

---

# Quando os operários mortos visitam Brasília: os espectros fotográficos em *Imemorial*, de Rosângela Rennó

Ricardo Barberena\*

Recebido em 30 de março de 2009/ aprovado em 12 de abril de 2009

---

Na exposição *Imemorial* (1994), a fotógrafa Rosângela Rennó trabalhou em arquivos recuperados que estavam socialmente sepultados pela História Oficial brasileira. Essa poética fotográfica demonstra uma perspectiva de luto que evidencia o funcionamento de uma política simbólica de opacidade. Assim sendo, Rennó está alinhada ao caráter primordial da fotografia: a construção de evidências.

*Fotografia; Memória; História; Esquecimento*

O que acontece quando quarenta operários mortos voltam ao seu lugar de trabalho? Num primeiro momento, desconforto. Num segundo, a reflexão sobre uma identidade que não foi levada em conta nos relatos oficiais sobre a construção da nossa capital nacional. A obra de Rosângela Rennó, ao apresentar quarenta retratos em película ortocromática e dez retratos em fotografia cor em papel resinado, instaura um espaço no qual o ato de fotografar passa a ser entendido como a possibilidade de estancar o fluir de uma imagem já concebida num dado mundo à margem dos aparatos institucionais. Com o resgate desses arquivos da exposição *Imemorial*, a artista consolida a fotografia como uma possibilidade de parar o tempo, como o meio de reter uma imagem que não será mais esquecida pela memória, como um processo capaz de reproduzir o feixe imagético que nos cerca e nos perturba, como uma ilusão de ótica resultante de uma porção de manchas sobre o papel. Esse póstumo retorno de um grupo de operários, que construiu aquela mesma cidade onde são expostas suas próprias fotos como

---

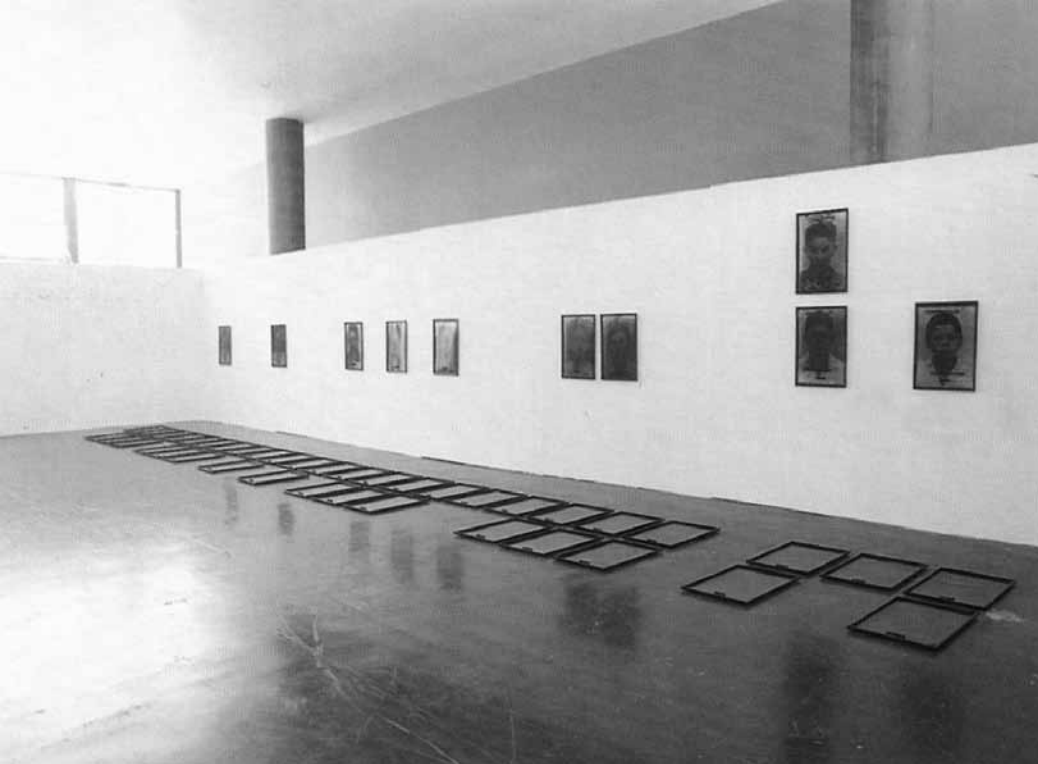
\*Ricardo Babarena é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RS. Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O seu Pós-doutorado, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tematizou figurações identitárias contemporâneas no Cinema e na Literatura.

