

Rosângela Rennó: Corpo Palavra

Eliane Margareth Roussenq¹

Anita Prado Koneski²

Resumo: O presente artigo pretende abordar a obra da fotógrafa, artista visual e escultora Rosângela Rennó através dos pensadores Emmanuel Levinas e Maurice Blanchot, a fim de estabelecer um cruzamento reflexivo entre o uso de imagem e palavra na construção plástica visual como forma de indagação na questão do “um ser de outro modo”, bem como o corpo enquanto espaço outro da inscrição da palavra.

Palavras-chave: Rosângela Rennó – Identidade – Corpo – Pele – Arquivo

Introdução

A arte contemporânea fez da experiência artística o lugar do *impossível*, o centro reflexivo que dialoga com o *desastre*, conforme o pensamento de Blanchot (1987) e Emmanuel Levinas (2000) ao lerem a arte contemporânea, lembrando que, no caso de Blanchot, essencialmente a poesia. A partir desses pensadores, podemos destacar que percebemos o conceito levinasiano de *absolutamente Outro* atravessando a obra de Rosângela Rennó, artista cuja obra acolhemos para reflexão no presente artigo. Reconhecemos, no *crepúsculo* da imagem e na *noite da palavra*, que Rosângela nos apresenta a penumbra, quase escuridão (a sombra), de um tempo que não mais se pensa, que não mais se sente, um tempo sem antes nem depois, onde “tudo é ao mesmo tempo agora”, tempo este em que surgem as palavras e as imagens da artista, fazendo-se estranhamento. Blanchot (1987, p. 276) diz que o artista, o poeta, seja ele das palavras ou das imagens, “é aquele em quem, essencialmente o tempo retorna e para quem, sempre, nesse tempo, o deus se volta e se desvia”. Aqui a ausência dos deuses não significa negatividade de relação, embora possamos pensá-lo igualmente como abismo, mas trata-se de um abismo (de um desastre), em que, quando *tudo desapareceu*, aparece o essencial, em forma de reflexão. Trata-se, portanto, de confiar na obscuridade, ao invés de

na luminosidade. No dia, diz Blanchot (1987, p. 276) “os deuses têm forma de dia, iluminam, conduzem o homem, educam-no [...] mas no tempo da noite, o divino torna-se o espírito do tempo que se volta, que arrebatava tudo; ‘ele está então sem governo, é o espírito da selvageria inexpressa e eternamente viva, o espírito da região dos mortos’.”

Assim, a artista Rosângela Rennó quer um *olho tátil*, um olho que atravessasse o texto com os sentidos e construa sua própria imagem. Um olho capaz de tocá-las e ressignificá-las, criando esculturas visuais. Palavras não precisam ser vistas, precisam ser lidas. Entretanto, palavras lidas não são palavras vistas. Palavras vistas erram sem alvo, espalham-se em estilhaços, são bombas primárias, perversas, são o desastre. A palavra lida é a flecha do arqueiro zen: é o alvo. Só tem partida e chegada. As palavras de Rosângela dormem acordadas, vigilantes, certas de que são alvos e amanhecem nas imagens, mas permanecem na obscuridade de seu enigma.

Assim são as palavras escritas nas obras de Rosângela Rennó, nos corpos dos quais a artista se apropria e que são espaço da escritura, são desenhos e palavras Outras, distantes de serem palavras apenas lidas, e que se tornam a questão principal de nossa reflexão. Escolhemos realizar uma “leitura” da obra *Cicatriz*, em

¹Bolsista Voluntária.

²Orientadora.

que percebemos a palavra destinada a ser o infinito, que encontramos tanto no pensamento de Levinas como de Blanchot. Porém antes destacamos a importância de fazer um relato sobre a trajetória da artista, e de que forma a palavra está instalada em sua obra.

A fotógrafa, artista visual e escultora, Rosângela Rennó Gomes, nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1962. Formou-se em arquitetura pela UFMG em 1986 e, em 1987, em artes plásticas pela escola Guignard, em Minas Gerais. Também integrou o grupo *Visorama* de estudos de arte da Universidade Estadual de São Paulo, em 1997. Atualmente reside e trabalha na cidade do Rio de Janeiro e exibe seu trabalho nacional e internacionalmente.

Rennó apropria-se de imagens fotográficas abandonadas em arquivos públicos e privados e considera-se uma fotógrafa que não fotografa: acredita que o mundo já está por demais abarrotado de imagens. Essa artista esculpe, em paredes macias de isopor, letras, textos de jornais que se referem a fotografias ausentes.

