

Localizado no Eixo Monumental, área de maior destaque no mapa de Brasília, está o *Memorial JK*, inaugurado em 1981, cinco anos após a morte do presidente Juscelino Kubistchek. O conjunto conta com projeto arquitetônico de Oscar Niemayer, obras do artista Athos Bulcão e uma escultura de 4 metros e meio de JK, feita por Honório Peçanha. Em um salão redondo, coberto por mármore negro e iluminado pela luz do sol, que penetra através de um vitral com a imagem de um anjo, repousam os restos mortais do antigo presidente. Fotografias e objetos pessoais de JK fazem parte de uma exposição permanente sobre sua trajetória pública e a vida privada. Tudo é construído e pensado para cultuar a memória do antigo presidente (Barbarena, 2009, p.102).

Há dez quilômetros do *Memorial JK*, fica a Vila Planalto, bairro que surgiu a partir da instalação de alojamentos de construtoras que realizaram as obras de construção da cidade. Uma dessas empresas era a Pacheco Fernandes Dantas. A comunidade foi constituída primordialmente por famílias de operários, característica que, décadas depois, ainda persiste. Em 2009, moradores da Vila Planalto organizaram uma celebração em homenagem aos operários mortos no massacre da GEB e construíram uma lápide no exato local onde ficava o alojamento dos trabalhadores, que vemos na figura 5. “Em memória dos candangos sacrificados na construção de Brasília – 50 anos do massacre da GEB” (Sousa, 2014, p.12).

O título da obra também dialoga com os memoriais construídos em Brasília para homenagear seus governantes passados. Para Monteiro (2016, p.123), a obra de Rennó é um anti-memorial e tem como objetivo

[...] reescrever a contrapelo a história da construção da cidade e da nação. Um “imemorial” no sentido benjaminiano, pois se a história é este cortejo de vencedores, em que os governantes de hoje são os herdeiros dos vencedores do

passado, devemos lutar contra essa narrativa e o esquecimento dos vencidos para que eles não sejam derrotados uma segunda vez. (MONTEIRO, 2016, p.123)

Em *Imemorial*, Rosângela Rennó encurta a distância entre passado e presente quando desenterra as memórias subterrâneas da construção de Brasília a partir da imagem de cinquenta candangos, operários que trabalharam para erguer cada um dos edifícios que formam a capital brasileira. A artista tem acesso a um arquivo de documentos que serviriam como provas de crimes, mas, a partir de omissões planejadas, se apropria de retratos e ressignifica as imagens para que denunciem não apenas crimes isolados, mas um esquecimento coletivo. O sequestro de memórias de milhares, o apagamento de muitos que sofreram ou morreram para que o sonho de outros se tornasse realidade.

**Figura 5:** Memorial do massacre erguido na Vila Planalto.



Fonte: <https://historiasdebrasil.com/2019/02/19/o-massacre-na-pacheco-fernandes/>

Foto: João Carlos Amador.

Brasília foi construída pelas mãos de milhares de candangos que, à medida que levantavam mais paredes, eram forçados a se afastar de sua façanha, ou desapareciam no meio do concreto. Brasília devorava seus criadores. *Imemorial* não desenterra os corpos que estão sob as construções, mas evoca seus fantasmas a assombrarem as histórias de tempos e conquistas gloriosas que nos contam sobre a criação de uma capital e sobre o progresso de uma nação.

### 3 CICATRIZ

#### 3.1 Arquivo de tatuagens

“A pessoa que se deixa tatuar só o faz para imortalizar uma ideia mais elevada e bela do que a fraqueza do seu crime.”<sup>4</sup>

Documentar tatuagens para fins de identificação é uma prática antiga. Publicado em 1876, *O Homem Delinquente* é o resultado de um estudo realizado por um psiquiatra italiano, Cesare Lombroso, que relaciona os desenhos no corpo à características psicológicas e padrões de comportamento de criminosos. A pesquisa realizada em ambientes prisionais tem como objetivo auxiliar as autoridades médicas e policiais a identificar, através das tatuagens, pessoas propensas a determinados crimes e prevenir tais delitos (JEHA, 2019, p.130).

Lombroso não foi o único a realizar esse tipo de estudo. Muito pelo contrário, influenciou uma linha de estudos que relacionavam tatuagem e crime, o que fez crescer na sociedade um enorme preconceito e estigma sobre essa forma de expressão. Alexandre Lacassagne, psiquiatra francês, é mais uma forte referência dessa escola positivista. Seu livro *As tatuagens: estudo antropológico e médico-legal*, de 1881, reuniu um conjunto de reproduções de tatuagens obtidas através de decalque. Utilizando papel vegetal sobreposto à pele, Lacassagne reproduzia os desenhos que foram publicados em seu guia ilustrado (JEHA, 2019, p.131).

Em 1896, quando os estudos sobre tatuagem e crime já haviam sido adotados por inúmeras instituições policiais por todo o mundo, Cesare Lombroso lançou uma edição ampliada com quatro volumes ilustrados com desenhos e fotografias de tatuagens. Na época, a publicação foi considerada um atlas do homem delinquente (JEHA, 2019, p.130).

Pouco tempo depois de sua invenção, a fotografia já era utilizada como ferramenta para registro e identificação em prisões e delegacias. No Brasil, a Casa de Correção do Rio de Janeiro foi pioneira no uso do registro fotográfico. Em 1871, a instituição adquiriu uma câmera fotográfica e passou a fichar os detentos com fotografias que, posteriormente, eram

---

<sup>4</sup> Resposta de um homem detido na Cadeia Pública de São Paulo, ao jornalista Leven Vampré, quando questionado se haveria alguma relação entre tatuagem e crime. A entrevista foi publicada no jornal *Correio Paulistano* em fevereiro de 1916 (JEHA, 2019, p.133).

enviadas para outras autoridades policiais, facilitando a identificação dessas pessoas (JEHA, 2019, p.129).

Registros indicam que, desde 1891, a polícia de São Paulo já contava com fotografos em seu quadro de funcionários. Nos anos seguintes, a prática foi crescendo e se tornando a principal forma de registro nessas instituições, servindo também para registrar cenas de crimes e criar provas. O Serviço de Identificação da Polícia de São Paulo produziu, apenas no ano de 1920, um total de 20 mil negativos fotográficos e 77 mil reproduções. No mesmo ano, a Penitenciária do Estado era inaugurada e já contava com um ateliê fotográfico completo, com uma das estruturas das mais modernas da época: luz natural, câmera, refletores, cenários e cadeiras especiais, como mostra a figura 6 (JEHA, 2019, p.129).

**Figura 6:** Instalações do ateliê fotográfico da Penitenciária do Estado de São Paulo, em 1927



Fonte: Acervo do Museu Penitenciário Paulista – Revista Zum, n.16. IMS. São Paulo. abr. 2019.

Em seus primeiros anos, o ateliê fotográfico da Penitenciária do Estado foi utilizado para construir um arquivo de identificação dos detidos. Ao darem entrada no presídio, todos eram fotografados de frente e de perfil e, depois de fichados, eram registrados novamente com os cabelos raspados e trajando o uniforme. Pouco tempo depois, o departamento de Medicina e Criminologia passou a utilizar os equipamentos de fotografia para auxiliar em estudos psiquiátricos. O médico responsável pela área, José de Moraes Mello, começou a fotografar e catalogar os presos que tinham algum desenho no corpo e criou um Arquivo de Tatuagens (JEHA, 2019, p.130).

Os detentos tatuados eram fotografados e as imagens eram incluídas em uma ficha com outras informações pessoais: nome, vulgo, idade, nacionalidade, cor, profissão, estado civil, religião e crime; e outras informações sobre as tatuagens: quando foi feita, por quem, onde foi feita, qual a cor do desenho, porque foi feita, em qual parte do corpo se encontra. Veja um exemplo de uma das fichas na figura 7. Além disso, o médico responsável pelo cadastro também definia o tema da tatuagem entre uma lista com treze tipos: étnicas, profissionais, amorosas, políticas, criminais, passionais, obscenas, hieráticas, ornamentais, afetivas, acidentais, terapêuticas ou não classificadas. Para criar este questionário, José de Moraes Mello se inspirou nos estudos de Lacassagne sobre tatuagens e criminologia (JEHA, 2019, p.129 - 131).

Moraes Mello foi o responsável pelo Arquivo de Tatuagens durante dezenove anos. Em 1939, já haviam sido preenchidas 2,6 mil fichas, encadernadas em vinte e seis volumes. Após a descontinuidade das pesquisas, em 1940, o arquivo foi encaminhado para o acervo do recém-criado Museu Penitenciário e permaneceu esquecido por mais de meio século (JEHA, 2019, p.132).

**Figura 7:** Ficha do Arquivo de Tatuagens da Penitenciária do Estado de São Paulo

**PENITENCIARIA DO ESTADO DE SÃO PAULO**


**SECÇÃO DE MEDICINA E CRIMINOLOGIA**

**Arquivo de tatuagens**

Promptuario N.º 359 Ficha N.º 79

Nome <u>                    </u>	Vulgo <u>                    </u>
Idade <u>8 de Dezembro de 1893</u>	Nacionalidade <u>Síria</u>
Côr <u>Branca</u>	Profissão <u>Comércio</u>
Estado civil <u>Solteiro</u>	Crime <u>Homicídio</u>
Religião <u>Católica</u>	Reincidência <u>Não</u>
Quando foi feita a tatuagem? <u>Em criança</u>	Onde foi feita? <u>Síria</u>
Por quem? <u>Um companheiro de infância</u>	Que côr tem? <u>Azul</u>

Porque foi feita? Imitação



Localização das tatuagens (\*) No dorso da mão esquerda. (8)

*Morales*

(\*) Indicar a região anatomica. O numero apposto á localização corresponde á classificação: 1 — Ethnicas. 2 — Profissionais. 3 — Amorasas. 4 — Politicas. 5 — Criminaes. 6 — Passionaes. 7 — Obscenas. 8 — Hieraticas. 9 — Ornamentaes. 10 — Affectivas. 11 — Accidentaes. 12 — Therapeuticas. 13 — Não classificadas.

Em 1995, a artista Rosângela Rennó recebe um envelope enviado por seu galerista, Marco Antônio Vilaça. Dentro, havia uma reportagem de jornal falando sobre o Museu Penitenciário de São Paulo, que, na época, ainda não tinha um espaço físico, era apenas um amontoado de caixas abandonadas em diversos porões do complexo do Carandiru. A reportagem mencionava uma enorme coleção de negativos de vidro que estava abandonada. Isso chamou a atenção de Rennó, que, até então, não sabia qual era o conteúdo das imagens. (RENNÓ, 1998, p.15; MAUAD, 2018, p.13)

eu falei: ‘Não, gente, eu tenho que ir lá ver isso’, aí eu marquei uma visita, em uma das minhas idas a São Paulo, e fui lá ver como é que era. Eu fiquei enlouquecida com o que eu vi, eu falei: ‘Olha, eu tenho que conseguir fazer alguma coisa’. A luta nesse momento foi conseguir que me deixassem pesquisar, porque a gente não pode esquecer que o massacre do Carandiru<sup>5</sup> aconteceu dois anos antes... dois anos e meio antes. [...] Porque qualquer menção a trabalhar com imagem do Carandiru para eles dava nervoso. (RENNÓ, 2015, em entrevista a MAUAD, 2018, p.13)

Em sua visita, Rennó avaliou que o estado de conservação do acervo era precário em consequência da maneira como estava armazenado. Percebendo a inexperiência da equipe responsável pela guarda dos arquivos e buscando, sobretudo, uma maneira de manter viva a história penitenciária do país, a artista ofereceu ajuda à ACADEPEN – Academia Penitenciária, instituição responsável pelo acervo, para realizar higienização e acondicionamento dos negativos de vidro. Entretanto, não foi uma tarefa simples conseguir autorização para realizar os trabalhos de recuperação desse acervo. Foram nove meses de conversas entre a artista e instituições do poder público. Nesse período, o projeto foi negado duas vezes pela assessoria jurídica da Secretaria de Administração Penitenciária. Nas palavras da própria artista, “*o estado tem dificuldade em oferecer e não está habituado a receber*” (RENNÓ, 1998, p.18). Rennó precisou insistir para fazer com que os responsáveis pelo “sistema” entendessem a importância de preservar esse material histórico e que a sua conservação é uma responsabilidade do estado (RENNÓ, 1998, p.18; MAUAD, 2018, p.13).

Rennó foi autorizada a restaurar os arquivos, mas o acervo não poderia ser retirado das dependências da ACADEPEN. A artista precisou instalar um estúdio no local e, para

---

<sup>5</sup> O massacre do Carandiru aconteceu em 2 de outubro de 1992, na Casa de Detenção do Complexo Penitenciário do Carandiru, na cidade de São Paulo. No episódio, a Polícia Militar de São Paulo invadiu o Pavilhão 9 da penitenciária para conter uma rebelião. Em apenas meia hora de ação, a polícia matou 111 presos e deixou outros 130 feridos. Fotos dos corpos nus, alinhados no chão do pátio, ao ar livre, ficaram famosas, correram o mundo e se tornaram símbolo da barbárie brasileira. (BORGES, 2016, p.2)

isso, conseguiu a colaboração da FUNARTE, da USP e da Associação de Arquivistas Brasileiros. Dentre os quase 15 mil negativos, a maioria era de identificação de pessoas que foram presas, fotos de rostos, frente e de perfil e nus de corpo inteiro; frente, costas e perfil. Havia também algumas imagens de anomalias e doenças, aproximadamente 3 mil fotografias de tatuagens e cicatrizes, além de 30 imagens de cabeças fotografadas de costas (MELENDI, 2003, p.2). Sobre as fotografias, Rennó comenta que

São imagens de forte apelo visual: fragmentos de corpos dos presidiários fotografados com requinte, em poses estudadas, diferentes dos estudos fotográficos similares de caráter determinista realizados no século XIX por “cientistas criminalistas” como Lombroso, De Blasio e Lacassagne. (RENNÓ, 1998, p.15)

Não há, nos registros, qualquer menção sobre a autoria das fotos. Entretanto, de acordo com Jeha (2019, p. 132), sabe-se, a partir de fotografias de visitas feitas à penitenciária, que houve pelo menos um detendo que fazia o trabalho de fotógrafo. Em uma das imagens de 1928, há uma descrição que diz: “Israel C., fotógrafo da Penitenciária”. Para a autora, é possível que Israel tenha sido responsável pela função por alguns anos, já que sua pena se estendeu até 1943 e a instituição considerava o trabalho compulsório dentro da prisão como uma forma de “regenerar” os condenados.

### 3.2 Arquivo Universal

A invisibilidade é, ao mesmo tempo, origem e destino das imagens do arquivo do Museu Penitenciário. Origem, porque foram produzidas com o objetivo de serem arquivadas. Arquivamento que apaga identidades para tratar as pessoas como números e as histórias em seus corpos como estatísticas. Destino, porque as imagens se encerram na frustração de seu objetivo inicial. Tem sua função limitada pelo estado, que não consegue ver seu valor como documento histórico e condena à deterioração e ao esquecimento. Rosângela Rennó, com seu trabalho técnico, restaura os negativos, recupera as imagens e congela o processo de apagamento do Arquivo de Tatuagens. Em contraponto, seu trabalho artístico expõe o apagamento de identidades, estratégia fundamental do sistema penitenciário brasileiro (RENNÓ, 1998, p.19).

Para Herkenhoff (1998, p.167), quanto mais tempo as imagens permanecem enclausuradas, escondidas, renegadas, mais forte elas se apresentam como provas materiais da amnésia social denunciada na obra de Rennó. “*Arquivar é, paradoxalmente, uma forma de tornar irrecuperável, tornar invisível*” (Herkenhoff 1998, p.167).

A partir de 1992, a artista começou a colecionar textos em um arquivo virtual formado a partir de fragmentos de reportagens jornalísticas retiradas desde as mais sangrentas páginas policiais até colunas sociais. Todos os excertos contêm pequenos relatos que envolvem a existência de uma imagem fotográfica. A essa coleção, ela deu o nome de *Arquivo Universal* (RENNÓ, 1998, p.15; MELENDI, 2003, p.3).

Antes de incluir um novo item no Arquivo Universal, Rennó realiza um processo de lapidação que elimina do corpo textual todas as informações de identificação, como nomes, datas ou locais. Restam apenas descrições diretas de imagens que não são apresentadas. É um acervo de imagens sem nenhuma imagem. Por meio do texto, Rosângela Rennó nos convida a construir mentalmente as imagens descritas.