lápides de uma morte agenciada, provoca uma ressurreição identitária no tocante à visibilidade de pertencimentos sociais antes situados à sombra das edificações do *progresso* nacional. Segundo a artista, "os mortos não foram contados. As pessoas morriam muito novas. Uma coisa que me impressionou era que havia muitas crianças empregadas" (Rennó, 1998, p.172). A exposição é composta de cinquenta fotografias agrupadas em faixas horizontais:

Sendo as fotos dos mortos em preto sobre preto, e as das crianças que trabalharam, mas não morreram, em cores muito escuras. Essas fotografias são feitas em filme gráfico, cuja superfície, muito brilhante e pintada de preto por trás, se torna então espelho negro, indicativo do lugar de sombra social em que esses narcisos experimentam o desamor coletivo por si. (Rennó, 1998, p.172)

Se esses registros fotográficos não fossem reingressados numa esfera de circulação simbólica e cultural, provavelmente tais representações não tivessem a oportunidade de desestabilizar uma narrativa sobre a modernidade nacional. Sob os escombros do esquecimento e da amnésia social, a apresentação desses retratos acaba por dissipar uma certa névoa que impedia a exposição das condições subumanas de trabalho num período de exaltação de uma nação erguida numa magnífica arquitetura e no sangue – olvidado – dos seus operários. Documentar essas identidades tingidas em amargas cores faz emergir uma angustiante e incômoda realidade que não pode ser mais esquecida e negligenciada por um olhar compromissado com um não-fingir o passado, antes obscurecido pelo óleo dos quadros oficiais. 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 alijados 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. Velar, em forma de arte, aqueles corpos, transforma a sala de exposição-protesto-autópsia-epifania-monumento-obituário num lugar onde um mero olhar voyerístico se torna incapaz de perceber uma complexa travessia de reminiscências e afetividades.

Como espelhos refratários e mortificados, essas cinquenta vidas em preto e branco refletem um conflitante acesso à imagem da nossa identidade nacional, pois, nesse diálogo entre o observador e as feições dos trabalhadores, revelam-se uma série de sensações reprimidas e escondidas no desencontro entre o aquilo fotografado e o aquilo que imaginávamos conhecer. Mas essa pedagogia do refletir o que não foi refletido segue duas nuances diferentes: numa



RENNÓ1 – Rosângela Rennó  
**Imemorial**, 1994, fotografia,  
quarenta retratos em película  
ortocromática e dez retratos  
em C-print sobre bandejas de  
ferro e parafusos, letras de  
metal pintado sobre parede.  
60x40x2cm (cada fotografia).  
Exposição Revendo Brasília,  
Galeria Athos Bulcão, Teatro  
Nacional, Brasília. Fotografia  
de Silas Siqueira.  
Fonte: RENNÓ, R. Rosângela  
Rennó. São Paulo: Editora da  
Universidade de São Paulo, 1998.

superfície muito escura, quase impenetrável, despontam, taciturnamente, os olhares dos operários adultos que morreram; e, em contraste, em papel mais claro, aparecem, tristemente iluminados, os operários-crianças que não morreram. Assim proposta, essa intermediação propõe um deciframento para um fenômeno concreto. Sob a penumbra do morticínio, as fotos dos operários adultos estão enegrecidas pela obliteração de um futuro imediato, pois, na forte opacidade fotográfica, permanece o traço da invisibilidade e da marginalização. Como sentenças de uma pena de morte agenciada, os registros fotográficos das crianças reproduzem um conjunto de identidades eclipsadas pela negação dos direitos mínimos de ser/estar cidadão de uma determinada comunidade *compartilhada*.