“Sou uma colecionadora compulsiva, gosto da fisicalidade, da materialidade das coisas”; diz a artista (2003, p. 16), demonstrando assim o gosto de recuperar e transformar o sentido de fotografias abandonadas.

Em 1990, passou a interessar-se pela fotografia do século XIX, e disso decorreu a reflexão acerca dos ciclos de vida de uma fotografia.

Elas nascem, [Rennó seleciona e organiza o Arquivo], cumprem sua função durante um certo tempo e depois morrem. Então comecei a me perguntar: qual o destino de uma imagem produzida? O que seria o ciclo de vida dessa imagem? Como circula? Quando ela ‘caduca’ ou perde a validade? Qual o circuito onde está inserida? Que papel ela cumpre dentro deste circuito? (RENNÓ, 2003, p. 8)

Desde 1992, Rosângela organiza o *Arquivo Universal*, constituído por texto de jornais que narram histórias ordinárias sobre gente e fotografia. Da coluna social à página policial, o *Arquivo Universal* compõe-se de textos em que a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. Num acervo textual do *Arquivo Universal*, as imagens fotográficas estão nomeadas ou descritas. Assim, é um arquivo de imagens sem imagens.

A fotografia, através de seus usos como prova e registro, tornou-se arma útil aos Estados modernos no controle e vigilância de suas populações em aumento e mobilidade crescentes. Nesse mesmo período, Alphonse Bertillon, chefe do serviço de identidade judiciária da polícia de Paris, elaborou um amplo sistema chamado de Identificação Antropométrica (1888). Esse sistema consistia em fotografar, medir cada parte fixa do corpo (nariz, olhos, dedos, etc.) e descrever verbalmente os elementos fisionômicos e marcas corporais de todos os tipos. Essas informações formariam, em síntese, a famosa “ficha” de polícia, a que, posteriormente (1902), acrescentou-se a inevitável impressão digital.

Annateresa Fabris (2004) comenta que o sistema global de identificação criminal proposto por Bertillon relacionou-se a medidas tomadas como meio de aperfeiçoar o retrato policial e diferenciá-lo do modelo burguês. O que Bertillon propôs, através dessas análises antropométricas, inscrevia-se plenamente numa prática típica do século XIX: “derivar de um corpo os sinais da identidade psicológica e do grupo social ao qual pertence o indivíduo”.

Segundo Coutirne e Haroche (1987), essa prática é resultado de um fenômeno inédito: o surgimento das massas anônimas no território das cidades, o que propiciou o surgimento de uma nova cultura visual:

Assim, se o anonimato da multidão protege, ele também inquieta: coage a decifrar a personalidade. É necessário poder distinguir-se o corpo do outro tornar-se uma coleção de detalhes a serem levantados, de indícios a serem interpretados. Desta forma, perpetua-se a divisão dos corpos e rostos na constituição e antagonismo de um físico popular e de um físico burguês, cujos traços são fixados pelo romance naturalista, pelas fisiologias, pelo realismo psicológico e social do retrato, pela caricatura de imprensa, pela fotografia. (COURTINE, 1987)

Em 1995, Rosângela Rennó soube da existência de uma grande quantidade de negativos fotográficos de vidro na Academia Penitenciária do Estado. Sem nenhum critério de organização nem de preservação, quinze mil negativos ali estavam amontoados em caixas de papelão, nos porões da ACADEPEN. Rennó instalou um estúdio na ACADEPEN, onde limpou, restaurou e catalogou os negativos. A maior parte das ima-

gens eram fotos identificatórias – rosto de frente e perfil – e sinaléticas – nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas –, havia também umas três mil fotos de tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas fotos de doenças e anomalias e trinta fotos de cabeças vistas de costas.

As fotografias em preto e branco eram usadas para ilustrar as fichas pessoais dos internos da penitenciária. O levantamento fotográfico que se estendeu entre 1920 e 1940, no setor de Psiquiatria e Criminologia na Penitenciária do Estado de São Paulo, pretendia identificar os prisioneiros por número, características físicas (feições, cor de pele, altura, peso e deformidades pessoais) e marcas (tatuagens e cicatrizes, propositais ou acidentais). Não há registro do nome do fotógrafo, assim como nenhuma documentação sobre algum uso ulterior do arquivo.

Em *Cicatriz*, Rennó apropria-se desses arquivos. Na obra, a artista associa as concepções lombrosianas a um modelo panóptico, formulando uma crítica da fotografia que, no contexto prisional, torna-se instrumento de definição e coerção do Estado sobre as populações.