“Quando resolveram cantar de improviso para um grupo de crianças de rua que brincavam diante da igreja da Candelária, os integrantes do coral C. não poderiam imaginar que, doze dias depois, algumas daquelas crianças estariam mortas. Na fotografia, revelada poucos dias depois do massacre, o grupo de meninos ouve atento e cerimonioso a peça do folclore brasileiro. *Que lindos olhos tem você.*” (RENNÓ, Arquivo Universal, 1992-2003)

Em depoimento a Melendi (2003, p.3), a artista conta que lida com o texto da mesma forma como lida com as imagens. Para Rennó, o texto tem um enorme potencial imagético e possui uma capacidade descritiva que, sozinha, a fotografia não tem. A instalação *Cicatriz*, de 1996, reúne os dois formatos. Os textos, que Rennó retira dos jornais, e as fotografias, que recuperou do Museu Penitenciário.

Apresentada pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MoCA), em 1996, a obra *Cicatriz* era composta por dezoito fotografias do Arquivo de Tatuagens e doze textos do Arquivo Universal. As fotos, com seus tons escuros, se destacavam visualmente devido ao contraste com a parede branca da galeria, como podemos ver na figura 8. Observando mais atentamente, era possível perceber que as imagens estavam perfeitamente encaixadas e niveladas com a parede. Já os textos eram branco sobre branco. Cada letra era esculpida na parede e só o que tornava possível sua leitura eram as sombras suaves que a iluminação do espaço criava no baixo relevo, como é possível observar na

figura 9. Rosângela Rennó criou o que Herkenhoff (1998, p.187) chama de uma instalação “epitelial”.

Pode-se passar a mão na parede e não há nada sendo projetado para fora. Só os textos estão em recesso. Desse modo, Rennó deixará a galeria inteiramente vazia, nada ocupando de sua área. Os textos, seriam, pois, como poros dessa exposição. As cicatrizes, nesses textos, são marcas tanto físicas quanto metafóricas. São marcas na alma porque são marcas no corpo. A pele que se tatua é a pele do cubo branco, território da arte. (HERKENHOFF, 1998, p.187-188)

**Figura 8:** Instalação *Cicatriz*, (1996). The Museum of Contemporary Art – MOCA, em Los Angeles



Foto: Brian Forest. Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

**Figura 9:** Detalhe da instalação *Cicatriz*, (1996). The Museum of Contemporary Art, MOCA.

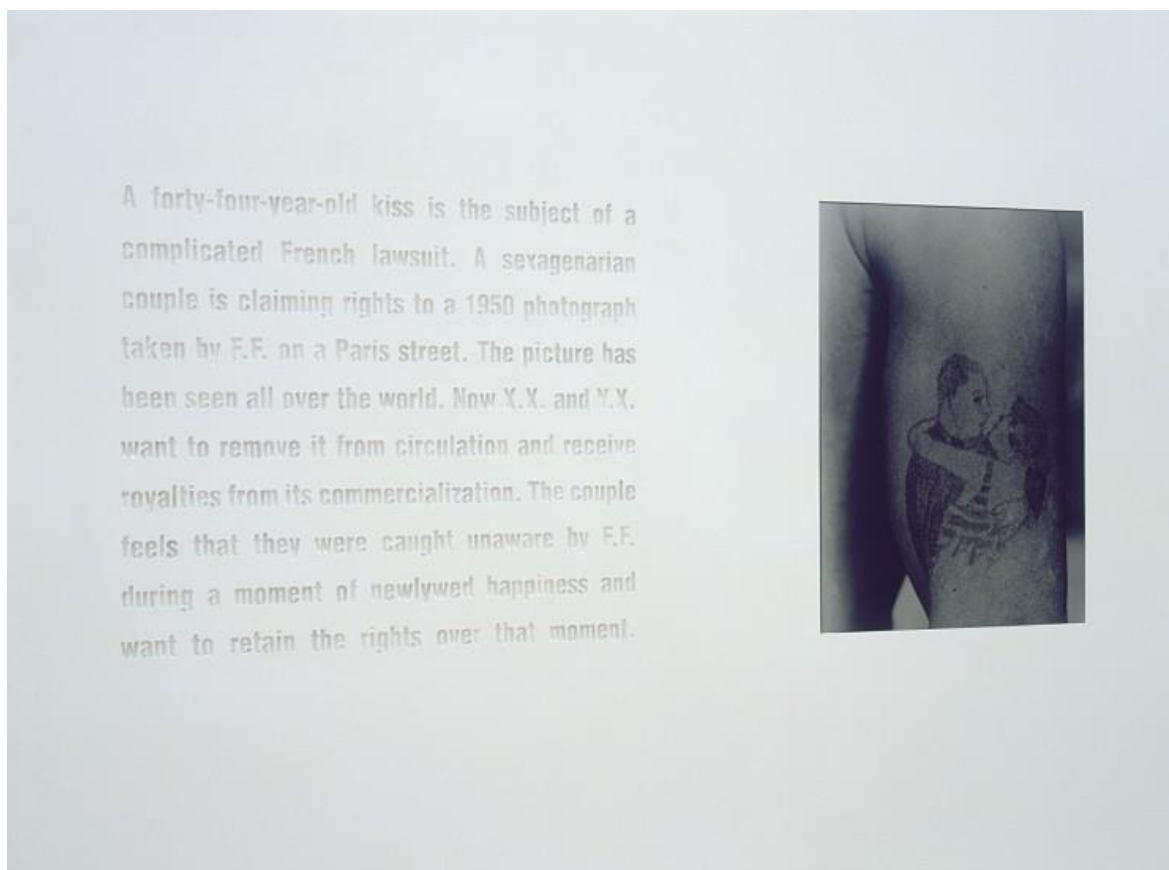


Foto: Brian Forest. Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

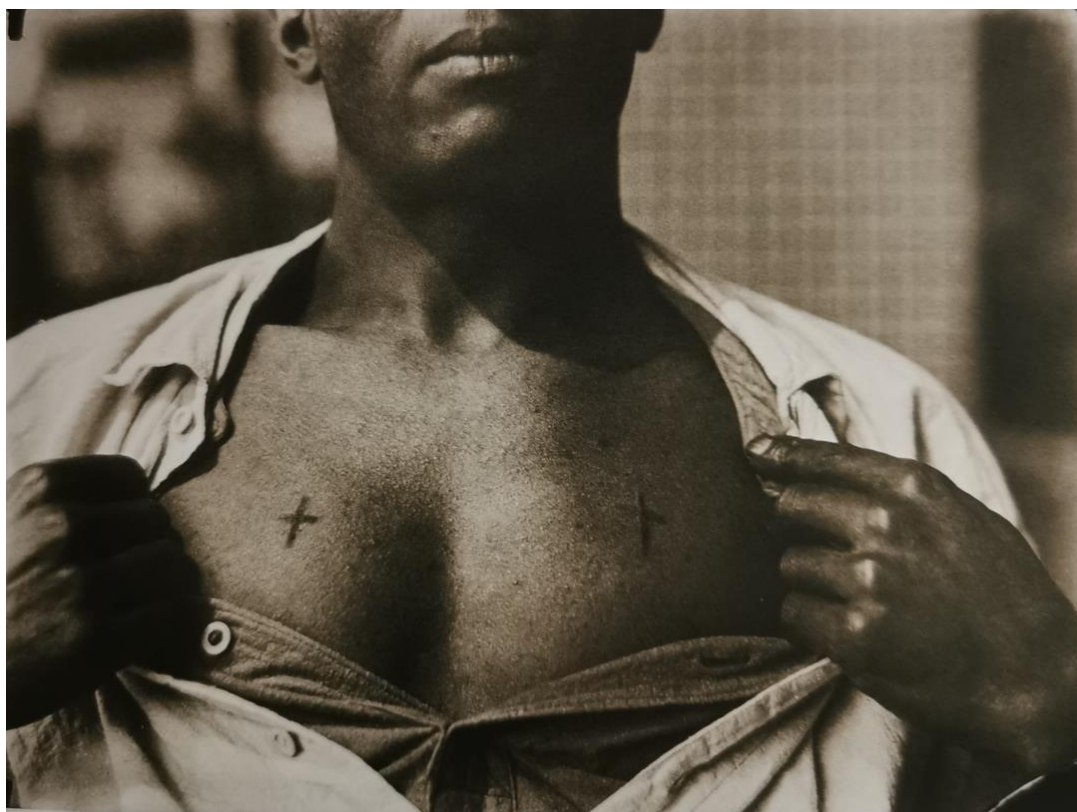
As fotos não ilustram os textos e nem os textos fazem referência às imagens. A estratégia utilizada por Rennó, de exibir os dois materiais, lado a lado, confunde nosso hábito cultural de buscar uma legenda que não existe e ou de querer visualizar uma fotografia que só pode ser acessada mediante um texto. Para Melendi (2003, p.6), mesmo não existindo relação explícita entre texto e imagem, ao colocá-los lado a lado, no mesmo espaço, o território expositivo da arte, Rennó faz com que as conexões se construam. Entretanto, há uma preocupação, por parte da artista, em criar vínculos a partir da reflexão e não apenas representativos. Como bem afirmam Nascimento e Melendi:

Dentro da tradição contemporânea, Rennó adota uma atitude analítica ao deslocar os procedimentos do plano expressivo ou representativo para o plano reflexivo e ao se empenhar num discurso que excede ao discurso estético-formalista da arte. (NASCIMENTO e MELENDI, 1996, p.55)

As mãos cuidadosamente posicionadas sobre um apoio de madeira escura, que contrasta com os tons claros dos trapos usados pelos fotografados. E, por vezes, confundem-

se com os tons das peles negras, as mangas arregaçadas deixando à mostra antebraços finos com veias saltadas, a camisa aberta em pose teatral dando a ver o peito, os enquadramentos e desfoques cinematográficos e a luz que ilumina diretamente os corpos, criando em seu entorno uma penumbra poética e dramática. Como podemos ver nas figuras 10, 11 e 12, as fotos do Arquivo de Tatuagens da Penitenciária do Estado não têm as mesmas características daquelas que nosso repertório imagético reconhece como uma fotografia de presidiário; uma pessoa encara a câmera bem de frente, segurando ou mantendo uma placa pendurada no pescoço. A câmera registra números, datas e outras informações que constam na placa com a mesma precisão e nitidez que captura as feições do rosto do preso, em um plano que pode variar entre médio e primeiro. Muitas vezes, esse retrato é acompanhado por outro, com as mesmas características técnicas, mas mostrando o perfil do fotografado. De fato, as imagens de *Cicatriz* trazem consigo uma aura poética que até poderia afastá-las de sua história sinistra ao serem expostas em uma parede de um museu, mas Rosângela Rennó não as absolve de sua história nem permite que o espectador de sua obra, ao observar as marcas nos corpos daquelas pessoas enjauladas, permaneça exculpado.

**Figura 10:** Fotografia do Arquivo de Tatuagens. Penitenciária do Estado de São Paulo.



Fonte: Livro "O Arquivo Universal e outros arquivos". Ed. Cosac & Naify, 2003

**Figura 11:** Fotografia do Arquivo de Tatuagens. Penitenciária do Estado de São Paulo.



Fonte: Livro "O Arquivo Universal e outros arquivos". Ed. Cosac & Naify, 2003

**Figura 12:** Fotografia do Arquivo de Tatuagens. Penitenciária do Estado de São Paulo.



Fonte: Livro "O Arquivo Universal e outros arquivos". Ed. Cosac & Naify, 2003

Rennó consegue fazer isso porque desloca o espectador de seu confortável local de simples observador fazendo com que participe da construção dos significados da obra a partir de uma espécie de jogo que a artista constrói unindo imagem e texto. Cada foto e cada texto selecionado por Rennó para fazer parte de sua obra representa uma peça de seu jogo, mas diferentemente de um quebra-cabeça, em *Cicatriz*, não existe uma única montagem correta e as peças expostas pela artista não são suficientes para chegar a um resultado. Ela incentiva cada espectador a revirar suas próprias memórias e buscar, em sua coleção de lembranças, alguma peça que se encaixe àquelas apresentadas. Nesse jogo, não há vencedores. Provavelmente, o bom observador é aquele que consegue perceber as relações entre as peças e entender as regras do jogo, entender, enfim, que não é um jogador, mas somente mais uma peça.

A artista coloca as fotografias do Arquivo de tatuagens e os textos do Arquivo Universal dividindo o mesmo espaço na parede da galeria, entretanto, não faz isso para que as imagens ilustrem os textos ou para que os textos expliquem as imagens. De acordo com Rennó (2015, p.16), “*os textos não têm nada a ver com os presos, mas tratam igualmente de singularidades, de situações extremamente particulares*”. A artista entende que não importam as identidades dos fotografado nem o evento narrado no texto, mas, sim, o que ela mesma chama de singularidades. E a forma como escolhe o que estará visível e invisível para o espectador, ao montar a exposição, mostra sua intenção de manter essa opacidade dos arquivos. Sua precisão na edição dos textos, por exemplo, retirando qualquer “quem”, “onde” ou “quando”, elementos primordiais nas produções jornalísticas, obriga o leitor a lidar com as informações de forma totalmente diferente. Sem o *lead*, o texto se torna subjetivo e faz com que possa ser lido e apreendido de formas diferentes, permitindo que cada espectador crie associações entre o que lê e suas experiências individuais.

Assim como o texto jornalístico descreve os fatos e os detalhes da narrativa, as fichas do Arquivo de tatuagens também enumeram as características dos presos, informações pessoais, sobre seus crimes, além de meticulosa descrição sobre os desenhos em seu corpo. Rennó repete, com as fotografias, o processo de apagamento de indícios que faz com os textos. Ela apresenta as imagens de forma que nenhuma informação sobre aquelas pessoas seja revelada. Ao apagar as histórias contidas nos textos e nas fotografias, Rennó pretende expandir as possibilidades de relação destes materiais com seu público. Documentos esvaziados de identidades tornam-se gatilhos de lembranças para aqueles que conseguem ver além da materialidade.

Rosângela Rennó seleciona fotografias e textos, até então, sem nenhuma relação entre si, mas, ao incluí-las em um mesmo espaço expositivo, em um ambiente institucionalizado de arte, acaba criando um ambiente para que se desenvolvam diferentes perspectivas. Imagem e texto, de acordo com Foucault,

São irredutíveis um ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1981, p.25)

As interseções entre imagem e texto, arquivo de tatuagem e Arquivo Universal, são o que produz a força da instalação *Cicatriz*. À medida que as imagens retratam cenas íntimas de memórias pessoais em corpos vulneráveis, evocam emoções humanas sensíveis, como amor, amizade, lealdade, liberdade e esperança. Já os textos ampliam as possibilidades de impressão a uma escala global (HARRISON, 2007. p.49-50). Os textos, antes jornalísticos e informativos, após serem fragmentados pela artista, passam a inspirar a criação de outras imagens. Não imagens mecânicas, como a fotografia, mas imagens mentais, como sugere Flusser (2011, p.7). São fotografias constituídas pela imaginação.

Esse jogo proposto pela artista que instiga o espectador a criar imagens mentais e a estabelecer relações entre imagens e textos se aproxima da ideia de *punctum*, criada por Barthes (1984, p.46), uma capacidade que as imagens têm de extrapolar os limites do enquadramento da fotografia fazendo com que o observador percorra mentalmente algo que não é visível aos olhos. Os textos do Arquivo Universal descrevem fotografias que foram apagadas pela artista, mas que podem ser reconstruídas mentalmente pelos visitantes da obra. Os enquadramentos das fotografias não mostram os rostos dos apenados nem o significado de seus desenhos corporais, mas Rosângela Rennó abre ao espectador a possibilidade de imaginar seus rostos e recriar suas histórias.

Também é possível associar essas estratégias de Rennó com o que Krauss (2002, p.168) afirma sobre haver em cada fotografia uma “destilação da ausência”, capaz de gerar uma “fuga para o exterior e além, que é sempre a outra face da ‘imediatez’ fotográfica”. Não é apenas em *Cicatriz* que podemos observar esta denúncia que Rennó faz contra a ideia de que a câmera fotográfica é uma ferramenta produtora de registros incontestáveis e que bastariam para o arquivamento de memórias. De fato, o que a artista faz em seus trabalhos é

criar ruídos para dificultar a decodificação das imagens e afastar o espectador do “puro estímulo visual” que a imagem produz (Rennó, 2003, p.11).