Ao tentarmos decifrar tais imagens, estamos olhando para as fotografias não como processos óticos e químicos, mas, sim, como janelas. E, nos contornos dessa janela, as fotos abrem espaços para uma realidade que é tão simbólica quanto as demais representações pictóricas do mundo. Revisitando o que havia sido arquivado [ou calado], Rennó reconstrói muitas janelas para uma esfera de experimentação encarcerada ao longo dos últimos anos. Essas janelas, ainda empoeiradas nos morredouros burocráticos oficiais, agora, em *Imemorial*, merecem



Rosângela Rennó

**Imemorial**, 1994, fotografia, 60x40x2cm.

Fonte: Rennó, R. Rosângela Rennó: O Arquivo Universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ser abertas por um observador que contemple/decifre os significados impressos atrás das suas superfícies... atrás das formas disformes de Brasília, atrás dos relatos legitimados, atrás da nossa identidade nacional. Mas não há como negar: é um movimento perigoso. Abrir janelas desconhecidas é olhar para paisagens desconhecidas. Nessa desafiadora dança do olhar, a fotógrafa dá início a uma cadeia de símbolos [a margem] que codificam textos em imagens numa rede de metacódigos, delineando-se um mundo pautado pela reconstrução de determinados conceitos relativos à automaticidade da impressão de uma realidade sobre a superfície do papel fotográfico. Com a exposição dessas fúnebres janelas, um dos maiores guetos *eruditos*, o chamado "museu", tem as suas paredes habitadas por identidades não

compatíveis com certas versões sobre a *nossa* narrativa de bem-estar e regozijo homogêneo. As faces dos operários, num olhar de caça, encenam um teatro humano permutado pela hesitação da aleatoriedade de uma vivência experimentada na opressão e na clandestinidade imagética: um fosco homem num fosco dia qualquer, uma estática criança numa estática tarde qualquer, num minuto qualquer, num dia qualquer. Esses incômodos visitantes [e protagonistas] acabam interagindo com uma malha de receptores que precisam [re]codificar os conceitos retidos num espaço-tempo da memória: afinal

as fotos e os textos nunca são transparentes e as pessoas são levadas a achar que são, pois perderam a capacidade de perceber ou decifrar os sistemas ideológicos que sustentam essa aparente transparência (Rennó, 2003, p.12).

Expandir o banco de figurações nacionais torna-se um mecanismo de reativação de áreas lacunares na negociação de uma brasilidade em termos imagéticos: se essa funesta história não vier à tona na esfera de circulação dos bens simbólicos, como podem os operários se manifestar enquanto atores sociais num cenário nacional corroído pela maquiagem identitária? E como Rennó pode conceber essa intervenção através de fotografias que não passam de um amontoado de folhas envelhecidas? É verdade: as fotos não se movem, tampouco falam. Entretanto, essa subordinação a um suporte material arcaico – papel ou coisa parecida – possibilita a fotografia ser um produto imagético mutável e plural que concentra o seu valor na informação transmitida e na sua objetividade residual. Quando a sala de *Imemorial* se abre à visitação, concretiza-se mais uma experiência que evidencia o ato de decifrar uma mensagem simbólica excluída, todo aquele texto subliminar se transforma em imagens que magicizam um tempo-espaço particular. No interior da abertura daquele novo canal de imagem, os cidadãos-espectadores começam um longo [e lento] processo de des-arquivar os espelhos químicos e tecnológicos do filme fotográfico. E, aqui, não podemos deixar de referir que os registros fotográficos, essas superfícies sobre as quais circula o olhar, gozam de um *status* físico-químico de credibilidade enquanto incontestáveis fragmentos visuais de denúncia de uma experiência passada. Assim, trabalhar com a fotografia e com o sujeito excluído é um caminho duplamente subversivo no tocante à materialização de uma realidade antes desmaterializada pelas estratégias de regulamentação da memória nacional.