O rito fotográfico é uma fábrica. Rennó revolve, estrangula as imagens, até que delas se possam guardar somente impressões; são identidades perdidas, memórias que se esforçam para se manterem presentes – todas num imenso arquivo. Nesse processo de acumulação, a artista monta um *Arquivo Universal*, sugerindo que as imagens produzidas no mundo pareçam tanto serem cópias umas das outras, que não causaria diferença guardar uma, nenhuma ou cem mil delas. Essa artista, no entanto, sabe que as fotografias fazem parte de histórias cotidianas e que possuem um uso prático e valores de diversos tipos, como o estético, o documental, o simbólico, o sentimental, etc. Para ela, o questionamento acerca dessa atribuição de valor é um ponto priorizado, pois quando uma imagem se destina ao lixo, como a maioria das quais ela utiliza, significa que ela já perdeu muita coisa. Rennó (2003, p. 15) comenta numa entrevista que o processo de guardar e arquivar a fascina imensamente, e que esse fato de poder preservar um testemunho, uma prova, um documento a faz lembrar-se da obra de Saramago *Todos os Nomes*, ou mesmo da memória total de Irineu Funes, de Borges (1976, p. 1017): “se eu pudesse, arquivaria todos os retratos do mundo”.

Assim, o *Arquivo Universal*, segundo a artista, constitui uma ironia acerca da idéia de colecionar infinitas fotografias que somente se realizam através das leituras dos textos sobre elas, já que a foto original propriamente dita não está acessível ao espectador. Esse desloca-

mento da imagem para a imaginação daquele que observa a obra permite a projeção de si próprio ou de projetar a própria foto, pelo simples fato de não poder conhecê-la concretamente.

“O olhar compassivo da artista desafia o espectador a procurar a ternura e a poesia escondida nas imagens comuns e abre possibilidades para atualizar as conexões entre arte e vida”, conforme comenta Melendi (2003, p. 03) na introdução que escreveu para o livro, *Rosângela Rennó: Depoimento*.

As fotografias não ilustram a escrita. Os textos são lidos num *continuum* temporal. A escrita não é legenda da foto. Aparentemente, não existe uma relação entre as duas categorias, mas, na arte, as conexões entre a linguagem e a imagem apresentam-se infinitas. Ao confrontar, num mesmo espaço, imagem e textos, Rennó abre uma série de relações que nunca estão explícitas.

Imagem escrita, os textos visuais integram-se com a imagem debilitada da fotografia. O referente – o sujeito – é quase barrado pela identificação da imagem e pela ausência de legendas, é desidentificado, é barrado pela inicial enigmática. Afinal, quem é M.? Esse referente, porém, é resgatado e restaurado pela dupla exposição das fotos e do texto. Para Foucault, imagem e texto 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 (1981.p. 25).

Rennó não guarda fotos e textos com o objetivo de preservá-los ou conservá-los simplesmente. Sua busca não é apenas por devolver à sociedade aquelas imagens que foram esquecidas, mas sim promover o debate acerca do uso social e cultural da fotografia e explorar as possibilidades de novos encantamentos e intensidades por meio dessas fotos.

O *Arquivo Universal* é um arquivo virtual, no qual os textos são incluídos depois de serem lapidados pela eliminação de nomes, lugares e datas; um arquivo de imagens escritas, no qual a identidade dos sujeitos é mutilada pela maiúscula seguida do ponto. A indeterminação do sujeito reforça e acentua uma falsa objetividade. O anonimato da situação é também a chancela da sua extensão. No *Arquivo Universal*, todos somos assassinos, todos somos cúmplices, mas todos, também, somos vítimas.

Rosângela Rennó: “Cicatriz”

Em *Cicatriz* (1996-1997), Rennó associa textos do *Arquivo Universal* à fotografia dos detentos, do *Museu Penitenciário Paulista*, no complexo do *Carandiru*, entre 1922 e 1940. Os relatos do *Arquivo Universal* - histórias ordinárias sobre gente e fotografia - são irrelevantes, falidos, fragmentários. Como a nossa memória, o arquivo prolifera a partir dessas irrelevantes, dessas falhas, desses fragmentos. As imagens são de *cicatrices*, tatuagens e coroas de cabelo. Essas marcas seriam como uma forma de resistir ao anonimato, um movimento de resistência ao ato arbitrário de ser abandonado no meio de uma multidão, tendo mutiladas a memória e a identidade. É como uma tentativa de tornar-se distinguível, de projetar-se para fora do enquadramento de uma imagem que, juntamente com muitas outras, será entregue ao abandono e à deterioração.

Por meio dessas imagens, os indivíduos são vítimas de um mecanismo de controle que os reduz a um número, a uma taxa na estatística, pois seriam arquivadas e arquivar significa abandonar e tornar invisível. A imagem, nesse caso, é como uma prisão supressiva da identidade, uma vez que é usada simplesmente como signo icônico, como se ela não carregasse o “peso” de uma história de vida, ou seja, como se ela não se referisse a uma história real.