A obra de Rosângela Rennó não é sobre resgate de memórias, ao contrário, é sobre escancarar o esquecimento. Expôr as fotos não traz à tona as memórias dos retratados, nem as histórias por trás dos desenhos em sua pele. O Arquivo de Tatuagens é estatístico, trata as pessoas como cobaias de um estudo que criminalizava grupos marginalizados. Suas identidades apagadas pelo sistema penitenciário não eram devolvidas ou eternizadas no ateliê fotográfico da Penitenciária do Estado. O Arquivo Universal também não é formado por memórias, apresenta apenas alguns rastros que levam o leitor, ávido por ver uma fotografia, a um único destino: o vazio. Todas as informações e possíveis pistas são apagadas do texto. *Cicatriz* é como um mapa que faz com que o espectador percorra a galeria em busca de informações sobre as fotografias e imagens que ilustrem os textos, mas este mapa não leva a lugar algum.

### 3.3 Riscar o corpo, cultivar memórias

“Ele escreve. Ele sabe que seus braços, longos e finos, não podem torcer as barras de ferro, nem derrubar as paredes que querem reduzir sua liberdade quase às dimensões do próprio corpo. Mas nada pode tolher ou mutilar seu pensamento, apagar sua consciência ou extirpar sua alma. Nada pode impedi-lo de ser testemunha de um antro e de um tempo de atrocidades. Ele escreve às gerações futuras o fracasso de um presente que tenta inutilmente limitar a liberdade humana.” (BETTO, 1980, p.232)

Entre recuperação e apagamento, visibilidade e opacidade, memória e amnésia, se desenvolve grande parte dos trabalhos de Rosângela Rennó. A artista não é explícita em suas críticas aos poderes institucionais. Suas obras provocam o espectador a confrontar determinadas práticas sociais e compreender os problemas que nossa sociedade tem com relação às suas memórias. Rennó envolve o espectador em suas narrativas fragmentadas, em suas imagens opacas, desfocadas e em seus personagens sem histórias, estimulando-os a acessar suas próprias memórias em busca de fragmentos que sirvam à apreensão de cada obra. Em *Cicatriz*, Rennó nos convida a pensar e discutir sobre a marginalização daqueles indivíduos fotografados, a objetificação de seus corpos e sobre o papel da sociedade nesses processos.

Os responsáveis pelo Arquivo de tatuagens da Penitenciária do estado de São Paulo fotografaram desenhos nos corpos de assassinos, ladrões, estupradores, falsificadores. Entretanto, as fotos que aparecem em *Cicatriz* mostram apenas pessoas. Diferentemente do que pensavam os idealizadores do projeto, as tatuagens não indicam quais crimes cometeram ou estariam pré-dispostos a praticar. As fotografias mostram suas peles feridas, suas lembranças, seus desejos, suas crenças, seus amores gravados com tinta.

Ao apagar os registros das fichas Rennó absolve aqueles homens da “sujeira social” e da “sujeira prisional” que, de acordo com Walty (2019. p.46), impede que reconheçamos nossas semelhanças com o outro. Longe dos padrões de classificação Lombrosianos, Rennó propõe a seu espectador uma reflexão sobre o ato de autocicatrizar o corpo motivado pelo desejo de “tornar-se outdoor dos seus pertencimentos identitários, das suas crenças, das suas lutas e do seu discurso” (BARBARENA, 2009. p.174).

Gosto dessa ideia de escolher ou de fazer com que o espectador entre no jogo. No caso das fotos do arquivo do Museu Penitenciário, você não pode identificar o indivíduo. Mas cada um é um, porque se fez tatuar, e essa marca é individual, é corporal, foi feita pelo preso para destacar a si próprio dos outros, para retirar-se do anonimato. Pode ter certeza de que se trata de uma marca feita pela dor. Naquele momento eu estava interessada em reforçar que aqueles indivíduos não são anônimos. Mesmo sem saber seus nomes, meu propósito era provocar no espectador o desejo de conhecer e compactuar com aquela dor, ou as várias dores (RENNÓ, 2003, p.17).

De acordo com Nascimento e Melendi, (1996. p.54) em *Cicatriz*, Rosângela Rennó também se afasta da ideia elitista de uma obra de arte digna de ser exposta em um museu ou galeria, quando seleciona textos de recortes de jornais e fotografias de presidiários para comporem seu trabalho. A partir desta observação é possível levantar alguns aspectos importantes sobre as possíveis intenções da artista.

Frente a frente com as imagens dos corpos marcados pelo sofrimento e pela dor, fotografados como cobaias de um estudo fracassado, o espectador é impelido a reconhecer seus próprios privilégios sociais. Ao elevar a imagem dos marginalizados ao status de arte, Rennó põe em cheque o mito da igualdade: “somos todos iguais”. A atitude da artista deixa claro a desigualdade, de classe, cor, gênero, tão persistente em nossa sociedade. Para Barbarena (2009, p.177), mesmo que implicitamente, Rosângela Rennó propõe ao espectador de sua obra um exercício de “des-homogenização das identidades nacionais”.

Compartilhar o trivial pavor das tatuagens de Carandiru é uma manobra terrorista contra a edificação de um sistema homogêneo de representação simbólica da identidade nacional. [...] Nada poderia ser mais discrepante da vontade de unificação dos signos de “ser/estar brasileiro” do que o ingresso imagético de sujeitos marginais dentro dos escopos artísticos e culturais. Embora tal resgate seja uma pequena partícula dentro da esfera nacional, a sua presença não pode ser ignorada enquanto artefatos simbólicos – cartões-postais de uma paisagem humana excluída – capacitados a [des]sequenciar uma identidade que se coloque em rota de colisão com uma suposta fixidez e imanência de valores e representações. (BARBARENA, 2009, p.176).

Ser diferente é o que buscam aqueles que tatuam o próprio corpo. Em um presídio, essa atitude ganha significado ainda maior; se afirmar como indivíduo, com ideias e pensamentos próprios, demonstrar seus posicionamentos, manter vivas suas lembranças, sua família, amigos, amores, sustentar suas crenças e sua fé. Se os excluídos não têm suas vozes ouvidas, transformam seus corpos em telas. Os desenhos são uma tentativa de existirem para além de seu número de entrada no presídio ou dos crimes que os levaram até a prisão.

As tatuagens, de certa forma, também são como uma forma de resistência à instituição prisional que, de acordo com Amador e Fonseca (2014, p.78), representam o modelo máximo das práticas sociais de vigilância. Penitenciárias são como “máquinas panópticas” planejadas não apenas para vigiar os detentos, mas também para pedagogizar seus corpos. Para o autor, as instituições disciplinares têm como objetivo modelar e padronizar os corpos, que através de pequenas correções de postura, tornam-se obedientes. Entretanto, em contraponto à essa ação padronizadora exercida pelas instituições prisionais, as tatuagens se manifestam como uma força de resistência ao panóptico. Os desenhos feitos na prisão muitas vezes trazem significados que extrapolam o que os olhos são capazes de ver. Muito além da função estética, essas cicatrizes fazem parte de uma linguagem própria daquele grupo, criada para que seja apreendida apenas por quem faz parte daquela comunidade.

As cicatrizes surgem da dor. Surgem a partir de um ato de violência e marcam não só o corpo, mas também a memória dos indivíduos. Uma cicatriz pode representar um trauma, evocar lembranças de momentos difíceis, delicados, muitas vezes resultam de uma batalha contra a morte. Entretanto, seus significados são ambíguos, porque as mesmas marcas só se formam nos sobreviventes, resultam de um processo natural de recuperação do corpo, de cura. As tatuagens são cicatrizes planejadas. Desenhos gravados nos corpos daqueles que desejam guardar uma lembrança, que necessitam se curar de traumas ou que lutam diariamente contra a morte e contra o esquecimento. E para isso a própria pele se

transforma em tela e em um ato de purgação, escrevem porque “a escrita é também ela uma forma de viver” (Walty, 2019, p.45).

Mas *Cicatriz* é uma obra que não se limita a discutir o ambiente prisional através das fotografias. Pelo contrário, a intenção de Rennó é expandir a discussão para além das grades. Por esse motivo a artista agrega às imagens, os textos do Arquivo Universal. De acordo com Rennó (2003, p.17), os textos atuam em combinação com as fotografias como forma de deslocar o olhar do espectador e as próprias imagens “de uma espécie de limbo coletivo do presídio”. Alinhadas à estratégia que Rennó adota, Amador e Fonseca (2014, p.76) sugerem expandir o conceito de prisão para além de seus limites funcionais e arquiteturais, numa tentativa de compreender outras práticas de impedimento mais voltadas aos modos de ver, falar e pensar. Além dos muros, as instituições prisionais estariam investidas de práticas sociais que manipulam os sujeitos para que sigam um padrão estabelecido e obedeçam a um poder disciplinar, que, muitas vezes, age no campo da força, reprimindo, censurando e moldando comportamentos.

Essa força disciplinar, citada por Amador e Fonseca, é o que Foucault (2008, p.23) chama de biopolítica, ou biopoder, referindo-se ao conjunto de práticas e mecanismos utilizados pelos estados modernos para o controle de sua população e subjugação dos corpos. As práticas de biopoder podem ser diretamente instituídas pelo estado, como as leis, suportadas ou não, combatidas por suas instituições, como questões religiosas ou ideológicas, ou simplesmente interiorizadas pelos membros da uma sociedade, o que chamamos de “regras sociais”. Tudo que atua sobre a vida das pessoas, moldando seus comportamentos, padronizando pensamentos e adestrando seus corpos compõe o biopoder. Entretanto, Walty (2019, p.46) propõe que, para buscarmos um olhar a partir da perspectiva do oprimido, devemos optar pela utilização de um conceito oposto ao biopoder de Foucault, o necropoder.

Necropoder e necropolítica são conceitos desenvolvidos pelo filósofo, teórico político e historiador camaronês Achille Mbembe para questionar a soberania evocada pelo Estado, que, em sua própria lógica, age sobre sua população estabelecendo uma política da morte. Ou seja, a biopolítica molda a vida das pessoas e a necropolítica promove a sua morte. Para Mbembe (2018, p.28), a escravidão foi uma experiência de necropoder, assim como a colonização de povos latino-americanos, africanos e asiáticos, o fascismo e o nazismo. No Brasil atual, o termo vem sendo bastante utilizado para criticar políticas públicas que, direta ou indiretamente, resultam em um aumento do número de mortes dos cidadãos. Para Rosane

Borges, jornalista, professora e pesquisadora do Colabor (Centro Multidisciplinar de Pesquisas em Criações Colaborativas e Linguagens Digitais) da ECA-USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), a necropolítica vem sendo aplicada no Brasil principalmente “pela militarização da força. A militarização se tornou agora uma panaceia para se combater todo e qualquer tipo de violência e de criminalidade” (BORGES, 2019, p.1).

Para Mbembe (2018, p.16), a necropolítica dá ao Estado o poder de decidir quem pode viver e quem deve morrer, que, por sua vez, exerce esse poder a partir da criação de estruturas sociais que submetem partes mais vulneráveis das populações à condições de vida que as relegam a “mortos-vivos”. Mbembe afirma que, estabelecer os limites entre direitos, violência e morte é uma função do Estado. Entretanto, os estados necropolíticos, ao invés disso, usam seu poder e seu discurso para criar zonas de morte. O filósofo cita, como exemplos modernos de necropoder, a Palestina, o Kosovo e alguns locais da África. Segundo Mbembe, “nessas zonas, a morte se torna o último exercício de dominação” (MBEMBE, 2018, p.71).

Já no Brasil, Borges (2019, p.1) aponta, como exemplos da necropolítica, a violência policial em favelas, na periferia de grandes metrópoles e os conflitos agrários contra indígenas e quilombolas nos rincões do país. “São os lugares em que se tem licença para matar. Lugares subalternizados, com uma densidade negra. Então, quando a gente junta necropolítica com raça e com racismo, a gente vai ver que essa política da morte tem um endereço” (BORGES, 2019, p.1). A partir das definições de Mbembe, podemos tomar as prisões brasileiras como um destes endereços onde vigoram a política da morte, pois quando estão superlotadas, as pessoas são amontoadas, presas em jaulas apertadas, como animais, expostas a doenças, sujeira e sujeitas a muitas formas de violência. As prisões, assim, não são locais de punição e redenção, mas espaços destinados ao descarte de “mortos-vivos”. Para Mbembe (2018, p.16), quando a humanidade do outro é negada, qualquer violência se torna possível, de agressões até a morte.

Em outubro de 1992, 111 homens foram mortos pela polícia, dentro da Casa de Detenção do Complexo Penitenciário do Carandiru, na cidade de São Paulo. O episódio ficou conhecido como “Massacre do Carandiru”. Setenta e quatro policiais foram acusados de serem os responsáveis pelas mortes, mas a decisão de pronúncia, que encaminha os réus para o julgamento popular, só foi aceita pelo Tribunal de Justiça de São Paulo - TJSP anos depois. As primeiras plenárias do júri popular só aconteceram 21 anos depois, em 2013. Trinta e

cinco representantes da população foram designados para julgar os envolvidos, as sessões duraram 20 dias e ao final o resultado foi a condenação de todos os policiais. Os representantes do povo decidiram que um episódio como aquele não seria aceito pela sociedade e os responsáveis deveriam ser punidos. Deveriam, mas não foram, porque em setembro de 2016, a 4ª Câmara do Tribunal de Justiça de São Paulo anulou todas as condenações. O Estado, em uma demonstração de poder, invalidou a decisão condenatória da população.

O papel do Estado deveria ser cuidar da vida e não operar a morte. Quando a morte é oficializada, significa que o Estado faliu em sua função primordial. O mesmo Estado que aprisionou aqueles indivíduos em celas apertadas e insalubres, cercadas por altos muros e centenas de metros de arame farpado e os manteve indefesos em vigilância constante à mira de armas que os levariam à morte, é o que apagou suas tentativas de resistir e de manter vivas suas histórias gravadas e cicatrizadas na pele quando decidiu manter as fotografias do arquivo de tatuagens abandonadas em um depósito da ACADEPEN. Ao renegar a importância dessas imagens para a história social e mantê-las escondidas, o Estado condenou cada um dos fotografados a cumprir uma segunda pena, perpétua. Seus corpos foram aprisionados atrás de grades e suas histórias entregues ao bolor, em uma caixa qualquer. *Cicatriz* é como um *habeas corpus* concedido às imagens daqueles presos que, depois de anos esquecidas ou negligenciadas pelas instituições públicas, podem circular novamente. Apesar disso, *Cicatriz* não se limita a criticar a postura do Estado e suas instituições. Também é uma crítica à própria sociedade, que, com suas “regras sociais”, classifica, explora, censura, segrega e apaga seus indivíduos mais fragilizados. E, principalmente, uma crítica à nossa falta de atitude diante daqueles que selecionam o que deve e o que não deve fazer parte da nossa construção social.

*Cicatriz* não cita diretamente o massacre do Carandiru, mas o espectador é convidado a criar relações entre o episódio e a obra, sobretudo por meio dos conceitos de injustiça e degradação humana impressos nas fotografias e nos textos. O título da obra já sugere ferimento, dor, sangue. Com sua sutileza e perspicácia típicas, Rennó nos faz percorrer caminhos que nos levam a avaliar nossas mazelas sociais e nossas ações, ou a falta delas. *Cicatriz* cria ressonâncias com assuntos contemporâneos e continua sendo uma obra atual, vinte e quatro anos depois de sua primeira exibição.

## 4 RÍO-MONTEVIDEO

### 4.1 OLVIDADOS NO!

*“Dale tu mano al indio / Dale que te hará bien / Y encontrarás el camino /  
Como ayer yo lo encontré”* (VIGLIETTI, Daniel. “Canción Para Mi América”)

O enorme território latino-americano, que se estende latitudinalmente para além dos trópicos de capricórnio e câncer, com climas que vão do Deserto do Atacama à úmida floresta amazônica, das geleiras da Patagônia às praias tropicais, de cordilheiras e chapadas que se encontram entre os dois maiores oceanos da terra, sempre foi aliado da fragmentação de seus habitantes originais, que se distribuíam de forma bastante irregular pelo território. heterogênea, étnica e culturalmente. Porém, houve um momento em que a história sobrepôs a esse panorama, diversificado e sem vínculos internos, um caráter unitário. Este acontecimento traumático foi a invasão ibérica (ZANATTA, 2017. p.13-18).