Não há como negar que a fotografia, ao longo dos séculos, sempre foi pensada como um *testemunho de verdade* perante os acontecimentos sucedidos em determinada situação

cotidiana, e, devido a essa legitimidade conquistada, muitos registros fotográficos passam a ser utilizados para veiculação de idéias sob os mais variados propósitos, das prosaicas comemorações de um aniversário aos desbotados arquivos dos trabalhadores de Brasília. Nesse sentido, esses retratos dos operários, como lápides visuais, representam uma forma de comprovação documental. Como um documento que descreve um dado contexto sócio-histórico, *Imemorial* se encontra atravessada por uma rede de ambiguidades resultantes de um jogo entre omissões calculadas e significados não-explicitos, que, necessariamente, está aberto para um novo olhar capaz de avaliar um certo potencial informativo no interior de uma trama histórica e das suas particularidades – culturais, sociais, econômicas, políticas, religiosas. Daí se pode concluir que o tempo e o espaço, inscritos na obra de Rennó, caracterizam-se como fortes indicadores dos desdobramentos (culturais, políticos, sociais) que se materializam no microcosmo do foco de uma lente perdida num presente distante e num passado atual. Devido a sua condição de vestígio e aparência, a materialidade fotográfica passa a ser avaliada como um documento concreto de representação. Isto é, em última instância, a pesquisa de Rennó se configura através de dois binômios: *documento/representação*, quanto à natureza do documento criado, e *registro/criação*, quanto ao ato de extrair imagens. Além disso, poder-se-ia afirmar que *Imemorial* constituiu um ato de sublevação contra o fluxo abrumador de fotos/identidades recusadas e arquivadas nos labirintos da cotidianidade. E é esta rebeldia que se traduz de forma plural e multifacetada, fracionada como a memória do seu observador:

Desde seus começos, no final da década de 1980, o trabalho de Rosângela Rennó desliza, ao mesmo tempo, pela elegância formal e pela denúncia social. Através de obras que evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas e múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um (Miranda, 2000, p. 182).

Ao vasculhar esse perverso controle de uma invisibilidade não-simbolizável, a fotógrafa acaba recortando e mixando diferentes documentos iconográficos que revelam provas e indícios a serem requisitados para o reconhecimento da emergência de novos pertencimentos de identidade. Assim, trata-se de rastrear o ponto de partida, tangível ou intangível, do objeto representado, [re]construindo-se a marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica. Num movimento de constante edição, esta perspectiva fotográfica busca uma seleção de fragmentos visuais antes pertencentes à imutabilidade de uma temporalidade [e espacialidade]

obliterada pelo mofo dos arquivos oficiais. Sob esse viés de resgate, consolida-se a definição de um artefato fotográfico como documento de uma referência sempre presente de um passado inacessível. E, se admitirmos essa nova edição fotográfica como a [re]iluminação de uma realidade antes obtusa, poderemos, então, conceber o assunto representado – o feixe de imagens dos operários – como a face “aparente e externa” de uma micro-história de um passado traçado em silhuetas visíveis e/ou obscuras ao globo ocular humano. Em outras palavras, diríamos que as “escavações” de Rennó não estão amalgamadas – unicamente – a uma determinada verdade histórica, mas, sim, ao registro das *aparências* que habitam um conjunto de contradições e paradoxos da paisagem humana: afinal, essa investida fotográfica se caracteriza nas múltiplas interpretações, nas plurais [re]leituras que cada observador produz na sua interação social e cultural. Mas uma questão não pode passar despercebida: esse ato de re-editar uma realidade é calcado numa intencionalidade, numa posição político/estética, numa conduta ideológica... numa série de escolhas que dirige uma tessitura imagética: o fora e o dentro [o que será resgatado e o que continuará adormecido]. Aí, neste jogo de montagens e recortes, reside a atividade de pesquisadora/fotógrafa/colecionadora no tocante ao seu filtro técnico-cultural que acaba por indicar um olhar interessado e comprometido com certos valores e códigos.

Nessa tensão entre o objeto olhado e o sujeito que olha, efetiva-se uma dimensão de mediação e re-significação das imagens desarmadas, e, paulatinamente, abre-se espaço para os filtros culturais e identitários de cada observador presente naquele momento de diálogo com o referente. Não há como se negar, portanto, a presença de um lugar no qual o receptor integra os seus pertencimentos identitários e discursivos ao instante de experimentação das imagens. Trava-se um movimento de repulsa e/ou aproximação através de uma relação diferencial: o retorno de uma imagem arquivada marcada pelo traço de duplicidade do lugar do Outro. Ao estabelecer esta zona de contato, *Imemorial* passa a constituir um espaço permeado por identidades ambivalentes que entrecruzam formações de afiliações plurais. Convidado a interagir com um grupo social relegado às “sobras da cultura”, o observador acaba se envolvendo por uma incerteza que atesta a sua própria existência no corpo de identidade vivenciada nunca como um processo finalizado: afinal, os seus pertencimentos identitários também estão sendo suplementados pelos valores de uma outridade antes arquivada e distante do seu olhar. E, assim, nessa desconcertante troca de olhares, presentifica-se um