Não associar a imagem do acervo do Museu Penitenciário a qualquer texto de caráter Arquivo Universal ensaístico, mas sim a uma narrativa independente significa a justaposição de histórias particulares: as que ocultam no desenho das tatuagens e as que são reveladas nos textos. (RENNÓ, 2004, p. 223)

O Corpo Palavra: Imagem Pele em “Cicatriz”

Em *Cicatriz*, em que a artista se apropria de fotos do museu penitenciário, observamos um processo com coisas arruinadas, à margem do tempo, restos. A idéia do trabalho em que fotos de corpos fragmentados exibindo marcas, cicatrizes e tatuagens, que se inscrevem na ordem da escritura corporal, levam-nos a pensar sobre o que pula para fora do circuito dos objetos, provocando uma espécie de apagamento do primeiro referencial, e nos levando a fazer uma nova leitura, dando às imagens o ganho de uma nova forma de visibilidade. Nesse momento, o corpo que ali está não pode

ser identificado pelo padrão totalitário da organização prisional, uma vez corpo da inscrição, cada um é um, porque se fez tatuar, marca individual, corporal, feita pelo preso para destacar a si próprio dos outros. O corpo é aqui um lugar *outro* de escritura, um espaço à margem, pois a palavra, o desenho tatuado, a imagem estão fora do seu espaço habitual. Esse corpo carrega uma escritura feita com dor. A imagem fotográfica, colocada a apresentar esse corpo contemporâneo da dor, esse corpo *outro*, ou, ainda, esse espaço *outro* da palavra, tenta reforçar no espectador o desejo de se conhecer e capturar com aquela dor, ou as várias dores, esse ser em si. Os textos que a artista mostra juntamente com as fotografias de corpos marcados reafirmam o espaço da identidade desse corpo que, por si, já está impregnado de singularidade, através da impressão da própria inscrição, marca intencional ou não. Os textos são aleatórios e atuam junto às imagens de forma a tirá-las do limbo coletivo do presídio, pois tratam igualmente de singularidades.

Gosto da idéia de fazer você descobrir o indivíduo, se relacionar com ele, ou recuperar através dele sua própria história pessoal. Em algum momento todos nós somos perversos e maus, alguns em mais, outros em menos grau. No caso das fotos dos presos, estão encarcerados porque cometeram uma infração contra a sociedade. Os textos entram em sintonia com os desenhos das tatuagens e potencializam as imagens, atuam como cúmplices, devolvem a dimensão de particular e individual às imagens e humanizam aqueles indivíduos que não têm mais nome. (RENNÓ, 2004).

O corpo torna-se o espaço que “é”, na imagem que carrega, ou seja, é atravessado pela fenomenologia de estar ali presente, com sentido no seu próprio ser. Encarnada na pele, a imagem é o próprio corpo, lugar do *Dizer*. Trata-se de dizer que o corpo encarna a palavra e a imagem, tudo torna-se lugar do Infinito, este lugar que, segundo Levinas (2000) não pode ser tematizado, porque ele se apresenta como o *absolutamente outro* diante de nosso saber. *Dizer* como axioma esse que vem demonstrar que existe uma realidade para o corpo e esta não é outra senão a da sua *mostração*, que não se trata de uma demonstração que infere clareza, mas aquilo que “mostra” escondendo, que é apenas vestígio. Segundo Emmanuel Levinas, o *dizer* é o próprio Infinito, é o que nenhum Eu pode abarcar. No dizer não estamos implicados com o mundo da totalidade ou com o mundo do

conhecimento e da realização das experiências simplesmente cotidianas. O *Dizer*, portanto, difere do *Dito*, esse argumento que busca no cotidiano a fala da clareza, a fala do *logos*. O *Dizer* é a palavra do poeta, do artista visual que faz da imagem e da palavra um caminho errante. É no *Dizer* que a não coincidência com o *outro* acontece, em virtude da impossibilidade de estarem juntos em uma simples simultaneidade e de assumirem o tempo como irreduzível diacronia, uma temporalidade marcada por uma ausência de tempo entendido como o presente pleno de projeto, cujo transcorrer se vive como passado e futuro desse presente. No *Dizer* levinasiano, estamos passivamente, na relação com o *outro*, no limite de toda a paciência, pois desaparece o poder do Eu. O *dizer* é o conteúdo de nossas palavras quando dirigidas ao *outro*. Nas imagens de Rosângela Rennó, a nosso ver, os corpos marcados afirmam o *Dizer* mediante a marca impressa na pele, que faz da palavra e do corpo que abriga um *Dizer* completo estranhamento diante de nosso esforço de interpretação.