Foi somente com o processo de colonização e evangelização dos povos originais, pelas coroas portuguesa e espanhola, que este território adquiriu características de unicidade política e espiritual. Política, porque se tornaram extensões territoriais dos impérios espanhol e português, e, espiritual, porque os impérios ibéricos sempre estiveram imbuídos na missão de converter os nativos, tidos como pagãos, ao catolicismo. Missão que deveria ser cumprida por bem ou por mal. Dessa forma, os povos latino-americanos desenvolveram, em sua maioria, mesmo que através da dor, uma obediência à igreja de Roma (ZANATTA, 2017. p.19).

Zanatta (2017, p.19) destaca que, apesar do fracasso das coroas em governar com eficiência os territórios invadidos, a intenção unificadora foi bem-sucedida, principalmente pelo fato de que, hoje, nos referimos a esse território extenso e diverso, com o termo comum: América Latina. A história latino-americana é, de fato, marcada por muitos conflitos, desde as invasões até a contemporaneidade. Entretanto, é importante, no desenvolvimento desta pesquisa, destacar o período entre as décadas de 1960 e 1980, quando diversos países enfrentavam momentos de ditadura militar.

De acordo com Prado e Pellegrino (2016, p.167), o tema dos regimes militares na América Latina surge com a Guerra Fria, quando o temor de um “efeito dominó” na expansão do comunismo fez com que os Estados Unidos, com o apoio de grupos estratégicos das elites nacionais latino-americanas, respaldassem intervenções militares na esfera

política. No Chile, por exemplo, houve um boicote promovido por comerciantes e industriais com o objetivo de prejudicar o governo do presidente Salvador Allende, enquanto, no Brasil, a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” reunia, em São Paulo, manifestantes contra o governo de João Goulart, deposto pouco depois do ato.

Em diferentes países, surgiram, nessa época, centros de inteligência militar que desenvolveram a chamada Doutrina de Segurança Nacional, focada no controle de um inimigo interno “imiscuído na sociedade e propagador de ideias subversivas” (PRADO e PELLEGRINO, 2016, p.168). As forças armadas iniciaram um processo de redefinição e ampliação de sua atuação, ultrapassando a função de segurança interna e defesa nacional e passando a agir nas esferas política, cultural, econômica e ideológica, assumindo, dessa forma, o controle da política geral dos Estados.

Em países como Argentina, Chile, Bolívia, Equador, Peru, Uruguai e Brasil, existia, durante essa época, uma grande mobilização política envolvendo partidos de esquerda, sindicatos, movimentos estudantis, ligas camponesas e guerrilhas indígenas. Em todos esses países, os golpes militares iniciaram um violento processo que desmobilizou esses setores e instauraram ditaduras que perduraram por anos censurando, sequestrando, torturando e eliminando seus inimigos, manipulando a opinião pública com a construção de uma ameaça à nação e, posteriormente, do apagamento dos vestígios de crimes cometidos e da manipulação da memória social (PRADO e PELLEGRINO, 2016, p.167-168).

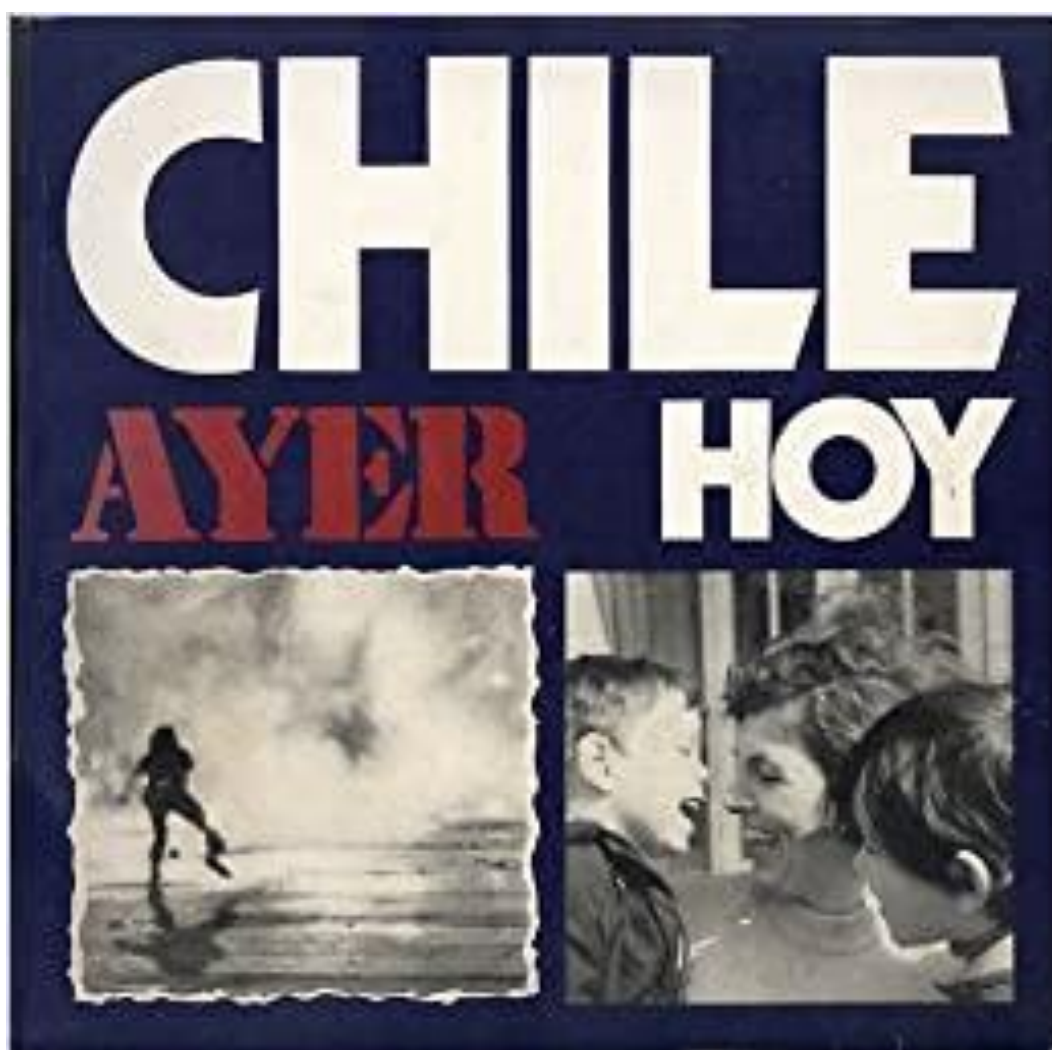
No contexto da instauração e manutenção dos regimes militares ditatoriais latino-americanos, a fotografia foi um importante instrumento político, servindo tanto aos governos, como forma de positivar sua atuação e construção de políticas, quanto como oposição e denúncia dos crimes cometidos pelo autoritarismo. Com usos estratégicos da fotografia, ambos os lados construíram narrativas opostas sobre o mesmo período de conflitos.

O Plano Condor, aliança de cunho político-militar, firmada oficialmente em 1975 por vários regimes militares, como Brasil, Uruguai, Argentina, Chile, Paraguai e Bolívia, propunha estratégia conjunta entre os governos da América Latina. Dentre suas diretrizes, constava a adoção de uma política de comunicação unificada, baseada em linguagem direta - sempre com o uso de frases curtas e imagens fotográficas repetidas - como forma de criar uma impressão favorável e moderna dos países após a instauração dos regimes militares. Campanhas de ações psicológicas promovidas pelos governos militares, dentro do Plano

Condor, passaram a circular por toda a região nessa época (MONTERO e ETCHEVERRY, 2019, p.198-199). De acordo com a pesquisadora argentina Cora Gamarnik,

As instruções que emanavam de tais documentos (do Plano Condor) eram associar a ideia de marxismo às de violência, escassez, escândalo, angústia e perigo de ‘morte’, enquanto que a junta militar seria associada a ‘ideias de fatos terapêuticos, bem-estar, solução dos problemas, progresso e pátria. (...) se reitera o mesmo recurso sobre a base de pares dicotômicos se usam símbolos cujo significado está estendido e estabelecido socialmente: armas x pombas, escuridão x luz, soldados com rosto descoberto x civis encapuzados. (GAMARNIK 2011)

**Figura 13:** Capa do livro “Chile Ayer y Hoy” 1975



**Fonte:** Editorial Gabriela Mistral, Santiago, Chile

A figura 13 mostra a capa de um livro fotográfico produzido pelo Editorial Nacional Gabriela Mistral, uma editora chilena expropriada pela ditadura de Alberto Pinochet, e

publicado em 1975. A imagem corrobora com o relato sobre o teor dos documentos do Plano Condor feito por Cora Gamarnik. Duas fotografias dicotômicas ilustram o título curto e direto: “CHILE: AYER y HOY”. A imagem associada ao passado da nação, “Chile de ontem”, mostra a silhueta de uma pessoa em movimento e, ao fundo, uma cortina de fumaça. A identidade não revelada sugere que a figura possa ser de um manifestante e representa a subversão associada aos contrários ao regime militar. As bordas da fotografia estão serrilhadas, passando a imagem de algo desgastado, velho, ultrapassado. Em contraponto, a imagem do “Chile de hoje” é representada por uma fotografia de pessoas sorrindo. Duas crianças e uma mulher, sugerindo uma família feliz. Desta vez, as bordas da imagem são retas, bem-acabadas. As fontes utilizadas nas palavras “AYER” e “HOY” também passam uma mensagem subliminar. Uma está escrita em letras vermelho escuro, que quase desaparece no fundo preto da imagem, como se o “Chile de ontem” estivesse se apagando. Já a outra palavra está em branco, se destaca no fundo escuro, assim como o nome do país. Na composição da capa da publicação, as palavras “Chile” e “Hoy” se destacam, passando a mensagem de que o país está alinhado com o “hoje”, com o regime em vigor.

O conteúdo da publicação coloca lado a lado fotografias do mesmo tema, ou até do mesmo local, com o mesmo enquadramento de câmera, porém, produzidas em momentos diferentes. Do lado esquerdo, imagens de manifestações, de pobreza, de desordem e sujeira recebem sempre o mesmo título, “ONTEM”, em três idiomas: espanhol, inglês e francês. Do lado direito, outra fotografia contrapõe o passado. Ao lado de um protesto, uma rua com poucos pedestres; ao lado de uma galeria com lojas fechadas, a mesma galeria cheia de clientes; ao lado de um muro decorado com bandeiras soviéticas e com uma palavra escrita em russo, a foto do mesmo muro pintado de branco. As imagens das páginas da direita também são acompanhadas dos títulos: Hoy, Today e Aujourd’hui. A publicação é, claramente, uma publicidade do regime militar, nada imparcial, e destinada não só ao povo chileno, mas também utilizada como forma de passar a ideia de uma nação moderna e pacífica a outros países.

Outras estratégias de manipulação de informações utilizadas nessa época foram o controle dos veículos de mídia e a censura. Os jornais eram proibidos de divulgar imagens de violência e repressão e o governo utilizava os veículos de grande circulação para difusão de grandes campanhas que fortaleciam a boa impressão do país. Como os jornalistas e fotojornalistas desses grandes veículos eram escalados apenas para cobrir atos militares e

manifestações esportivas e artísticas, os jornais transmitiam apenas ideias favoráveis ao governo. (MONTEIRO e ETCHEVERRY, 2019, p.200).

Em oposição à manipulação e à censura, estabelecidas nesse período, alguns fotógrafos politicamente engajados começaram a desenvolver estratégias de resistência para que conseguissem continuar com uma produção crítica ao regime militar. De acordo com Gamarnik (2013, p.180), a fotografia torna-se uma arma de contrapoder quando, organizados, os fotógrafos criam associações e agências de fotografia em diversos países: no Chile, a AFI – *Asociación de Fotógrafos Independientes*; na Argentina, o GRG - Grupo de Reporteros Gráficos; no Brasil, a Agência F4; e, no Uruguai, o *Camaratres*. Assim, os estes profissionais passaram a atuar em grupos e com credenciais que os habilitam a registrar as ações em nome da informação. De acordo com Monteiro e Etcheverry (2019, p.202), suas câmeras se tornaram armas contra a repressão.

As agências de fotógrafos propuseram novas pautas e uma nova visibilidade da sociedade brasileira e latino-americana, ao invés de valorizar a teatralização do poder pelos regimes militares e seus poucos sucessos econômicos, elas passaram a cobrir os movimentos sociais, a violência policial, a marginalização dos grupos indígenas e dos negros, a falta de moradia, o crescimento das favelas, o empobrecimento das classes trabalhadoras, a diversidade religiosa e a riqueza da cultura popular. (MONTEIRO e ETCHEVERRY, p.202-203)

A atuação dos fotógrafos foi importante para a instauração de uma nova visualidade sobre os regimes militares, porque ao resistirem à censura eram capazes de denunciar a repressão do governo ao mesmo tempo que auxiliavam na adesão às mobilizações e lutas de rua. De acordo com Gamarnik (2013 p.178), engajados, os fotógrafos buscavam formas de produzir fotografias fora das diretrizes das empresas para as quais trabalhavam. Suas imagens eram transgressoras, desafiadoras, irônicas e inovadoras do ponto de vista estético. *“A imagem, especialmente pela ambiguidade de leitura e pela capacidade metafórica que caracteriza sua linguagem visual, constitui-se então em um dos mecanismos de representação que permitia fazer referência a temas ausentes dos textos escritos* (GAMARNIK, 2013. p.178).

A figura 14 é uma fotografia, publicada no jornal uruguaio *El Popular*, que mostra uma senhora idosa em uma manifestação popular, olha diretamente para a câmera e exhibe uma placa com uma sentença “Olvidados NO!”. A imagem representa bem o desejo daqueles que, durante o período das ditaduras latino-americanas, lutavam contra as políticas de

apagamento exercidas pelos regimes militares e a favor do direito de manterem vivas suas memórias.

**Figura 14:** Manifestação em Montevideo.



Fonte: <http://cdf.montevideo.gub.uy/> Foto: Serie Diario El Popular

Com a censura atuando fortemente sobre os jornais e veículos de grande circulação, os principais destinos das fotografias de denúncia ao regime militar eram jornais sindicais ou outras publicações menores e engajadas. Por não se submeterem às diretrizes de

publicação do governo, e por representarem uma ameaça ao projeto de informação dos regimes em vigor, esses veículos sofriam retaliações que iam de ameaças, depredação de suas instalações, perseguição e prisão de jornalistas e fotojornalistas. Os arquivos destes veículos também eram alvo dos militares que, ao destruir as provas de seus crimes, destruíam também documentos importantes para o registro e a futura reconstrução da história daquele período.

#### 4.2 Um tesouro escondido

Montevideu, 27 junho de 1973. Militares ocupam o Palácio Legislativo e assumem o controle dos meios de comunicação. O presidente Juan María Bordaberry comunica ao povo uruguaio a dissolução do Parlamento e a instalação de um Conselho de Estado. Este é oficialmente o primeiro dia do período de ditadura que o Uruguai enfrentou entre os anos de 1973 e 1985 (PADRÓS, 2005, p.366).

Dias antes, Aurélio González, fotógrafo chefe do jornal comunista *El Popular*, prevendo o golpe, decidiu esconder todo o acervo fotográfico produzido por sua equipe em um entrespaço de difícil acesso do Edificio Lapido, onde ficava a sede do jornal. As várias latas de metal guardavam um tesouro: quase 50 mil fotografias com temas uruguaios e latino-americanos, produzidas nos últimos vinte anos por González e sua equipe de fotógrafos (VILLALOBOS, 2007, p.86).

No dia 9 de julho aconteceu, em Montevideu, uma grande manifestação contra o golpe militar, organizada pela Convención Nacional de Trabajadores - CNT. A equipe do *El Popular* foi às ruas para registrar os acontecimentos que terminaram em violência e repressão por parte das forças armadas. Ao retornar para a redação do jornal, González e sua equipe se depararam com uma cena de destruição. Os militares haviam invadido o prédio, arruinado todo o local e prendido pelo menos 135 funcionários. O *El Popular* foi apenas uma entre dezenas de publicações fechadas pela ditadura em poucos dias no país. (VILLALOBOS, 2007, p.86)

González conseguiu se esconder e não foi preso naquele dia. Passou a viver discretamente, trabalhando como fotógrafo particular. Fazia imagens de festas de aniversários e batia de porta em porta oferecendo-se para fotografar crianças. Em uma

madrugada de 1975, a polícia invadiu a casa de González e o prendeu pela primeira vez. Foi torturado durante 15 dias e liberado (VILLALOBOS, 2007, p.88).