tratamento, quase que anestésico, para um torcicolo identitário que dirigia o nosso campo de visão para só um lado do escopo nacional: aquele lado míope quando se trata da leitura dos conflitantes fragmentos de grupos minoritários.

Com *status* de arte [ou de documento], a obra de Rennó proporciona um afortunado trânsito de troca de imagens entre os diferentes segmentos da comunidade nacional, isto é, o desarquivamento fotográfico como um espelho da memória pressupõe o reconhecimento de uma alteridade retida temporariamente. O que não havia sido considerado digno de ser solenizado passa a ocupar lugar de destaque nessa nova concepção de vasculha fotográfica e identitária. Capacitada da faculdade de tornar o transitório em essencial, a fotografia, num movimento de eleição e exclusão, pode ajudar a instaurar uma suposta coletividade em nome da representação dos interesses de uma realidade parcial – situada num contexto racial, sexual, classista. Assim sendo, *Imemorial* se configura como o “calcanhar de Aquiles” dessas possíveis generalizações presentes na imaginação de uma identidade coletiva, aliás, desde a sua invenção, a própria natureza fotográfica acabou decretando a perda do controle e do gerenciamento da reprodução de imagens num domínio público e privado. Perante essa nova mobilidade das imagens trancafiadas e arquivadas, torna-se inútil o esforço de domesticar a fotografia, de calar o que fere e atrai, de silenciar os gritos de uma morte anunciada; vã tentativa de cegar-se diante aquilo que deve ser visto (mesmo que não seja sabido). Na arqueologia imagética de Rennó, o estatuto fotográfico ganha força na sua capacidade de gerar *escândalo* e *desordem* entre os membros de uma comunidade simbólica. Desenha-se uma fotografia, mais conturbada, menos legitimada pela herança da cultura dominante, mais na escuta dos silêncios das feridas da imagem. Instiga-se um olhar inquieto que busca o despertar da intratável realidade. E é, neste convite ao entulho dos arquivos, que pode explodir a imagem no rosto de quem a olha... Sob uma aparência transitória, um fragmento do cotidiano é retalhado por um desejo de ver um extracampo de recalque, do detalhe que mortifica e fere, do fantasma do *daquilo que foi*, dos turvos contornos da face de um operário em rota de melancolia. Essa colecionadora das *sobras da cultura* procura selecionar e guardar aparentes excessos imagéticos – registros penitenciários, arquivos trabalhistas, fotogramas anônimos, notícias envelhecidas – para depois se opor às generalizações da amnésia social e do esquecimento:

Sempre me preocupei com o uso social da imagem. Interesse-me pela produção vernacular, desprovida de roupagem estética, que já é uma espécie de “margem” da fotografia. Gosto de lidar com esse material, porque me fala da vida cotidiana, do indivíduo e do ser humano (Rennó, 2003, p.15).



Ao percorrer essas imagens elípticas de exílios e sombras, trilha-se um árduo projeto mnemotécnico de desconstrução de identidades [temporariamente] alijadas por uma ordem da memória social preservada sob as cores da unificação, pois, ao longo do século XIX e XX, nossas histórias individuais e coletivas foram fotografadas como um dos únicos recursos possíveis para que pudéssemos “criar mitos fundadores que substituam nossos relatos desfocados, nossas identidades falsas” (Rennó, 2003, p.15). Constituído por histórias alheias, *Imemorial* nos convida a transgredir e a rememorar a nossa própria história. Lembranças interditas e significados adiados referveram, ao olhar dos que aceitarem olhar, um turbilhão de imagens e vidas perdidas num desterro imagético dos direitos à representação de uma condição de marginal. Como as representações culturais não se encontram fixamente fechadas num conjunto de signos específicos, a Fotografia - enquanto parte desse *sistema* de representação - está sujeita a uma constante transformação na forma de definição e [re] negociação de uma realidade imaginada por uma dada comunidade simbólica. E é aí, nesse processo de metamorfosear o *lixo/sobra* em *objeto artístico/indício*, que a obra de Rosângela Rennó oxigena e desperta um sentimento de estabilidade/desconfiança diante do caráter de homogeneidade das identidades nacionais: será que a modernidade brasileira é tão próspera e unificada quanto as arrojadas e revolucionárias curvas das construções da nossa capital? Em certo sentido, transmutar o marginal [*border*] em protagonista de uma exposição de Arte (e, aqui, com “A” maiúsculo) caracteriza-se como meio de discutir uma noção de identidade que não esteja mais pautada pelo espectro da imutabilidade e estabilidade, mas sim, pelo processo transitório de conjugação de sentidos que processam uma identificação pautada por uma pluralidade de diferenças.