A palavra, juntamente com o corpo como espaço de escritura – recorremos a Blanchot (2001, p. 64) – “parece fazer um caminho que não abre nenhum caminho e não responde a nenhuma abertura: o erro designa um estranho espaço onde o movimento de esconder-se e mostrar-se das coisas perdeu sua força reitora”.

Esse corpo como escritura é um corpo que se converte em *Dizer*, conforme ensina Blanchot, é opaco, obscuro, remetendo a uma fecunda reflexão, significação e desejo. É um corpo cifrado, que gera angústia e desejo, paradoxo da palavra cifrada em Blanchot. O ser fala sem dizer nem calar. Fala porque deixa vestígios, marca sua própria passagem sem ser mediado pelo tempo. As palavras não estão ali com a finalidade de esclarecer sobre o corpo ou sobre elas mesmas, estão ali para acentuar o enigma do corpo e da palavra, ou acentuar o enigma da existência e nos dar um ensinamento com base em estruturas outras e não com as estruturas que já nos habituamos a lançar mão, ou seja, da “interpretação”, entendida como revelação do ser. Blanchot e Levinas nos distanciam do hábito de pensar que toda obra de arte está disponível à “leitura”, ou seja, a vir à luz da inteligibilidade.

Para Blanchot (falta ano e página), o *Desejo* é a relação da impossibilidade, é aquele que transforma a impossibilidade em poder, não porque resolve nossos impasses diante da obra, mas porque instiga nossas buscas diante do desejo que o enigma afirma. O Desejo é busca incessante, desejo de investigação instigado pelo Infinito. O Desejo faz da escritura no corpo questão reflexiva, desde que o Desejo

é essencialmente *busca*. Trata-se de uma busca sem clareza, que investiga pelo puro prazer de investigar, e ainda, cuja investigação amplia o desejo, sendo este infinita busca. Os textos, a palavra que Rosângela Rennó apresenta ao lado das fotografias falam da vida cotidiana de “corpos” que vivem fora das grades, fora do tempo do dia-a-dia do corpo encarcerado em que o tempo é “o tempo é sem tempo”. Esses textos fundem-se com as imagens e recriam *outros textos*, em outros espaços, de outros corpos, pois as palavras são peles que se fundem nesses corpos. É quando a imagem pode ser essa imagem da palavra que é sempre mais que palavra, que é visão tátil, que faz enigmaticamente a função de palavra para ser vista, mas que, também, não podemos deixar de lê-la.

Na mesma obra, temos ainda eco de uma narrativa que, como o infinito, atravessa superfícies outras onde o escrito é imagem, e sua estrutura de palavra é corpo, onde é o olho do leitor que costura o vão entre representação visual e textual. A inversão do papel do indicial faz com que o texto liberte a coincidência entre fotografia e verdade. E, ainda, pele é a própria escritura onde texto é o corpo tatuado, marcado, parece despossuir a si mesmo para pertencer ao *outro*. A pele é um livro aberto aos olhos alheios, e conta no mundo, que conta histórias, porém pele de corpos opacos cheios de segredos, enigmáticos onde o seu tempo atrás das grades não conta o mundo cotidiano, é esse corpo que se choca com os corpos do texto de fora, e nos coloca em contato com esse *outro*.

Entre a palavra e as imagens fotográficas, que constituem a exposição *Cicatriz*, o próprio título já infere a idéia de marca, de trauma, de vestígios deixados pelo acontecimento anônimo que resiste à interpretação e a apresentar as causas, as histórias, a morte existencial. As cicatrizes revestem-se do estatuto da palavra poética (do *Dizer*), que, segundo Blanchot, o poeta insiste em deixar na obscuridade. A obra de Rosângela Rennó insiste na palavra, no alongamento da palavra que se faz imagem, e do espaço da escritura que se destina a ser corpo, ou do corpo que se oferece como lugar da escritura. Assim, constitui-se a ambiguidade da obra, que se apresenta multifacetada, zombando de nossa incapacidade de fazer uma interpretação dentro de estruturas conhecidas, em atestar sua vocação à impossibilidade de interpretação, ao desastre.

A fotografia, a imagem nas obras da artista estão concebidas não na sua definição metafísica de espelho do real, ou romântica de transformação do real, mas sim como “traço de um real”, que deve ser tomado antes, como um ideal da

arte do *desastre*. Sendo assim, não seria um ícone, nem um símbolo do real, mas sim um índice dele: assim como a fumaça é um indício do fogo, a sombra uma presença, a “*cicatriz*” é a marca de uma ferida ou a ruína um traço do passado, que permanece sempre obscuro. Percebemos o corpo palavra, a imagem palavra, a pele imagem, o corpo pele, corpo suporte da palavra, a palavra, tudo isso faz de nosso olhar de “contemplador” um errante, sem lugar fixo, sem fala garantida.