Manter-se trabalhando como fotógrafo passou a ser perigoso. Por isso, para manter a discrição, González, sua esposa e seu filho, se mudaram de casa e ele passou a vender meias pelas ruas de Montevideu. Em 1976, foi novamente descoberto e, para salvar a família, precisou fugir de casa. Sem trabalho e sem perspectivas, Aurelio foi aconselhado por uma amiga a pedir asilo político no México (VILLALOBOS, 2007, p.88).

Em depoimento a Villalobos (2007, p.90), Aurelio González conta como conseguiu sair do Uruguai como refugiado político:

Esta amiga me pregunto por qué no pedía asilo en el consulado de México. “A la pucha”, respondí. “*Nunca se había ocurrido, ¿pero cualquier persona puede?*” “*Claro que puede*”, me contestó ella. Entonces pedí algo para disfrazarme. Me consiguió un gorro de pintor y un balde de tinta y así fui hasta el Consulado. Allí me fui con mi vestimenta de pintor. Subí en el ascensor. Golpeé la puerta del Consulado. Un funcionario mexicano abrió solo un poquito. Entonces me preguntó: “¿Qué quería?” Y yo dije que había ido allá para hacer un trabajo. El hombre dijo que allí nadie había solicitado ningún tipo de trabajo y que estaba equivocado, que podría ser algo en otra oficina del predio y fue cerrando la puerta. En ese momento yo no lo pensé dos veces y me tiré sobre el funcionario con balde y todo. El hombre quedó furioso y dijo que debía salir, lo que obviamente no hice. Al final, me dejó hablar con el Cónsul. Estuve dos días allí y luego fui llevado a la residencia del Embajador mexicano en el barrio Carrasco, próximo al aeropuerto. Debo haber permanecido más o menos unos veinte días, partiendo para México, como refugiado político, el día 27 de septiembre de 1976. (VILLALOBOS, 2007, p.90)

González passou nove anos exilado. Nesse período, viveu no México, na Holanda, na Espanha, e sempre se dedicou a uma campanha crítica contra a ditadura. Em 1985, com o fim do regime, o fotógrafo pôde retornar ao Uruguai e, ansioso para encontrar seu arquivo escondido, voltou ao Edifício Lapidó. Porém, as buscas pelos negativos fracassaram. O local havia passado por reformas e todas as latas sumido do local onde foram deixadas anos atrás (VILLALOBOS, 2007, p.90-91). Dez anos depois de ter regressado ao Uruguai, González ainda não havia se contentado com a perda de seu arquivo. Em 2005, o intendente de Montevideu era Ricardo Ehrlich, um ex-militante do Movimiento de Liberación Nacional - MLN, que, assim como Aurelio, foi preso e exilado. González contou a Ehrlich sobre os negativos e fez um pedido formal para realizar buscas em todas as dependências do prédio (VILLALOBOS, 2007, p.91).

Juntamente com uma equipe do Centro Municipal de Fotografía, iniciaram uma nova busca que, desta vez, se encerrara da melhor forma possível. A coleção, com quase 50 mil

negativos, foi encontrada em um local de acesso ainda mais difícil do que aquele que fora escondido em 1973. As latas estavam em uma espécie de fosso, muito profundo, por onde passava o sistema de ventilação e o encanamento do prédio (VILLALOBOS, 2007, p.91).

Aos poucos, o arquivo foi sendo retirado do fosso com a ajuda de um imã e uma corda que puxavam lata por lata. Para surpresa de González, 99% dos negativos estavam intactos, como se estivessem armazenados em uma câmara para guardar películas. Para o fotógrafo, o que aconteceu foi um “milagre”, já que a umidade oxidou as tampas e a ferrugem criou um ambiente totalmente protegido dentro das latas. Já sobre a mudança de localização do arquivo, Aurelio diz acreditar que alguém encontrou seu tesouro durante as obras, que aconteceram antes do fim da ditadura no país, e, suspeitando ser algo valioso para a história do Uruguai, escondeu tudo em um local ainda mais seguro, com a esperança de que um dia seria encontrado, como o foi (VILLALOBOS, 2007, p.91).

Através das imagens contidas nos negativos encontrados é possível reconstruir a história dos quase vinte anos de decadência econômica que o Uruguai enfrentou, as crescentes manifestações que tomaram conta país e da repressão policial aos manifestantes às vésperas da instalação da Ditadura. Hoje, as fotografias fazem parte de um “arquivo vivo” que, de acordo com Rennó (2015, p.8), está ávido para ser reinventado e, quem sabe, purificado do que representa, sem luto ou melancolia.

### 4.3 Iluminando o passado

Em 2005, durante o árduo processo de conservação, catalogação e digitalização dos 48.626 negativos encontrados no prédio onde ficava a redação do jornal *El Popular*, a equipe do Centro de Fotografia de Montevideu conheceu o trabalho da artista Rosângela Rennó, mas, só em 2011, durante a bienal de fotografia, Fotograma, a convidaram para passar uma temporada na cidade, trabalhando com esses arquivos e construindo uma obra para ser exibida durante a inauguração da nova sede do Centro de Fotografia – CdF. (CORDEIRO, 2015, p.195).

De acordo com a curadora do CdF, Verônica Cordeiro (2015, p.195), o interesse em convidar Rennó para essa empreitada surgiu por sua experiência em trabalhar com a fotografia a partir de seus “sistemas arquivológicos” e não com seu conteúdo histórico e o contexto social das imagens.

¿Qué metodologías de investigación emprendería Rennó para abordar los contenidos de este archivo? ¿Cómo interpretaría los hechos registrados por testimonios locales de una historia que no es la suya, pero que sí está lo suficientemente cercana en geografía, tiempo y cultura como para posibilitar una afinidad compartida y a la vez permitir un distanciamiento afectivo? (CORDEIRO, 2015, p.195-196)

Rennó teve acesso irrestrito ao arquivo fotográfico do *El Popular* e, durante um ano, pesquisou as imagens e, entre vivências e intercâmbios com a equipe do CdF, foi criando a exposição. Seu primeiro passo foi a seleção de imagens. Dentre milhares de fotografias disponíveis no acervo, a artista selecionou apenas 32 imagens (CORDEIRO, 2015, p.197).

Sobre a seleção, Cordeiro (2015, p.196) comenta que é curioso observar a pluralidade de temas presentes nas imagens escolhidas por Rennó e como a artista conseguiu incluir cenas corriqueiras, que provavelmente não apareceriam em outra seleção. Com essa atitude, Rennó concede uma vida extra a algumas fotografias do arquivo e, ao mesmo tempo, constrói um diálogo aberto com o arquivo do *El Popular* e sua atividade foto-jornalística.

**Figura 15:** Manifestação em Montevideo. Foto: Serie Diario El Popular



Fonte: <http://cdf.montevideo.gub.uy/>

A imagem de uma menina vestida de branco, segurando um terço e um missário, uma partida de boxe, uma mulher grávida acompanhada de oito crianças, pessoas descarregando um caminhão de mudança, um lance de uma partida de futebol. Imagens do cotidiano se misturam a fotografias de momentos marcantes da história, como uma manifestação contra

o golpe militar no Brasil, o enterro de um jovem estudante assassinado pela polícia cinco anos antes do golpe militar, o presidente João Goulart deposto pela ditadura brasileira chegando ao Uruguai como exilado político ou uma manifestação em defesa de Fidel Castro, mostrada na figura 15, feita no momento em que o Uruguai rompe relações internacionais com Cuba.

Concluída a seleção, era preciso encontrar uma forma de exibir essas imagens ao público. Para isso, Rennó teve a ideia de projetar as fotografias a partir de antigos equipamentos óticos que conseguiu encontrar e adquirir nas feiras de Tristán Narvaja, o mercado de pulgas mais antigo de Montevideu, e na Feira do Troca, da Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro. Vinte projetores de modelos variados, produzidos entre 1920 e a década de 1980, integravam a instalação (CORDEIRO, 2015, p.197;RENNÓ, 2015, p.8).

A nova sede do CdF foi o local designado para a exposição. Um prédio histórico, estilo art déco, localizado na principal avenida de Montevideu, no centro da cidade. Construído entre 1931 e 1932, o Edifício Bazar foi planejado para servir ao comércio, o que explica a grande vidraça na fachada e os amplos salões abertos. As características comerciais do prédio também inspiraram Rosângela Rennó, que se baseou no nome de uma antiga e tradicional loja que existia na mesma avenida; *London Paris*, fundada em 1908 e fechada oficialmente em 1966 (CORDEIRO, 2015, p.197).

**Figura 16:** Instalação *Rio-Montevideo*, (2016). Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguai.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

A fachada de vidro, onde há tempos eram expostos produtos para chamar a atenção de quem circulava pela rua, também foi modificada por Rennó. A artista imprimiu, em material translúcido, uma enorme fotografia e instalou na vidraça, de modo que cobriu toda a janela, como vemos na figura 16. A imagem escolhida mostra dois policiais no meio dos torcedores durante uma partida de futebol. Os dois militares olham diretamente para a câmera enquanto todos os torcedores parecem se preocupar apenas com o jogo. À noite, quando a sala de exposição se iluminava, a fotografia podia ser vista da rua, brilhando como uma caixa de luz e chamando a atenção de quem passeava pelo centro da cidade, como os produtos da antiga loja que funcionava no mesmo prédio (CORDEIRO, 2015, p.198).

As fotografias, projetadas nas paredes e em espelhos, criavam imagens fantasmagóricas que se sobrepunham e, às vezes, se desvaneciam graças ao desfoque causado pelos equipamentos antigos, como vemos na figura 17. Ao entrar na sala, o visitante se deparava com uma variedade de imagens projetadas e era convidado a interagir com as projeções operando manualmente cada equipamento. Com a interação, há uma mudança constante na sequência da exibição oferecendo sempre uma visão diferente dos eventos que as fotografias apresentavam (CORDEIRO, 2015, p.198).

**Figura 17:** Instalação *Río-Montevideo*, (2016). Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguai.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Utilizar arquivos fotográficos para instigar os observadores a se tornarem participantes da obra através do deslocamento das imagens de seus contextos é uma característica dos trabalhos de Rosângela Rennó. Em *Río-Montevideo*, a própria artista se vê nesta posição por estar no lugar de estrangeira e pelo fato de as imagens não fazerem parte de sua trajetória. Por ser brasileira e ter nascido em 1962, Rennó afirma guardar lembranças muito vagas dos anos de repressão em seu país. Além disso, a artista também comenta sobre o silêncio e a negação dos fatos ocorridos durante as ditaduras nos países latinos (RENNÓ, 2015, p.8-9).

En América del Sur, una niebla espesa parece recubrir aquellos años, niebla que perdura hasta hoy e que genera una especie de *pathos* en los individuos de las sucesivas generaciones. Las cicatrices son tan profundas que ya son indisolubles del tejido. (RENNÓ, 2015, p.9)

Rosângela Rennó cria uma obra repleta de fragmentos que se organizam e se reorganizam de acordo com a visão de cada observador que participa das ações proposta pela artista. As fotografias recuperadas depois de tantos anos ativam as lembranças particulares de cada espectador criando novas e infinitas narrativas. Abraçando tudo isso, o último elemento da exposição é uma pequena caixinha de música que reproduz ininterruptamente os acordes da Internacional Comunista<sup>6</sup>. Segundo Rennó, com esses elementos, não nos esquecemos do quão espetacular é recordar coletivamente aquilo que estava a um passo da amnésia (RENNÓ, 2015, p.9).

#### 4.4 Construindo realidades

A fotografia jornalística, por ser um tipo de documento revestido de componentes informativos, é, diversas vezes, tomada como prova concreta de um fato. Sua estética crua e precisa aproxima os leitores dos relatos escritos nas reportagens e guiando sua imaginação por cenas de crimes, descrevendo lugares desconhecidos ou registrando momentos

---

<sup>6</sup> A Internacional Comunista ganhou notoriedade entre os anos de 1922 e 1944, quando se tornou o hino da União Soviética. Porém, sua letra original foi escrita em 1871 em francês, por Eugène Pottier, um dos membros da Comuna de Paris e foi musicalizado em 1888 por Pierre De Geyter. A canção, associada aos movimentos socialistas, foi traduzida para diversos idiomas.

importantes para a história. A fotografia jornalística tem o importante papel de dar credibilidade ao texto jornalístico. Entretanto, como afirma Zelizer (2012, p.19), “*diferentes veículos de memórias oferecem formas distintas de dar sentido ao passado*”. Ou seja, ao ser associada ao texto, uma mesma imagem está sujeita a influências editoriais do veículo e pode receber diferentes interpretações. Esta relação entre a matéria jornalística e o fotojornalismo também é descrita por Barthes:

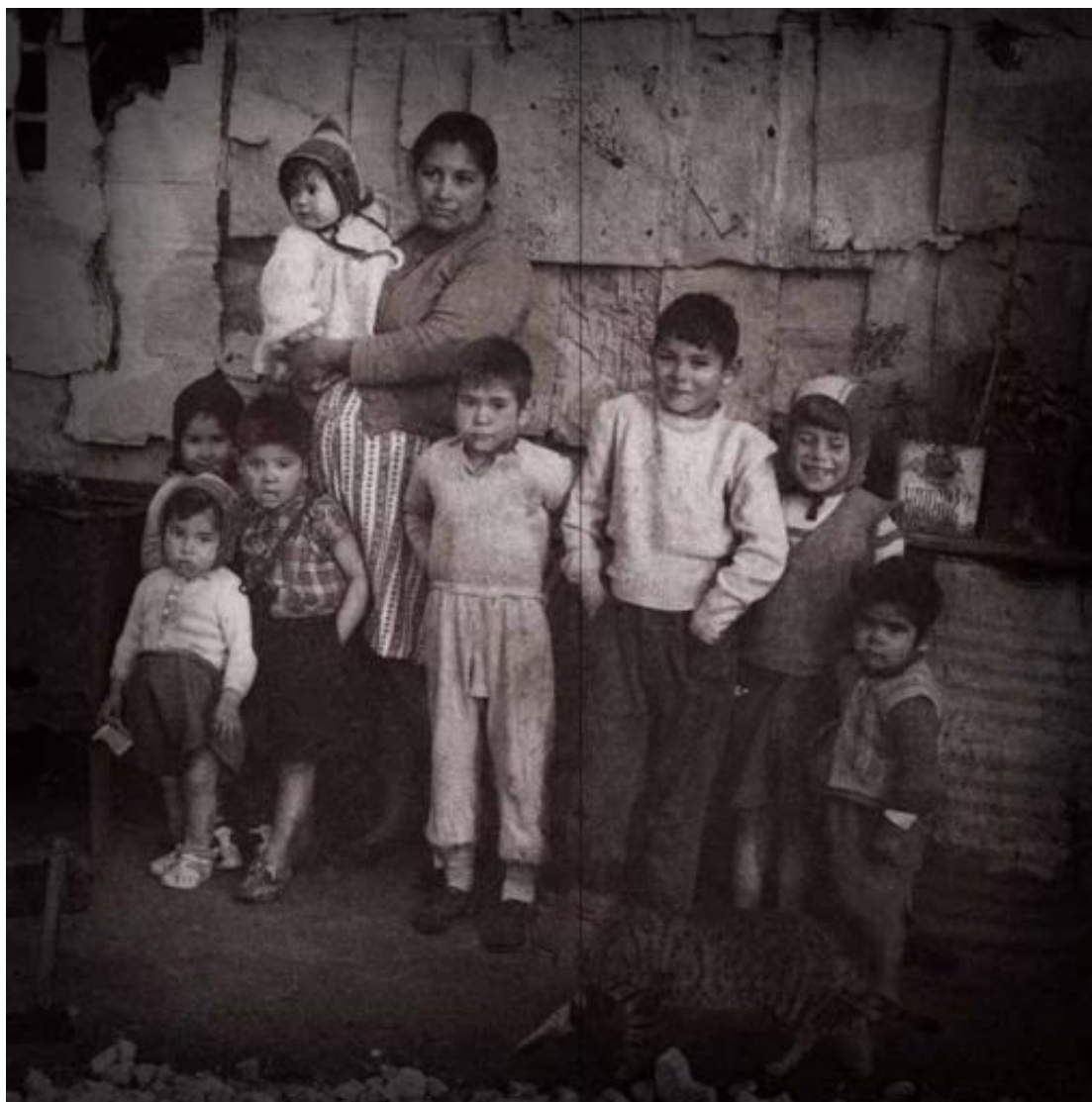
A fonte emissora é a redação do jornal, seu grupo de técnicos, dos quais alguns fazem a foto, outros a selecionam, a compõem e retocam; e outros, enfim, a intitulam, a legendam, a comentam. (BARTHES, 1990, p.11)

Em *Río-Montevideo*, Rosângela Rennó se limita a utilizar apenas as fotografias do acervo fotográfico do jornal *El Popular*, sem fazer nenhuma citação às matérias jornalísticas. Descoladas do texto, as imagens falam por si. Não se relacionam mais aos posicionamentos políticos do veículo que as produziu. Avulsas, as fotografias, agora, estão disponíveis para assumirem outros significados ao serem associadas ao referencial imagético e às opiniões e posicionamentos políticos do espectador.

Kossoy (1998, p.42), explica que cada fotografia traz consigo duas realidades, uma visível e outra invisível. A realidade exterior contempla o conteúdo visível aos olhos, aquilo que está registrado e materializado no documento, sendo, portanto, passível de identificação. Já a realidade interior é constituída por todas as outras faces que a câmera fotográfica é incapaz de registrar. Refere-se à vida dos retratados, à história dos eventos registrados, às intenções por trás da foto. A realidade interior é composta por tudo aquilo que não podemos ver na fotografia, apenas intuir.

Ao olharmos para a figura 18, uma das fotografias recuperadas do acervo do jornal *El Popular* e selecionada por Rennó para sua obra, conseguimos ver uma mulher aparentemente grávida, posando ao lado de outras 8 crianças para o fotógrafo. Todos usam roupas simples e estão encostados em uma parede construída ou revestida com retalhos irregulares de diferentes materiais. Alguns sorriem, outros não, uns fitam diretamente a câmera, outros desviam o olhar. Todas as informações descritas aqui estão visíveis, portanto, fazem parte da realidade exterior da fotografia. Todo o resto é intuição. Seria esta mulher a mãe daquelas crianças? A parede ao fundo é de sua casa simples em algum bairro pobre de Montevideu? Quem seria o pai dessas crianças? A realidade interior da fotografia não é visível aos olhos, mas é combustível para a imaginação.

**Figura 18:** Fotografia recuperada do arquivo do jornal *El Popular*.



**Fonte:** Livro *Río-Montevideo*, CdF, 2011.

Rennó dificulta o acesso à realidade interior das fotografias provocando nossa intuição e a participação do espectador na reconstituição das imagens em *Río-Montevideo*. Esse exercício mental de reconstituição é, de acordo com Kossoy (1998, p.42), quase intuitivo e acontece sempre que estamos diante de uma fotografia. Como um portal para outra dimensão, nos transportamos para dentro daquela imagem, imaginamos como ela foi registrada, nos colocando no ponto de vista do fotógrafo e buscamos conhecer seus personagens e suas histórias.

Reconstituir o passado através da fotografia sempre implica em criar realidades. Mesmo quando analisadas e organizadas de forma sistemática, a constituição não se esgota na análise iconográfica das imagens. As fotografias exigem que nós as interpretemos e, para

Kossoy (1998, p.44), interpretar é criar realidades. E esse processo se dá justamente a partir do confronto entre o que está registrado na imagem (realidade exterior) e o que intuímos (realidade interior) a partir de nossos filtros estéticos, culturais e ideológicos. Portanto, não existem interpretações neutras.

[...] sua interpretação é elaborada em conformidade com seu repertório cultural, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses pessoais, profissionais, seus preconceitos, seus mitos. Não existem, por princípio, interpretações “neutras”. (KOSSOY, 1998, p.44)

Realidades são construídas em dois momentos, de acordo com Kossoy (2016, p.41): no processo de representação, quando o fotógrafo toma decisões técnicas, estéticas, culturais e ideológicas, no momento do registro da fotografia; e no processo de interpretação, elaborado no imaginário do receptor e condizente com suas opiniões, posicionamentos e seu repertório. Portanto, a realidade fotográfica:

[...] é moldável em sua produção, fluída em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária. (KOSSOY, 1998, p.46)

O caráter moldável e fluido das fotografias é explorado por Rosângela Rennó em sua obra à medida que as imagens não apontam um caminho de volta a uma história específica nem tomam partido. Mais que isso, nos mostram o quão distante nós estamos de nossa própria história. A artista não tem a pretensão de resolver as questões relativas à memória histórica do Uruguai nem denunciar os horrores da ditadura. Seu foco não está somente no descaso do Estado na construção de uma memória social coerente com os fatos, mesmo os mais duros episódios da história. A instalação amplia as fronteiras da discussão à medida que seleciona elementos visuais que criam uma narrativa latino-americana, não apenas uruguaia.

*Río-Montevideo* é uma obra complexa, com diversos elementos e contextos pensados por Rosângela Rennó para envolver seus espectadores. Não se trata apenas da seleção de um recorte com as imagens historicamente mais relevantes do arquivo, pelo contrário, Rennó não está interessada no que há de visual nas fotografias, sua busca é focada no que está no entorno das imagens, no que não é visível aos olhos. Após a seleção das fotografias, outro elemento importante na obra é como essas imagens são apresentadas ao público. A escolha da artista extrapola as características técnicas, incorporando todo o aparato no contexto

conceitual da obra. A instalação de *Río-Montevideo* também traz uma série de elementos importantes e que produzem sentido no resultado final, como a iluminação e posicionamento das imagens.

Durante a apresentação do livro *Río-Montevideo*, publicado cinco anos após a primeira montagem da obra homônima, evento que aconteceu no dia 16 de maio de 2016, no CdF, em Montevideu, Uruguai, com participação da artista e da curadora responsável pelo espaço, Veronica Cordeiro comentou sobre a escolha de uma brasileira para trabalhar com o arquivo encontrado. Para a curadora, seria muito difícil um artista uruguaio olhar para aquelas imagens com o distanciamento afetivo necessário para a realização de um trabalho sobre o arquivo e não sobre a história do Uruguai. Deslocar as imagens daquilo que está gravado na superfície fotográfica, desvincular dos rostos retratados as suas identidades e transformar a fotografia num terreno fértil para a criação de diferentes “realidades”, como sugere Boris Kossoy, é o que Rosângela Rennó já faz em suas obras. E é isso que ela também propõe em *Río-Montevideo*.

Com olhar estrangeiro, Rennó se debruçou sobre aquele amontoado de películas fotográficas como quem observa a história de outros, mas acabou reconhecendo nas fotografias a sua própria história. Rennó (2016) relatou não ter lembranças de manifestações populares, de esquerda e antimilitares no Brasil, portanto, revirar aquele arquivo foi como olhar para algo proibido.

Como já discutido nesta pesquisa, os regimes militares atuavam para manipular a circulação de informações e as notícias contrárias ao governo, à custa da memória social do seu povo, selecionando o que poderia ser lembrado e censurando o que deveria ser esquecido. Acessar as fotografias do arquivo do *El Popular* fez com que Rennó percebesse que parte de sua memória havia sido impedida, parte da memória de seu país havia sido apagada. Por isso, a artista seleciona, dentre milhares de imagens, aquelas que, de alguma forma conectam os dois países. Desta maneira, sua obra trata do esquecimento e “quase” apagamento daquele conjunto de imagens da ditadura uruguaia ao mesmo tempo que aborda os sintomas da amnésia social no Brasil.

Uma dessas fotografias, como se pode ver na figura 19, mostra um jovem segurando uma placa com as palavras de protesto: “FUERA LOS GORILAS DE BRASIL”, em uma manifestação em Montevideu, contra o golpe militar brasileiro. De acordo com os registros, a foto foi feita no dia 18 de dezembro de 1964, meses depois do golpe militar neste país. A fotografia foi publicada no Jornal *El Popular* e circulou pelo Uruguai, onde, naquele

momento, ainda havia um regime ditatorial. Ao selecionar essa imagem, a artista traz à tona o fato de que a situação política brasileira, apesar da tentativa do governo em manter a aparência de uma nação pacificada, provocava ressonâncias no país vizinho, além de expor o lapso de memória projetado, não só pela ditadura brasileira, mas por todos os outros regimes latino-americanos que impediram através da censura o acesso a imagens como essa.

**Figura 19:** Fotografia recuperada do arquivo do jornal *El Popular*.



**Fonte:** Livro Río-Montevideo, CdF, 2011.

Após selecionar o conjunto de fotografias que faria parte da obra, a artista precisava decidir como apresentar essas imagens ao público. De acordo com Rennó (2016), as imagens não poderiam ser simplesmente digitalizadas, impressas e expostas na parede. Era preciso adotar um ponto de vista “borrado”, como são as memórias que temos desse período em toda a América do Sul. Rosângela Rennó então decidiu utilizar antigos projetores de diapositivos<sup>7</sup>, adquiridos em feiras de antiguidades no Rio de Janeiro e em Montevideu, para projetar as fotografias nas paredes do Cdf.

Para utilizar os projetores, foi preciso transformar as imagens em *slides* compatíveis com os projetores. Para isso, cada fotografia passou por um processo de múltiplas etapas. A película analógica foi digitalizada, manipulada digitalmente pela artista, impressa em diapositivo para então retornar ao analógico, sendo projetada nas paredes. Rennó não optou pelo caminho mais simples na criação de sua obra, mas o processo minucioso realizado pela artista criou uma sensação de retorno no tempo graças às suas soluções técnicas. O espectador é transportado para outra época, para o tempo das imagens projetadas, ao manipular os aparelhos antigos.

Quase todos os projetores adquiridos para comporem a obra, desde o mais antigo, produzido na década de 1920, até o menos antigo, da década de 1980, necessitavam de manutenção. mas, para Rennó (2016),

Limpar os projetores, comprá-los estragados e colocá-los para funcionar é como uma vitória, uma vingança contra o sistema, contra o esquecimento e a obsolescência dos objetos, dos aparelhos. Fazê-lo de uma forma menos usual é como dar mais tempo ao tempo, dar mais tempo para refletirmos sobre o que é passar o tempo e quase perder as coisas, perder os documentos. (RENNÓ, 2016, Tradução nossa.)

A utilização daqueles projetores estragados, vendidos quase como sucata, era tão improvável quanto o reaparecimento dos arquivos fotográficos do *El Popular*, quase intactos, depois de terem passado mais de 30 anos perdidos.

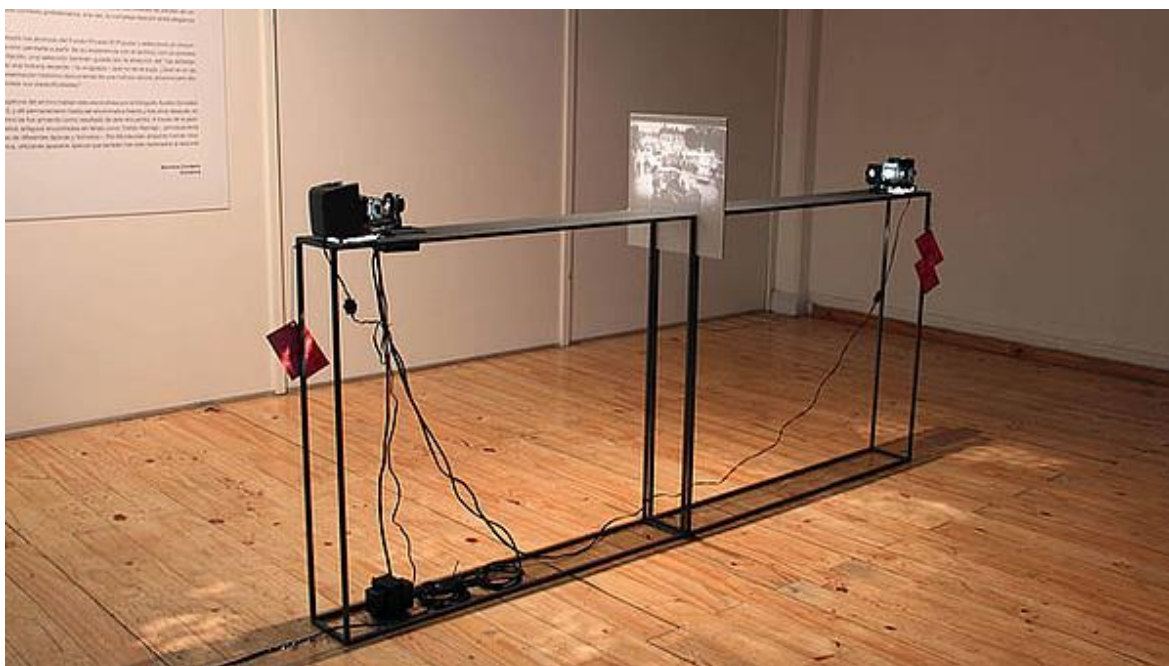
---

<sup>7</sup> Projetor de diapositivos ou projetor de slides é um aparelho óptico-mecânico utilizado para ampliar imagens de suportes laminados translúcidos através da projeção em uma tela ou parede. O equipamento utiliza uma fonte de luz que atravessa o slide e um conjunto de lentes, que ampliam sua imagem para projetá-la na tela. Este tipo de projetor é uma evolução da lanterna mágica, antiga invenção para projeção de imagens. Entre as décadas de 1950 e 1960 foram amplamente utilizados como uma forma de entretenimento entre as famílias que poderiam comprá-lo. Como aparelho doméstico, a ideia era reunir pessoas para rememorem momentos através da projeção de fotografias, já em outras instituições empresariais e escolares, ele era utilizado como ferramenta de trabalho.

Outra decisão interessante da artista foi a de manipular digitalmente as imagens. Sobre isto, Rennó (2016) explica que queria criar um aspecto mais poético nas imagens, por isso decidiu aplicar uma leve colorização antes de imprimir os diapositivos. As imagens, originalmente em preto e branco, adquirem tons mais quentes ou mais frios a partir da colorização feita pela artista. Estes filtros de cor, juntamente com os desfoques das lentes dos antigos projetores fazem com que as fotografias se distanciem de seu caráter puramente documental e histórico e se adquiram uma aparência mais onírica.

Rennó busca maneiras de dar às imagens um ar mais poético, mas é importante ressaltar que isso não quer dizer que a obra seja menos política. A estratégia de deslocar as fotografias do olhar puramente documental não apaga a sua importância histórica, mas cria um ambiente mais propenso à imaginação, à criação de diferentes narrativas por parte do espectador. A crítica política está presente em todos os detalhes da obra. Como por exemplo em uma dupla de projetores posicionados de frente um para o outro pela artista, como podemos ver na figura 20. Estes são os únicos aparelhos que não projetam imagens na parede, mas, sim, em uma pequena tela branca que está entre os dois. Cada projetor exibe imagens de um mesmo tema, em um lado, fotografias de greves de trabalhadores, do lado oposto, imagens de repressão militar.

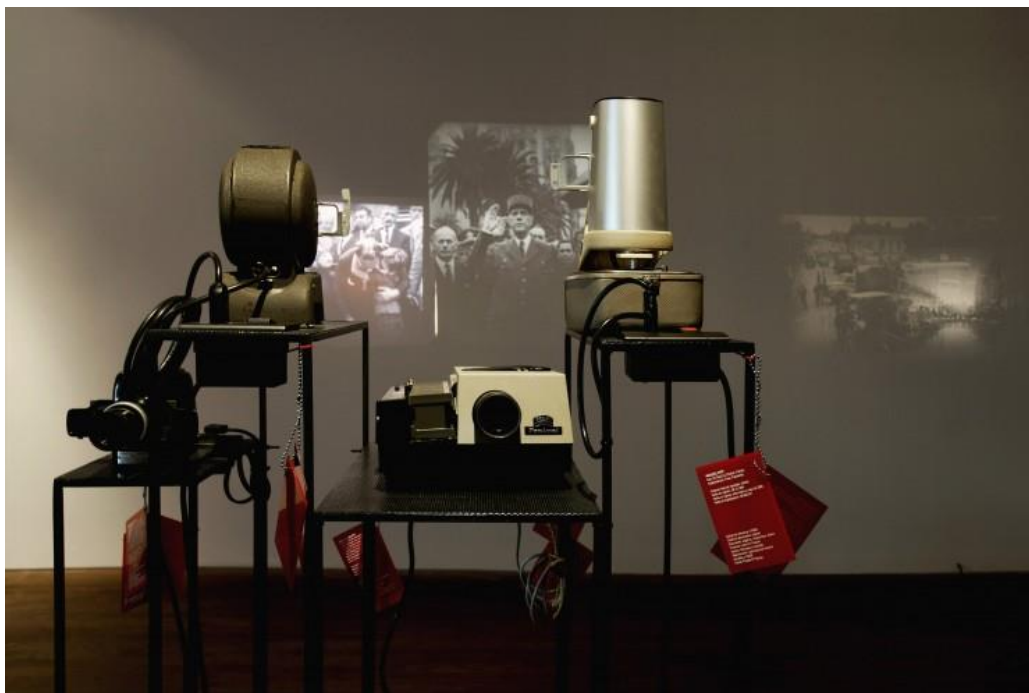
**Figura 20:** Instalação *Río-Montevideo*, (2016). Centro de Fotografia de Montevideo, Uruguai.



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

É possível perceber esta mesma dualidade quando dois projetores diferentes projetam, lado a lado, as fotografias de dois presidentes. Veja na figura 21. Do lado esquerdo, está João Goulart, presidente brasileiro deposto pelos militares que instauraram o regime ditatorial no Brasil. Como podemos ver, na figura 21, a foto foi feita no momento em que Jango chega ao Uruguai após ser exilado e mostra o abraço do político em seu filho que o aguardava no desembarque do aeroporto. Na imagem 22, João Goulart aparece abaixado, buscando o abraço do menino enquanto, ao fundo, acima dos dois, estão outros homens que observam a cena com uma posição de altivez. O projetor da direita exibe uma fotografia do presidente francês Charles de Gaulle, feita em sua visita a Montevideú<sup>8</sup>, em 1964. Como vemos na figura 23, a imagem mostra o militar ao centro, e, mais alto que todos a sua volta, seu olhar cruza perfeitamente com a câmera que o registra em uma posição levemente mais baixa que o retratado, dando a de Gaulle um ar de superioridade na fotografia.

**Figura 21:** Projetores exibem as imagens dos dois presidentes; João Goulart e Charles de Gaulle



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

---

<sup>8</sup> Em 1964, o então presidente francês, Charles de Gaulle, fez uma viagem que durou mais de 30 dias e percorreu vários países da América Latina; Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, Chile, Argentina, Paraguai, Uruguai e Brasil. De acordo com Vaïsse (2014), "*C'est aussi l'occasion pour De Gaulle d'évoquer le thème de l'indépendance nationale face aux Etats-Unis clairement hégémoniques dans la région mais peu inquiets de cette venue. Il évoque également la question de la liberté, lui le "libertador" de la seconde guerre mondiale mais visite un certain nombre de dictatures en place ou en train de le devenir comme l'Equateur, le Paraguay ou le Brésil. Il émet également discrètement la possibilité d'une politique de troisième voie qui sera ovationnée en Argentine par les péronistes.*"

**Figura 22:** Fotografia recuperada do arquivo do jornal *El Popular*.



Fonte: Livro Río-Montevideo, CdF, 2011.

**Figura 23:** Fotografia recuperada do arquivo do jornal *El Popular*.



Fonte: Livro Río-Montevideo, CdF, 2011.

Em cada projetor, havia um número restrito de fotografias, 3 ou 4 no máximo, e em alguns deles o público podia interagir com a instalação, acionando botões para exibir ou alternar as projeções. Além disso, em cada projetor, a artista incluiu uma etiqueta vermelha com informações sobre o registro das fotografias exibidas por aquele aparelho: um código longo, formado por uma sequência de números e letras, algumas palavras chave relacionadas à imagem, data de registro, data de ingresso, data de digitalização, código de referência, tipo de documento, produtor, tipo de acesso, tipo de reprodução. Todos estes dados referem-se à catalogação da fotografia dentro do arquivo do Cdf. As fichas são como pistas que Rennó deixa para que os visitantes possam investigar o arquivo, tendo acesso não apenas a sua seleção de fotografias, mas a todas as outras imagens recuperadas. São como um convite para que cada espectador construa seu próprio conjunto de imagens, a partir das suas, acessar as memórias esquecidas ou impedidas desses anos de chumbo na América Latina, enfim, sobre a necessidade de trazê-las de volta à luz e mantê-las vivas.

Em *Rio-Montevideo*, a artista não traz as imagens de volta à luz, pelo contrário, mantém todas à meia sombra. Rennó (2016) conta que decidiu tratar as fotografias como fantasmagorias, já que estiveram presas no tempo durante mais de 30 anos e ninguém sabia se ainda existiam ou se seriam encontradas algum dia. A baixa iluminação na galeria tem uma explicação técnica, já que os projetores necessitam de um ambiente com luz baixa para boa visualização das imagens, mas também podemos interpretar pelo ponto de vista conceitual, já que o ambiente sombrio é um terreno fértil para a imaginação e morada das lembranças do passado.

O espectador passeia pela penumbra da galeria, de onde surgem imagens iluminadas, espectrais, quase como espíritos que vagam pela sala, brincam com o visitante, desaparecendo e reaparecendo em outra parede. Ludibriando o espectador em sua busca por entender o que dizem aqueles rostos projetados nas paredes e emulando a dificuldade de Aurélio Gonzáles, fotógrafo chefe do jornal *El Popular*, em sua busca por aqueles rolos de fotografias que permaneceram perdidos por tanto tempo, nas entranhas de um edifício, ou, ainda, representando as dificuldades enfrentadas por várias famílias na dura busca por informações, vestígios ou restos mortais de parentes e amigos desaparecidos durante as ditaduras na América Latina.

Em meio à penumbra, surgem desconhecidos que reclamam suas histórias apagadas. Os visitantes têm, então, uma chance de se conectar com essas imagens e buscar entender o que os fantasmas têm a dizer, mas, assim como as lembranças que tentam evocar, sua



como escapar dos olhos da lei, nada passa despercebido aos olhos do algoz. A trilha sonora dessa instalação repleta de cacos e pedaços de história é o hino da Internacional Comunista, como dissemos, mas sem seus versos de luta e conclamação do proletariado, apenas o som, esvaziado de seu discurso, censurado, como as imagens e os personagens iluminados naquela sala escura.

Rennó traz de volta as imagens, recupera sua materialidade, restaura seu conteúdo, mas, ao construir sua obra *Río-Montevideo*, faz questão de deixar claro que as fotografias não são capazes, por si só, de recuperar as histórias e as memórias dos retratados, de uma época, de um país ou de uma região. A arte não é capaz de realizar a tarefa de revisão dos atos, mas consegue trazer à tona fatos que merecem ser lembrados e propor discussões que precisam ser feitas entre a sociedade civil e o estado.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperação e ressignificação. Estas duas palavras, que aparecem no título desta pesquisa, indicam duas ações que a artista Rosângela Rennó realiza em todas as três obras aqui analisadas. Buscar, descobrir, desengavetar, restaurar... Recuperar faz parte do processo que a artista desenvolve com a materialidade dos arquivos fotográficos que estavam perdidos ou escondidos, acomodados sem nenhum dos cuidados necessários para sua conservação. A limpeza dos fungos nos negativos de vidro do arquivo de tatuagens da ACADEPEN, as buscas no Arquivo Público do Distrito Federal, que resultaram no descobrimento de documentos “perdidos” da Novacap, e a digitalização do arquivo fotográfico do jornal *El Popular* são parte do trabalho e do processo de criação de Rennó que trazem um benefício prático e objetivo à sociedade: a recuperação de documentos importantes para o conhecimento da história social. A partir desta recuperação, os materiais, antes abandonados, trazem de volta histórias esquecidas, negligenciadas ou apagadas pelo estado. Documentos emergem da escuridão de galpões e depósitos para lançar luz sobre fatos e sobre atos que ainda precisam serem discutidos.

Recrutar, selecionar, editar, encenar... Ressignificar é o objetivo principal da artista ao utilizar as imagens de arquivos públicos, ou de interesse público, nas obras analisadas nesta pesquisa. Ressignificar é dar outro sentido a algo que já existe, e é isso que a ela faz quando utiliza as fotografias recuperadas para falar sobre perda, descaso, esquecimento e amnésia social. Rennó se apropria das imagens dos candangos que construíram Brasília e expõe seus rostos em um importante museu da cidade para falar sobre o quanto o sofrimento daqueles trabalhadores precisou ser menosprezado para que a nova capital do país fosse erguida. As tatuagens dos presos da Penitenciária do Estado, fotografadas para catalogar marginais e criminosos, são usadas pela artista para mostrar o quanto essas pessoas são esquecidas pelo governo. Trabalhadas por Rennó, as fotografias, encontradas depois de ficarem mais de três décadas perdidas, não passam uma mensagem positiva e esperançosa sobre a recuperação da história de um país, pelo contrário, nos mostram que reconstituir o passado é uma tarefa impossível. A partir do ato de ressignificar as imagens fotográficas, a artista provoca o espectador a repensar e propõe discussões sobre temas como a memória, o esquecimento e a amnésia social. Rennó recupera as imagens para nos mostrar que a fotografia não é capaz de preservar memórias.

Rosângela Rennó trabalha com fotografias, mas não produz imagens de maneira convencional. “Só faço fotos quando é necessário. 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. p.134). Na maioria das vezes, estas imagens são retratos de desconhecidos feitas por outros desconhecidos, que a artista consegue comprando em feiras de rua, mercados de pulgas ou resgatando de arquivos públicos abandonados. As imagens apropriadas por Rennó são apresentadas aos espectadores das obras, deslocadas de sua função social, mas é importante levar em consideração que, na maior parte das vezes, não é a artista quem provoca esse deslocamento, já que seu material de trabalho são fotografias esquecidas, escondidas, abandonadas e que, por sua condição, já não exercem a função para a qual foram produzidas. Rennó se apropria daquilo que alguém ou alguns consideraram, pelo menos em algum momento, algo dispensável – o que nos remete novamente ao ato de recuperação. E, ressignificando esses arquivos, utiliza o resultado dessa apropriação/recuperação para falar justamente sobre o contrário, sobre a perda da memória.

Nas três obras analisadas observamos estratégias, criadas por Rennó, que convidam o espectador a exercitar sua imaginação, construindo narrativas por meio da associação das imagens esvaziadas de identidades e histórias com as próprias lembranças pessoais de cada visitante. Em seu processo de criação, Rennó desloca as imagens de um lugar de documento histórico, remove as fotografias de um lugar de ferramenta de registro do real, no qual, equivocadamente, muitas vezes são postas. Seu objetivo é “*provocar uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto-circuito*” para fazer com que o observador se afaste do que a imagem tem de puro estímulo visual. A artista trata esses materiais como algo mutável, volátil, moldável por cada pessoa que observa. A fotografia, para Rennó provoca o espectador a revirar seu próprio repertório de lembranças para construir, a partir desse exercício de associações mentais, imagens diferentes.

Em algumas obras, a artista utiliza outros elementos diferentes da imagem fotográfica para estimular os espectadores a criar associações mentais, este é o caso de *Cicatriz*, analisada no capítulo 3 desta dissertação. Além das fotografias das tatuagens dos presos, a artista inclui, também, alguns textos do Arquivo Universal, que falam sobre fotografias que não estão visíveis para o visitante da instalação. Ao transportar esses recortes de histórias para o universo da arte, a artista transforma eles próprios em elementos que irão provocar a criação de outras imagens, não construídas de forma mecânica, como com uma câmera fotográfica, mas de forma mental, através da imaginação.

Quando Rennó remove referências e histórias associadas às fotografias que seleciona para comporem suas obras, acaba criando uma lacuna que cada pessoa preenche como quer ou como pode. Essa ausência de informações abre espaço e estimula a imaginação de quem observa as imagens fotográficas. Rosângela Rennó faz com que seu espectador, acostumado a ter qualquer tipo de informação ao alcance das mãos, se transforme em um expectador, ávido por preencher cada brecha criada pela artista e tendo, para isso, apenas seu próprio repertório imagético, suas lembranças e sua capacidade de construir “realidades”.

A coleção de fotografias utilizada para construir a obra *Río-Montevideo* tem grande potencial documental. São imagens que foram produzidas durante muitos anos e que formam um rico referencial imagético cultural e histórico do Uruguai nos últimos anos antes do regime militar e da implantação de uma série de atos e medidas que causaram um hiato na história, tanto uruguaia quanto latino-americana. Por terem sido produzidas por e para um veículo de comunicação, muitas das fotografias trazem consigo uma quantidade grande de informações e registros históricos aos quais a artista poderia associá-las. Entretanto, Rennó prefere exibir apenas as imagens, afastando-as de seu caráter documental e criando uma narrativa mais poética e menos jornalística. Desta forma, a artista abre espaço para que seu público faça o trabalho de um jornalista investigativo, acionando os projetores para ver as imagens em busca de pistas e vestígios para descobrir as histórias por trás de cada um daqueles rostos de desconhecidos.

Quem olha para uma fotografia se recorda, reencena e revive um momento do passado. Entretanto, uma pessoa pode fotografar tudo aquilo de que deseja se lembrar e, mesmo assim, jamais se verá livre do fantasma do esquecimento. O que a câmera fotográfica registra é apenas uma fração do todo. Para além das margens do enquadramento fotográfico, existem histórias, lembranças e sentimentos que só podem ser acessados a partir dos exercícios mentais que a imagem nos provoca. Não é a imagem fotográfica que alimenta nossa memória, mas, sim, os exercícios mentais que uma foto nos causa.

Problematizar as bases da fotografia é o que Rennó propões nas obras apresentadas no decorrer deste trabalho. A artista constrói um retrato crítico quando assume uma atitude de oposição à ideia de que a fotografia é garantidora de verdade, quando busca desconstruir o mito de que as imagens registradas pela câmera fotográfica, por serem produzidas de forma mecânica, podem servir como provas concretas e incontestáveis. Rennó subverte a ideia de registro irrefutável, comumente associada à fotografia, e decide adotar, como lugar-comum

em suas obras, a ausência e a opacidade. Nas obras de Rennó, percebemos que a imagem não é portadora de certezas e tampouco consegue ser uma garantia de lembrança.

Em uma sociedade saturada de imagens e que continua obcecada por produzir e acumular cada vez mais e mais, a artista segue o caminho contrário, recorre aos restos, às sobras, ao descarte. A artista nos coloca frente a frente com o que nós mesmos, enquanto sociedade e enquanto indivíduo, produzimos e descartamos. Suas obras nos mostram a incapacidade da fotografia de cumprir a função de manter vivas nossas lembranças e nossa inabilidade de armazenar memórias através do acúmulo de imagens. Ao transformá-las em textos e propor exercícios de criação de imagens mentais, Rennó nos mostra que o princípio criador que a fotografia tem está relacionado a sua capacidade de nos transportar para fora do enquadramento, de nos deslocar para outros lugares e para nossas próprias lembranças a partir da imaginação e da rememoração.

Os textos do Arquivo Universal, que fazem parte da obra *Cicatriz*, são um exemplo de estratégia de apagamento da imagem ou da materialidade fotográfica de Rennó. Os recortes de reportagens jornalísticas selecionados pela artista nos descrevem ou comentam um ícone que não é apresentado ao público. De acordo com a artista,

“A primeira foto disparada captou, entre as árvores, a imagem de um homem enorme, musculoso, pintado de preto, que olhava fixamente para a lente do fotógrafo. Ele não se mexia. Em uma das mãos, o arco e a flecha pendiam sem ameaça. ‘Aquele homem ali parado, me olhando, esperando nossa aproximação, marcou a minha vida’, disse o fotógrafo. ‘Depois daquele encontro, acompanhei guerras, golpes de estado, mas nada tirava da minha cabeça a imagem daquele índio, seu olhar fixo. Ele era a minha imagem’. Vinte e três anos depois, com uma dúzia de fotos nas mãos, o fotógrafo voltou à aldeia e foi surpreendido pela chegada do mesmo índio. O jovem guerreiro visto uma única vez, às margens do rio, era agora um velho de olhos cansados, inibido. Sem a tinta preta no corpo, vestia calção Adidas e camiseta com inscrições em inglês. Nos pés, sandálias havaianas.” (RENNÓ, Arquivo Universal, 1992-2003)

A artista esconde de nós as imagens do jovem índio, mas nossa imaginação se encarrega de construir outras imagens a partir dos detalhes que aparecem no texto e do repertório imagético de cada pessoa. O texto, bem como a fotografia, não é o bastante para guardar nossas memórias, mas é uma ferramenta que instiga nossa imaginação e pode nos fazer recriar mentalmente a figura do índio parado na mata. A fotografia é meio, não fim.

Embora Rennó desenvolva exercícios que estimulam a criação de narrativas mentais baseadas nas memórias particulares de cada espectador, seus trabalhos sempre tangenciam

questões coletivas. Sua obra é invariavelmente política. Seus trabalhos apresentados nesta pesquisa denunciam práticas sociais relacionadas à manutenção ou ao apagamento de nossa história e de nossas memórias, produzindo críticas aos modos como os poderes institucionais lidam com este tema.

O desprezo e a falta de cuidado que o Estado tem com os arquivos e documentos históricos refletem o descaso com nossa própria história. Mesmo que, às vezes, de forma pouco explícita ou envolta em uma atmosfera poética, em suas obras, Rennó tece críticas ao sistema e suas práticas de apagamento. Do mesmo jeito que a recuperação da materialidade fotográfica faz parte do processo criativo de Rennó e é parte essencial na construção de suas obras, mostramos, aqui, uma contextualização histórica do que está presente, mas não está visível nas obras. Por exemplo, saber como eram as condições de trabalho dos candangos nos alojamentos das empresas responsáveis pela construção de Brasília permite olhar de uma maneira diferente para os rostos na obra *Imemorial*. Conhecer a história de Aurélio Gonzáles e o que ele fez para esconder e, anos depois, recuperar as fotografias do jornal *El Populare*, ainda, a situação política pela qual passava a América Latina naquela época, faz com que se ressalte a importância deste conjunto de imagens para a história uruguaia e latino-americana.

Reconstituir a trajetória das fotografias, desde os motivos pelos quais foram produzidas até porque foram abandonadas, entender os contextos políticos, culturais e sociais da época e do local de cada arquivo e descobrir como Rosângela Rennó teve acesso a esses acervos foi importante para desvelar um pouco do que está além do enquadramento das imagens em suas obras. Quando Rennó acessa esses arquivos públicos e resgata histórias perdidas, deslocando as fotografias dos depósitos para o ambiente da arte, consegue fazer com que nos aproximemos da nossa própria história.

Desconhecidos adentram galerias e museus de arte pelo mundo através das obras de Rosângela Rennó. Imagens de pessoas comuns são transformadas em objetos de arte a partir dos processos de criação da artista. Parte desse processo consiste em desvincular ao máximo as imagens de sua “realidade invisível”, que é, de acordo com Kossoy (1998, p.42), tudo o que não é visível quando olhamos para uma fotografia. Rennó esconde identidades, apaga histórias, desfoca, recorta, edita, cria uma névoa que envolve a fotografia, no sentido de encobrir, obscurecer, ao mesmo tempo em que envolve o espectador, manutenção de atrair, seduzir e fascinar.

Grande parte das fotografias selecionadas por Rennó para compor as obras analisadas anteriormente, provavelmente não estaria exposta em um espaço institucionalizado da arte

sem a chancela de um artista. São retratos de trabalhadores, presidiários e marginalizados que talvez nunca tiveram a oportunidade de visitar um museu. Fotografias comuns, do cotidiano, sem importância histórica, que a artista faz questão de incluir em sua produção. Imagens de exploração, marginalização e repressão são expostas para que um público consumidor de arte aprecie atentamente durante seu passeio cultural. Rosângela Rennó faz com que os espectadores olhem para aqueles esquecidos pela sociedade. Ao olhar para suas obras, eles acabam contemplando, de maneira crítica, o esquecimento. É como se, ao construir uma obra usando restos abandonados do passado, a artista buscasse produzir um reflexo das ruínas da história, que o *Angelus Novus*, de Paul Klee, observa na interpretação de Walter Benjamim sobre a história:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p.226)

O anjo da história olha pra trás, reconhece o passado em ruínas e assume que deve retornar para tentar buscar alguma forma de reconstruir o que foi destruído, mas a tempestade do progresso o impede de concluir seu desejo. Rennó coloca seu espectador frente a frente com as mesmas ruínas que o anjo observou e tenta fazer com que tenha o mesmo ímpeto de retornar e recuperar a história dos excluídos. Mas a artista sabe que, assim como o anjo fracassou em sua luta contra o vendaval do progresso, não há como recuperar as histórias daqueles rostos gravados nas fotografias abandonadas. Resta, então, a tentativa de inflamar o coração dos que observam os escombros, as ruínas da história, para que abandonem sua fria indiferença e levantem suas vozes contra o sistema que privilegia o esquecimento em detrimento da memória.

Nas instalações artísticas observadas, Rennó cria pistas que guiam o espectador a evidências que mostram como nossas memórias são manipuladas pelo estado, detentor dos mecanismos de proteção, manutenção e seleção de toda informação que merece ser lembrada ou que deve ser esquecida, apagada. Entretanto, estas críticas não são tão óbvias e é preciso

mergulhar nos trabalhos para conseguir apreender o máximo daquilo que a artista disfarça entre as fotografias.

Em *Imemorial*, o que fica visível aos olhos são as imagens de pessoas comuns, com semblante cansado, olhar vazio. Só quando temos acesso às informações não visíveis, implícitas, que conseguimos perceber quão poderosa é sua obra. *Imemorial* é um monumento aos esquecidos, aos explorados, aos marginalizados, que levantaram cada pilar da cidade modernista cuja construção é associada ao nome de um arquiteto e um político. A crítica é ainda mais potente quando observamos que o local onde a artista constrói esse monumento ao apagamento é um museu, também construído por aqueles candangos esquecidos.

Entretanto, é importante observar que Rennó não restringe suas críticas ao Estado e às suas políticas de apagamento. Na verdade, a artista busca nos mostrar nossa própria incapacidade de lidar com nossas memórias, escancarando a situação de amnésia social que vivemos em nossa sociedade atualmente. A cultura da produção em massa de imagens cresceu juntamente com os avanços tecnológicos da fotografia. Alguns anos atrás, quando os filmes fotográficos ainda eram populares, um rolo poderia registrar até 36 fotos e, para ter acesso às imagens, era preciso contratar os serviços de um laboratório para revelação e impressão das imagens. Com o surgimento e popularização da fotografia digital, o acesso às imagens foi facilitado, não sendo mais necessário recorrer ao laboratório, e o armazenamento das imagens também mudou do álbum de família para o formato digital. Fotografadas com uma câmera digital e gravadas em discos, pen drives ou cartões de memória, as imagens são exibidas no computador ou na televisão. Capturadas pelo telefone celular, são armazenadas, exibidas e compartilhadas com outras pessoas diretamente do aparelho.

Os avanços tecnológicos da fotografia são surpreendentes, mas as críticas produzidas por Rennó, em suas obras, nos fazem pensar sobre como nossa capacidade de produzir imagens, compartilhar e armazená-las em meios tecnológicos se tornou muito maior do que nossa capacidade humana de apreender estas memórias. Lima (2014, p.101) compara o sujeito contemporâneo, produtor e armazenador compulsivo de imagens, ao famoso personagem de Jorge Luís Borges, Funes, o memorioso.

Talvez, em 1944, ao escrever um de seus mais famosos contos, Jorge Luís Borges tenha feito uma profecia sobre as atitudes da sociedade atual, retratando o sujeito contemporâneo como o memorioso Irineo Funes, personagem portador de uma doença que o impedia de esquecer, mas que, por tudo lembrar, era incapaz de pensar. (LIMA, 2014, p.101)

As obras de Rennó são um crítica ao postulado da fotografia como guardiã de nossas lembranças. Diante de um amontoado de imagens rejeitadas, abandonadas, escondidas, perdidas, Rosângela Rennó nos faz acessar nossas próprias lembranças e refletir sobre o esquecimento, destino de nossas memórias e de nós mesmos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 100-125, 2005.

AMADOR, F.S. e FONSECA, T.M.G. Entre prisões da imagem, imagens da prisão. *Revista Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, n. 26, p. 74-82. 2014.

BARBERENA, Ricardo. Quando os operários mortos visitam Brasília: os espectros fotográficos em Imemorial, de Rosângela Rennó. *Poiésis*, Niterói, n. 13, p. 93-104, ago. 2009.

BARBERENA, Ricardo. A lente fotográfica enquanto crítica cultural: escritas do corpo em Cicatriz, de Rosângela Rennó. *Revista Crítica Cultural*. v.4, n.1., p.171-191. 2009

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Travessa, 1997

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas I*. 7.ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTO, Frei. *Cartas da prisão*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

BOPPRÉ, F. C. *Memória, coleção e visualidade: Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó*. 2009. 150 p. Dissertação (Mestrado em História Cultural) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. [Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Fontes Piazza]

BORGES, Jorge Luis. Ficcões. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

BORGES, Rosane. Entrevista. O que é necropolítica. E como se aplica à segurança pública no Brasil?. [por: Mariana Ferrari]. Disponível em: <https://ponte.org/o-que-e-necropolitica-e-como-se-aplica-a-seguranca-publica-no-brasil/>. 2019. Acessado em: 11/2020

BORGES, Viviane Trindade. Carandiru: os usos da memória de um massacre. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 04 - 33. set./dez. 2016.

BOURDIEU, Pierre. Um Art moyen: essai sur les usager sociaux de la photographie. Paris, Minuit, 1965.

BLOM, Philipp. Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BRASIL, Luísa Kuhl. Tempos Modernos: Fotografia e Imaginário Social. Historiae, Rio Grande, v.2, n.1, p.37-48, 2011.

BRANDÃO, Claudia Matos. Rio Grande na retina. Rio Grande, 2003. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande, 2003.

BRECHT, Bertolt. Poemas, 1913-1956. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUÑUEL, Luis. Meu último suspiro. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982

CRUZ, Benilton Lobato. MEMÓRIA E INVENÇÃO. Revista Margens, <http://www.ufpa.br/nupe/artigo>, 14 ago. 2005.

CRUZ, Nina Velasco; SALAZAR, Manuela. Fotografar prejudica a memória?. DISCURSOS FOTOGRÁFICOS (ONLINE), v. 12, p. 13-36, 2016. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/23424>> Acesso em: 03 Jan. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris, Éditions de Minuit, 2003

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. 1. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

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

FELIZARDO, Adair. e SAMAIN, Etienne. *A Fotografia como Objeto e Recurso da Memória*. Discursos fotográficos, Londrina, v.3, n.3, p.205-220, 2007.

FERNANDES, André Filipe de Oliveira. *Vida Candanga: os trabalhadores na construção de Brasília e o massacre da GEB de 1959 - a memória como um campo de disputas*. Brasília, 2008. Monografia. Universidade de Brasília, 2018.

FERRÓTIPO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3859/ferrotipo>>. Acesso em: 03 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia.

FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940. Strategies of being*. London: Laurence King Publishing, 1995. p.454-457: Appropriation.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: Curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GAMARNIK, Cora. La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. In: Discursos fotográficos, Londrina, v. 9, n. 14, p. 173-197, jan/jun 2013.

GAMARNIK, Cora. Imágenes de la dictadura militar: la fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado en Argentina. In: Artículos de investigación sobre fotografía. Montevideo: Ediciones CMDF, 2011.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HARRISON, Marguerite Itamar. Resisting the Dominant Gaze: Prison Works by Brazilian Artist Rosângela Rennó and Filmmaker Maria Augusta Ramos. Studies in Latin American Popular Culture. n.35. p.24–36, University of Texas Press, 2017.

HARRISON, Marguerite Itamar. Lamentando o Esquecimento da Memória: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, n. 33, p. 37-58, 2007

HENKEL, Linda. Point-and-shoot memories: the influence of taking photos on memory for a museum tour. Psychological Science (Revista online), 5 dez. 2013. Disponível em: <<http://pss.sagepub.com/content/early/2013/12/04/0956797613504438> >. Acesso em: Jan. 2020.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In: Rosângela Rennó. Edusp: São Paulo, 1996.

HOLANDA, Frederico Rosa Borges de. “Brasília: da Carta de Atenas à Cidade de Muros”, 2016. Disponível em:<<http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/054R.pdf>> Acesso em: 28 nov. 2019

JEHA, Silvana Cassab. Cicatrizes que falam. Zum, São Paulo, p. 112 - 133, 24 abr. 2019.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: Etienne Samain (org.), O Fotográfico: Editora Hucitec, São Paulo, 1998.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História, 2ª ed, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. 3ª ed, Cotia, SP: Aleliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica, 5ª ed, São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Tradução de Anne Marie Davée para *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Capít. “Marcel Duchamp ou o campo do imaginário”. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LACERDA, Aline Lopes de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.19, n.1, jan.-mar. 2012, p.283-302.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 2003.

LIMA, Daniel. Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para a arte contemporânea. *Frutal: Prospectiva*, 2016

MAUAD, Ana M. Entre Tempos e Olhares: sobre a noção de testemunho na prática artística de Rosângela Rennó. *HISTÓRIA ORAL*, v. 21, p. 7-30, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELENDI, Maria Angélica. “Arquivos do mal – mal de arquivo”. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 66. Belo Horizonte: dez. 2000, p.22-30. In: *Revista Studium*, n. 11, 2003.

MONTEIRO, Charles. Documento, memória e arquivo na arte contemporânea: algumas reflexões sobre a obra fotográfica Imemorial de Rosângela Rennó. *Revista Memória em Rede*, v. 8, p. 115, 2016.

MONTEIRO, Charles. e ETCHEVERRY, Carolina Martins. Fotografia e cultura nas ditaduras latino-americanas (1960-1980). *Revista Diálogos*. v.23, n.3, p.196-215, 2019.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza; MELENDI, María Angélica. Arquivo Universal: uma memória olvidada. *Travessia – Revista de Literatura*, n.32. p.53-57, 1996.

NEVES, Amanda Alves; LAGE, Celina F. A apropriação na fotografia pós-moderna: reflexões sobre a série after walker evans de sherrie levine. *ART&SENSORIUM* , v. 3, p. 68-79, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Willheim. *Genealogia da Moral: Uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, A. M. Arte como Lugar da Memória. *Travessias*, Cascavel – PR. v. 1, p. 1-26, 2009. Disponível em: <<http://erevista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3211>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

PADRÓS, Enrique Serra. Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional - Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

PAZ, Octavio. *Deux transparents: Marcel Duchamp et Claude Levi-Strauss*. Paris: Gallimard, 1970.

PETENUSSI, Edson. *O Estatuto da imagem: uma abordagem de Bibliotheca de Rosângela Rennó*. São Paulo: LiberArs, 2011.

PIMENTA, Ricardo Medeiros. Big data e controle da informação na era digital: tecnogênese de uma memória a serviço do mercado e do estado. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, n. 2, v. 6, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricos*, vol. 2, no. 3, Rio de Janeiro, 1989.

PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. Ed. 1. São Paulo: Contexto, 2016.

RENNÓ, Rosângela. “Cicatriz – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal”. In *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade* n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.

RENNÓ, Rosângela. Conversas sobre fotografia e arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Ano 6, n.7, 2014.

RENNÓ, Rosângela. Depoimento [Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo]. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

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

RENNÓ, Rosângela. *Rosangela Rennó*. São Paulo: Ed. da Universidade, 1998.

RENNÓ, Rosângela. *Río-Montevidéo / Rosângela Rennó*. Montevideu: Centro de Fotografia, 2015.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas *Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>>. Acesso em: Jan. 2019.

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

SANTOS, M. Dez legendas para Imemorial, de Rosângela Rennó. Revista TRAMA Interdisciplinar, v. 6, p. 108-114, 2015.

SILVA, J. M. E. Fotografia e Memória: os usos da fotografia nas obras da Cristian Botanski e Rosângela Rennó. In: XIV Encontro Regional de História -ANPUH Rio - Memória e Patrimônio, 2010, Rio de Janeiro. Col. Memória e Patrimônio.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. “O massacre da Pacheco Fernandes Dantas em 1959: memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília”, 2014. Disponível em: <<https://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/1251/2053.pdf>> Acesso em: 28 nov. 2019

TEIXEIRA, Hermes de Aquino. No tempo da GEB (1956-1960). Brasília: Thesaurus, 1996.

VAÏSSE, Maurice. De Gaulle Et L’Amerique. Ed.1. Presses Universitaires de Rennes, 2014.

VIEIRA, Luiz Henrique. Os cartões fotográficos oitocentistas na construção da identidade social do retratado e da identidade profissional do fotógrafo. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2019.

VILLALOBOS, Marco Vargas. El foco de la historia. Aurelio González: um fotógrafo em médio de las sombras. In: REY TRISTÁN, Eduardo (dir.). Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina, Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Escrita e cicatriz: da colonização à prisão. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 45, n. 2, p. 36-48, maio-ago, 2019.

ZANATTA, Loris. Uma breve História da América Latina. Tradução: Euclides Luiz Calloni. Ed.1. São Paulo: Cultrix, 2017.

ZELIZER, Barbie. “Voz” da visual memória. In: Mídia & Jornalismo, Lisboa, Nº20, Vol.11, nº1, 2012