Ao desestabilizar o paradigma arquivístico, a fotógrafa recompõe uma nova forma de circulação simbólica de um campo imagético antes destinado à marginalidade afetiva, psicológica, social e cultural. Ciente quanto à precariedade da memória social, Rennó investe num flanco de reorientação dos acervos fotográficos que monopolizavam o trânsito de certas figurações identitárias, conforme os tradicionais meios de circunscrição de uma proliferação iconográfica. Com a presentificação de um passado renegado, torna-se visível uma área de atrito que se movimenta nas inseguranças e falhas de uma homogeneidade instituída pelos relatos tidos como oficiais. Na textura negra das películas ortocromáticas, instaura-se uma póstuma reflexão sobre as profusões e cintilações de uma história de sacrifício e de antimemória:

O título dado à instalação não poderia ser mais sugestivo, ao evocar pela negativa um dos simbolismos mais poderosos de uma comunidade. O que é, de fato, um memorial? Um monumento destinado a cultivar a memória de determinados eventos e personagens e a explicitar o passado de uma nação ou de uma comunidade. (Fabris, 2004, p.127).

Nas lápides fotográficas desse *memorial* ao imêmore, encena-se um ultrajante obituário que constrange e atordoia um observador acostumado com uma possível versão de conciliação história entre o surgimento de um dos ícones do progresso nacional e o martírio do “formidável herói da construção de Brasília”. Mais que presságios de uma morte futura, essas fotos, como guetos de extermínio, aniquilam qualquer atalho destinado à homologação de um *happy end* social. Repercutir o contradiscurso daqueles que receberam como herança o terreno da sombra social, torna-se uma força-tarefa capaz de instaurar uma relação híbrida de sentidos que viabilize a não-recusa de uma série de diferenças de raça/gênero/classe no interior de uma pluralidade representacional. Ao editar esses “retalhos” (Bhabha, 1998, p.207) cotidianos, Rennó rearticula um novo espaço [i]memorial para que se possa experimentar um conjunto de signos desenraizados da condição do estar/ser diáfano ao olhar passageiro. Assim, na tessitura daquelas películas ortocromáticas, a cada retrato de 60 x 40 x 2 cm, reflete-se, em dissonante revérbero, uma brasilidade deslizante que se move “entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada” (Bhabha, 1998, p.201). As faces dos operários, naturezas-mortas de um holocausto social, compõem uma crônica visual que dá testemunhos sobre os vestígios espectrais de uma nítida fatia de tempo sobrepujado pelo mobiliário arquivista e pela catalogação burocrática do mundo. Assim, esse confinamento imagético chega ao seu final quando Rennó constitui uma gramática da ética do *ver*, pois, ao editar o inexequível, proporciona uma legibilidade visual a um conjunto de fotos que estavam inertes à opacidade histórica.