Considerações Finais

A obra *Cicatriz* apresenta imagens e palavras, e em alguns momentos palavras gravadas nos corpos, corpos, portanto, como suporte das palavras. Observamos que, em *Cicatriz*, palavra e imagem não se distanciam e não se trata de forma alguma de fazer escolha entre imagem e palavra, mas anexar imagens e palavras através de nossa imaginação poética na grande estrutura que a obra nos apresenta enquanto materialidade. Trata-se de dizer que, mesmo que a artista apresente juntamente com sua imagens uma série de textos, esses textos não vêm a nós com a finalidade explicativa, ou narrativa (mesmo que sejam “falas” de vidas singulares), a fim de trazer luz à nossa interpretação. Os textos acentuam o enigma da imagem e as imagens acentuam o enigma da palavra. É isso que suscita ao nosso olhar o Desejo, esse conceito de Levinas, em que o desejado nunca é satisfeito. Desta forma, a palavra e a imagem, ou esse corpo que se faz suporte da palavra na imagem, se inferem ao nosso olhar o Desejo, não é pelo que dizem, mas pelo que não dizem, pelo que fazem desaparecer, ou porque são a infinita presença de uma ausência que deixa vestígios dos quais somos eternos investigadores. A palavra segue o rastro das imagens e estas o das palavras, e se é dado a elas essa função explicativa, saímos do rico âmbito do *Dizer*, para estarmos postados na crença do *Dito*, esse lugar em que acreditamos dar conta de *falar* o mundo.

Cicatriz fala, então, da exterioridade, e, paradoxalmente, fala de muito perto, quando percebemos que a vida tem tantas faces, e a que a artista nos apresenta é uma, e que essas faces do Outro não podem nunca ser interpretadas, reveladas e compreendidas, e que a medida mais fecunda de nosso saber sobre elas está, justamente, no *Desejo*, ou seja, em estar continuamente ouvindo os ruídos dos vestígios que as palavras e as imagens deixam, ou no fato de estarmos frente a frente com o que se destina a ser o absolutamente Outro.

Referências Bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emece, 1976. 1017 p.
- DUARTE, Paulo Sérgio. “Para reler o vermelho e o negro”. In: Catálogo para a exposição Apropriações/Coleções. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.
- FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 45.
- FOSTER, Hal. Recodificação. São Paulo: Casa Editora Paulista, 1996. 200 p.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 25 p.
- LEVINAS, Emmanuel. Totalidade e infinito. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MELENDI, Maria Angélica. Biblioteca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosângela. O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.
- RENNÓ, Rosângela. Depoimentos. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2003.
- SANCHEZ, Pedro A. Criz. La vigília del cuerpo. Murcia: Ta Bularivin, 2004.
- SILVA, Márcio Seligmann. O local da diferença. São Paulo: Ed. 34, 2005.

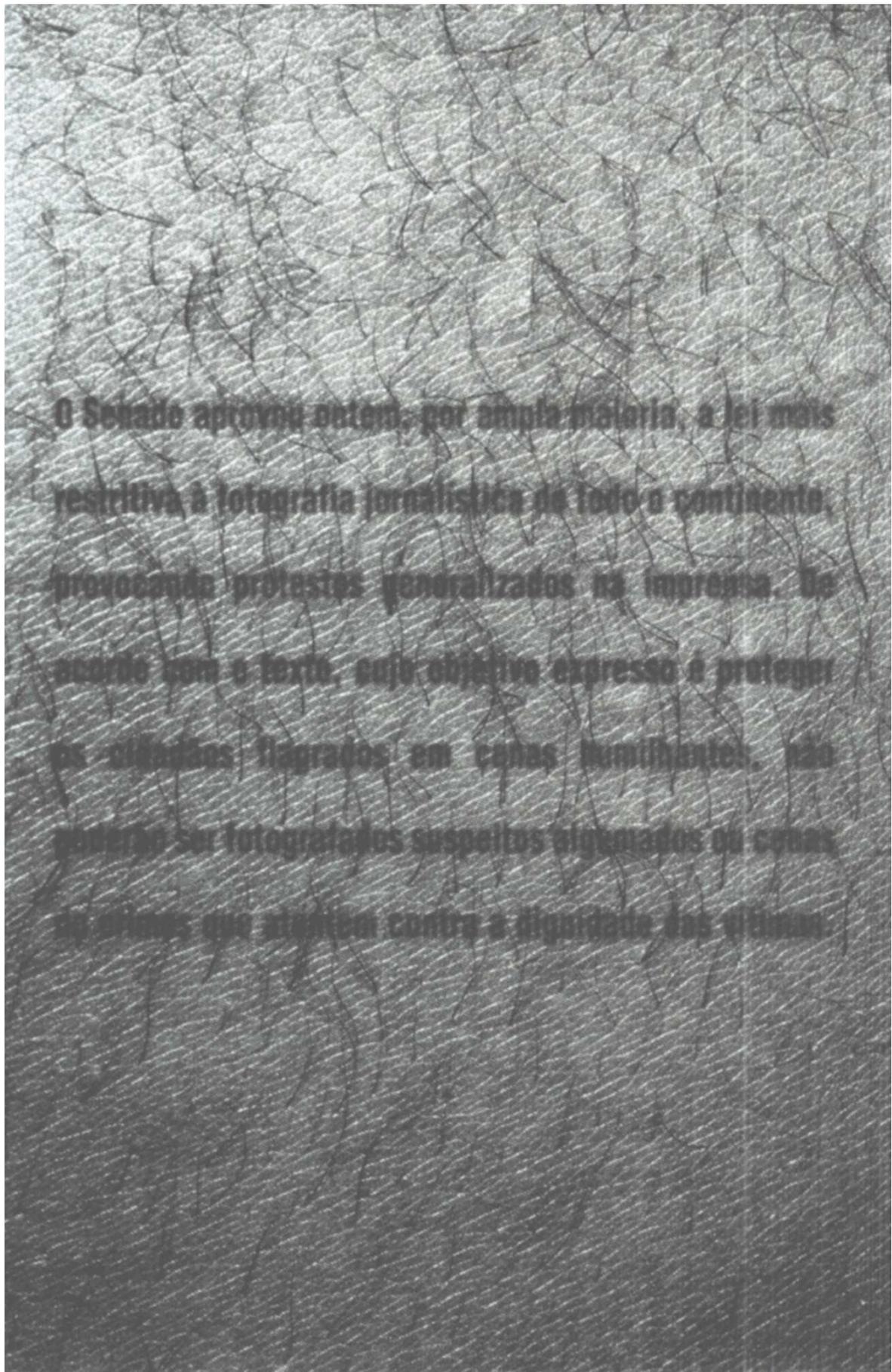
Anexos

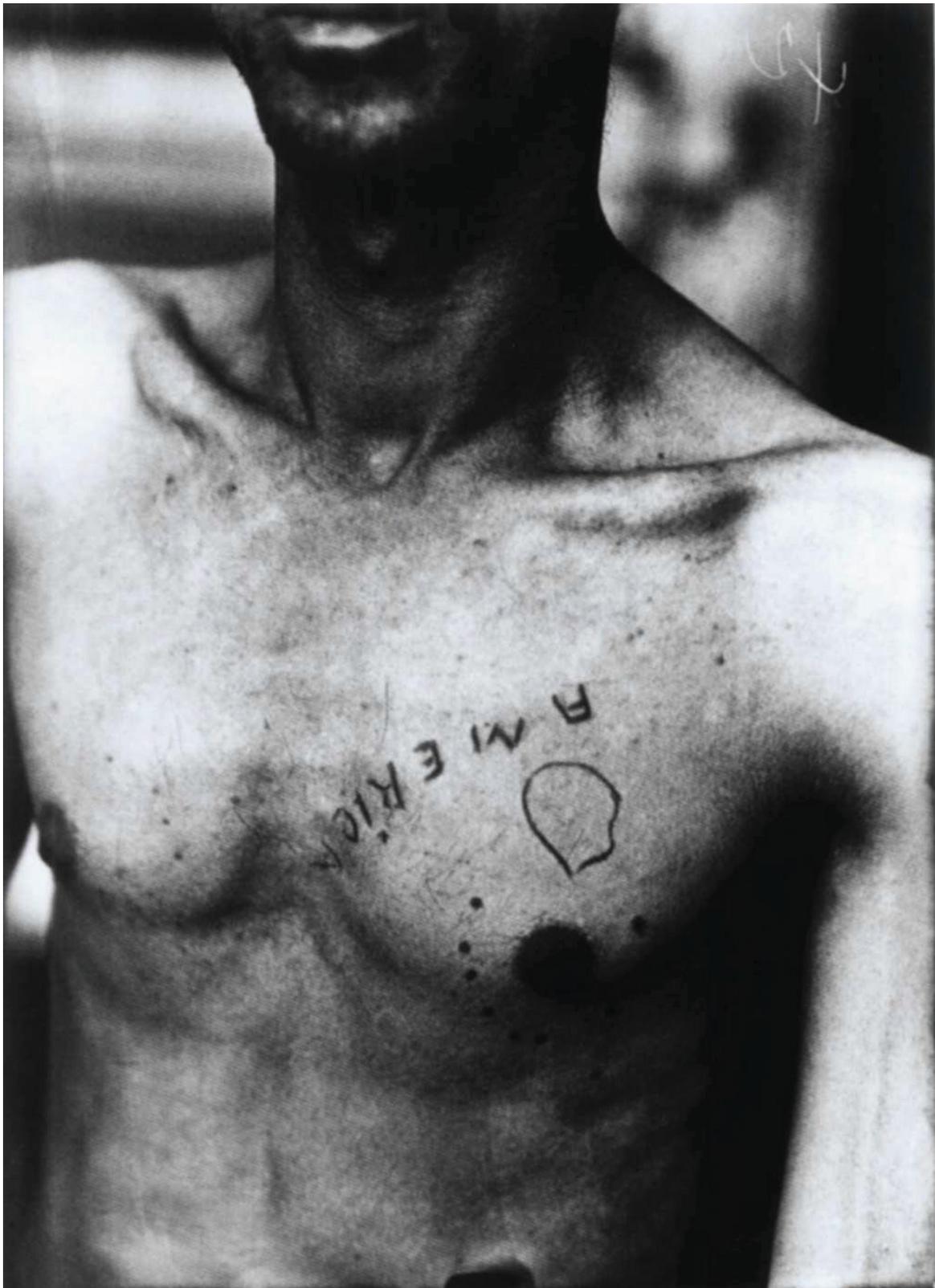
Cicatriz 1996-2003

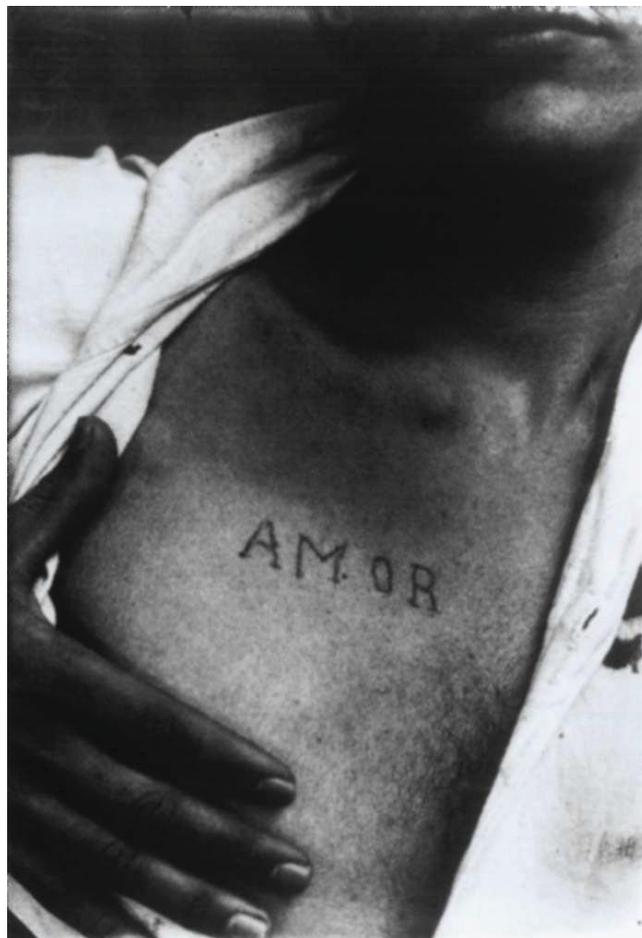
Série de fotografias realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do museu penitenciário paulista e de textos do Arquivo Universal, sobre fotografias de pele realizadas pela artista.

Rosângela Rennó - "Cicatrices" (1996-1997). Fotografias, em papel resinado, laminadas, e textos esculpidos em gesso acartonado; dimensões variáveis. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, USA.











As prisões de um estado norte-americano estarão recebendo, em breve, uniformes cor-de-rosa para os prisioneiros que se masturbam publicamente. O uniforme, de colorido nada convencional nos presídios, é o último recurso das autoridades para frear o impulso sexual dos condenados. Elas acreditam que, com as novas roupas, os masturbadores serão ridicularizados pelos outros prisioneiros e que isso será suficiente para inibi-los. As tentativas anteriores de solucionar o problema, como a de fotografar os prisioneiros em ação, ameaçando enviar para suas mães as imagens, falharam.