Com sua energia fáustica e epifânica, os arquivos de Brasília parecem emoldurar as frágeis materialidades de uma identidade vivenciada à beira do abismo social. Enquanto miniaturas de uma experiência despedaçada, os retratos simetricamente alinhados, como uma série de *Polaroids* coléricas, oferecem um souvenir imagético de brutalidade que podemos levar para casa [na memória, agora, recente] como prova do jamais visto e do jamais selecionado. Tranquilizados pela suposta redenção e reparação histórica, alguns observadores [nem todos, possivelmente] se iludem com a possibilidade de uma completa conciliação perante os tristes e tácitos semblantes marginais. Mas não é esse safári de condolências que norteia

os cortes e edições de Rennó. O que está em jogo é uma claustrofóbica *instalação* que procura causar desconforto e aflição quando os visitantes se colocam *vis-à-vis* diante um fantasmagórico domínio imagético de espectros fichados pelos evasivos números 447, 269, 971, 606, 481, 1202, 1351... E esse horror voyeurístico deve encorajar uma reflexão sobre aqueles lóbregos olhares na tentativa de se questionar os acervos imagéticos da *nossa* identidade nacional. Movida pela pulsão de tornar inescurecível o que por pouca luz ilumina, a fotógrafa utiliza a câmera como uma ferramenta que violenta, paralisa, fere, acidenta e, no máximo da metáfora, *mortifica* o nosso olhar a cada imagem reedificada. Ao participar da vulnerabilidade crepuscular dos trabalhadores, *Imemorial* suscita um *pathos* fotográfico que encena uma catástrofe humana dantes exorcizada pelo ostracismo da pseudo-presença dos arquivos oficiais. Enquanto refúgios talismânicos do combate à amnésia social, essas fotos são capazes de abrir uma discussão acerca da representação [ou a não-representação] de certas minorias interdidas pelo matadouro imagético da *unificação* nacional.

Como estamos acostumados com um mundo saturado por imagens, essas fotografias precisam desencadear uma inédita epifania: ou seja, “fotos chocam na proporção em que mostram algo novo” (Sontag, 2004, p.60). O que também corrobora para esse *choque* iniciático é a frontalidade dos retratos expostos, pois, usualmente, a retórica fotográfica se utiliza desse artifício de encarar a câmera para demarcar eventos solenes de ritos sociais e institucionais (formaturas, posse de autoridades, casamentos). Com seu peso celebratório e normativo, a pose frontal acaba se tingindo em cores de amarga ironia devido ao contraste entre tal formalidade e a clandestinidade identitária enxovalhada no fundo de uma gaveta qualquer – pequenos claustros da memória. E é perante esse doloroso aterrorizamento frontal que se corporifica um mal-estar sensorial. Frente ao perturbável, o observador se fascina, como um superturista do caos, pelas diferentes expressões daquela paisagem humana mutilada pela névoa da obtusidade a-histórica. Assim, parece não haver nenhum embuste cosmético que retoque [ou atenuie] essas marcas de uma identidade talhada pelos duros cortes da exclusão social e da reclusão simbólica. Colocadas no chão como lápides, as bandejas de ferro parecem, na sua negra cor, anti-refletir os detritos dos mais de cinco mil mortos. Ali, na fria placa de metal, o arquivo-morto se encontra sepultado num meio de circulação cultural e social:

A apropriação do arquivo por Rennó – do que nele é origem da descontinuidade que é morte, da intermitência que representa em termos de ruína e relíquia – realiza-se como sub-versão

ou versão subalterna do metarrelato fundador da cidade moderna, cuja imagem dominante de cartão-postal aparece irremediavelmente deformada, disforme (Miranda, 2000, p. 181).

Nesse labirinto mortuário de identidades, o jogo de blefes e sombras do tecido social parece ter novas regras: o destroço pode ser resíduo; o impercebível pode ferir o nosso olhar; o inamovível movimento dos fichários pode ser porto de viagem de amotinados fragmentos. Naquele olhar perdido de quem não sabe que vai morrer - mas morto está -, as imagens dos operários, como pietàs indigentes, deflagram um reingresso espectral de um corpo já amaldiçoado pela antiga exumação dos relatos Oficiais.

## Referências

Bhabha, H. (1998) O Local da Cultura. Belo Horizonte: UFMG.

Fabris, A. (2004) Identidades Visuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico. Belo Horizonte: UFMG.

Miranda, W. Cenas Urbanas. (2000) In: BIGNOTTO, Newton [org]. Pensar a República. Belo Horizonte: UFMG.

Rennó, R. (1998) Rosângela Rennó. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2003) Rosângela Rennó: Depoimento [Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo]. Belo Horizonte: C/Arte.

Sontag, S. (2004) Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras.