



## Apelos da destruição em “A Última foto”, de Rosângela Rennó<sup>1</sup>

Elane Abreu de Oliveira<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pernambuco

### Resumo

A discussão que se faz em torno do documento fotográfico se caracteriza, na maioria das vezes, pela relação imediata que a foto mantém com seu referente, já passado. À reboque do pensamento filosófico de Walter Benjamin sobre a história, as ruínas e o caráter destrutivo, enlaçado ao de autores que comumente discutem a fotografia, este artigo traz uma reflexão sobre a possível prática fotográfica enquanto crítica ao passado morto. Nesta direção, busca-se na série fotográfica “A Última foto”, da artista Rosângela Rennó (2006), diálogos que dêem conta de um estado atual de luta contra a morte na fotografia.

### Palavras-chave

Fotografia. Documento. História. Arte contemporânea.

### Notas sobre a recomposição da história e o documento fotográfico

Para o leitor preliminarmente familiarizado com os escritos de Walter Benjamin nos cursos de Comunicação, o ponto de partida desse artigo pode ser questionável, já que elejo como fundamento para pensar o trabalho de Rosângela Rennó a concepção benjaminiana de história, que não está expressa em textos como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *A pequena história da fotografia*. O motivo dessa eleição é destacar algumas idéias de Benjamin que tratam do tempo, principalmente o passado. E como sabemos, a fotografia lida diretamente com essa questão, assim como a história.

A possibilidade do passado se manifestar no presente e, até mesmo, mudá-lo é, frequentemente abordada por Walter Benjamin. O filósofo se destacou como crítico do discurso histórico que carrega consigo uma prática. Apontemos uma de suas passagens no texto *Sobre o conceito da história*, que se refere à visão do anjo (BENJAMIN, 1994, p. 226).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação, UFPE, bolsista CAPES. E-mail: elaneabreu@gmail.com.

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 tem de 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 a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso.

A “cadeia de acontecimentos” a que se refere o autor, nessa passagem, corresponde à concepção de um tempo histórico contínuo, homogêneo, sequencial (passado-presente-futuro). O anjo da história, boquiaberto, espantado com as ruínas dessa cadeia, parece querer reverter esse momento e “acordar os mortos” em uma nova escrita histórica, que é descontínua. Nessa iminência do despertar, no entanto, a tempestade do progresso lhe arrasta para o futuro, vetando-lhe as possibilidades de transformar o passado. A visão relampejante do anjo (todos os tempos em um só), para Benjamin, deve impelir o historiador à ação, consciente da catástrofe.

A metáfora do anjo e o congelamento de sua visão catastrófica dão uma dimensão de como o *continuum* da história progressiva procura silenciar acontecimentos que fogem à sua cadeia. É um esforço enxergar o tempo da história como saturado de “agoras”, possíveis de libertação. Contudo, é sua tarefa (da história) libertar esses “agoras” silenciados no passado, pois é no despertar das possibilidades abafadas que se pode mudar o presente e libertar o futuro que o passado não teve.

A partir dessa imagem descrita por Benjamin (id.), falamos de uma libertação do futuro no passado que pode ser exercida não apenas pelo historiador, mas, em determinadas circunstâncias, também pelo escritor, pelo fotógrafo, pelo artista, que, em sua atividade, pode fazer germinar “agoras” que não se limitam à simples documentação ou descrição de um acontecimento. Vejamos o caso da fotografia. Seus usos extrapolaram a mera reprodução do real e, além de permitir, por meio do aparelho, uma relação portátil com o passado ao registrar aquilo que está desaparecendo, é possível também fabricar novas realidades.

Susan Sontag (2004, p.92), no entanto, ao comentar o pensamento de Benjamin e sua relação com a atividade do fotógrafo, não é muito otimista. Ela diz que o apelo benjaminiano quanto ao passado falar com voz própria, ao ser generalizado na fotografia, passa a ser a “descrição do passado”, pois o preserva. A nova realidade paralela criada pela fotografia “(...) que torna o passado algo imediato, ao mesmo tempo



em que sublinha sua ineficácia cômica ou trágica, reveste a especificidade do passado com uma ironia ilimitada, transforma o presente no passado e o passado em condição pretérita”.

Para a autora, a fotografia favorece uma relação instantânea com o passado e isso, segundo ela, implica, inevitavelmente, na sua ligação direta com a realidade. Algo como “se isso está na foto é porque aconteceu assim”. Há uma crença maior naquilo que se vê do que naquilo que se oculta. Neste aspecto, o caráter indicial (de prova documental de que o fato existiu, rastro do referente) da fotografia acaba por fazer com que o mundo deixe de estar fora das fotos para estar dentro delas.

Por outro lado, Sontag (id. p.96) expõe que há um equívoco nessa relação entre o mundo fotografado e o mundo real, vivido. “A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim”. As fotos revelam, dão tempo para que o olhar se prenda a detalhes. Seria possível, então, agregar ao caráter documental da fotografia um pouco de ficção, de fuga da realidade? Certamente. A foto é fruto de intencionalidades que não estão nela explícitas. Ela é testemunho, mas ao mesmo tempo uma representação fictícia daquilo que, de fato, foi.

Segundo Boris Kossoy (1999, p.36), é inerente à imagem fotográfica seu caráter ficcional, de construção de realidades. “A *primeira realidade* é o próprio passado”. Ou seja, é o assunto no ato do seu registro, no momento em que o referente incide sobre a chapa fotossensível. “A *segunda realidade* é a realidade do *assunto representado*” (id. p.37). Esta se limita à realidade do documento, ao seu conteúdo explícito, “(...) a *face aparente e externa* de uma micro-história do passado” (id. p.37). Está embutida na *primeira realidade* a seleção de um recorte do mundo pelo fotógrafo, que vai além do documento (o oculto). Na *segunda*, pois, há a realidade da representação contida explicitamente no documento (o aparente).

Sobrepondo-se à classificação de realidades fotográficas que Kossoy (id.) estabelece, é interessante destacar que a fotografia não se encerra em apenas uma realidade. Ela transpõe realidades. E aí está uma de suas riquezas. Sem equivaler, necessariamente, à verdade histórica, a realidade fotográfica “(...) reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes ‘leituras’ que cada receptor dela faz num dado momento” (id. p.38).

Neste sentido, o binômio *documento/representação*, para Kossoy (id.), está a serviço da prática que dele fazemos. A realidade fotográfica, assim como a história, é construída com aparências e ocultações. Cabe ao exercício fotográfico não se deixar



morrer na parcialidade que lhe é inerente tal como a história. Roland Barthes (1984, p.51), ao falar da relação da fotografia com a história, comenta o saber parcial dos objetos fotografados, que pode estar sujeito ao gosto pessoal. “A Fotografia permite-me ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso”.

Barthes (1984) reconhece (até com o seu clássico *isto foi* da fotografia) como Sontag (2004), a ligação direta que a fotografia tem com o passado e com a realidade que cada um percebe e constrói. O autor expõe sobre a coleção de “infra-saberes” que pode ser construída ao gosto “apaixonado” de quem vê. A fotografia é, sim, objeto de intencionalidades. Contudo, a sua potencialidade de recriar acontecimentos morre no seu caráter de parcialidade? Por que não reunir fragmentos que contem uma história ainda não revelada?

Está no ato da interpretação dos fragmentos passados um dos caminhos para dar novos destinos às suas realidades aparentes. O exercício dessa interpretação pelo artista é uma das possibilidades de dar novos futuros a passados calados. Poucos conseguem esse êxito. Na arte contemporânea, Rosângela Rennó se destaca nessa escavação das imagens, nessa redenção da catástrofe. E por esse mérito, ela aqui figura como descobridora e construtora de realidades fotográficas.

Manifesta-se, no seu trabalho, o “caráter destrutivo”, de que fala Benjamin (1995, p.237), pois

(...) tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é a desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso o caráter destrutivo é a confiança em pessoa. (...) o que vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. (...) O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.

É no ímpeto do caráter destrutivo que, ao abordarmos o trabalho *A Última Foto*, de Rennó, especificamente, vemos o esforço em questionar o papel da fotografia e alertar para novos caminhos dessa atividade. Convertendo em ruínas o estado atual tanto da câmera fotográfica quanto da imagem do Cristo Redentor, a artista cria espaço para outros olhares sobre um tema que já é clichê (o Cristo), como também para o desaparecimento atual (caindo em desuso) do aparelho fotográfico analógico.

## A Última Foto

A artista mineira Rosângela Rennó, conhecida como a “fotógrafa que não fotografa”, em seus trabalhos, escava imagens já criadas por outras pessoas e constrói com elas novas narrativas. Muitas vezes, as imagens das quais elas se apropria já não tem nenhum valor para muitos, pois são conseguidas em velhos arquivos descartados, álbuns de família doados, mercados de pulgas, arquivos de jornais, registros criminais de penitenciárias, depósitos fotográficos, dentre outros. A artista desconstrói o código fotográfico dessas imagens ao retrabalhá-las, ao recontextualizá-las.

É constante em suas obras questionar o papel convencional da fotografia de representar o real. Não é à toa que, mesmo sem fotografar, seu empenho é em dar novos contextos e leituras às fotos que consegue. A criação de realidades, por Rennó, muitas vezes, é trabalhada como forma de denúncia social, de apelo. Em trabalhos como *Immemorial* e *Série Vermelha*, notamos claramente o intuito em dar vida a fotografias de pessoas anônimas que, em um novo contexto, são lembradas e arrancadas de uma postura passiva, fadada à morte. Vozes abafadas pelo *continuum* da história puderam agir no presente. A arte de Rennó tem esse papel político, de prática benjaminiana.

Ao interpelar o documento fotográfico, Rennó busca salvar da morte acontecimentos descartados no passado. A amnésia social que eles denunciam não está no caráter indicial de registro da realidade, mas pelo que oculta a aparência. A escolha da temática e do material, a elaboração e pós-produção (editoração, manipulação digital) constroem uma trama, que no dizer de Kossoy (1999), é constituinte da ficção documental. Quando trabalhadas no intuito de questionarem seu próprio *status* de espelho do real, as fotos narram outro tipo de história, que foge à convenção. As imagens de Rennó, predominantemente, condensam esse potencial fotográfico, seja no aproveitamento material de imagens descartadas, seja na crítica presente dos instantâneos do passado, seja no desvio da função indicial do documento.

No seu trabalho mais recente, *A Última Foto (The Last Photo)*, de maneira específica, Rennó deixa de lado a apropriação de imagens já feitas anteriormente. Ela faz o oposto: oferece a 43 fotógrafos, incluindo ela mesma, a oportunidade de clicarem, pela última vez, o Cristo Redentor, ícone do Rio de Janeiro. Por que pela última vez? Pois logo depois desse derradeiro uso, os aparelhos fotográficos utilizados seriam lacrados. Cada fotógrafo utilizou uma câmera analógica, que variava conforme o formato e a fabricação (de chapa 9x12cm a reflex de 35mm; do início do século XX a década de 80). Câmeras estas colecionadas por Rennó ao longo de 15 anos.

Desta vez, Rennó não resgata imagens passadas, mas, sim, aparelhos passados e dá a eles o seu último uso. O tema para as últimas fotografias, não escolhido em vão, trata-se de um dos mais incansavelmente fotografados. O desafio era fazer com que cada fotógrafo, tendo sua derradeira chance de fotografar um clichê, o Cristo Redentor, desse a ele uma nova dimensão, que pudesse fugir da repetição com que é constantemente fotografado e divulgado.

Rennó escolheu as fotos que compõem a série junto a cada fotógrafo. Além de artista, foi curadora nessa eleição. O conjunto dos cliques escolhidos, ao final, poderia dar ao Cristo possibilidades outrora não pensadas ou, no mínimo, melhor pensadas para a utilidade derradeira de cada aparelho. Depois de eleitas, cada foto foi exposta ao lado do aparelho que a registrou, como vemos nas imagens a seguir (ver figuras 1, 2 e 3).

Seria cada foto, junto ao aparelho que lhe originou, uma forma de embalsamar aquilo que está prestes a desaparecer? A câmera fotográfica analógica está com seus dias contados? O Cristo está em vias de ruir? A originalidade fotográfica está enfraquecida? Rosângela, mais uma vez, põe em questão o papel mimético da fotografia de representar a realidade e propõe uma reavaliação do código fotográfico. Cada fotógrafo apresenta a sua visão do Cristo, que, sendo objeto de diversas imagens, revela-nos muitas realidades que estão além do cartão postal do Rio de Janeiro.



FIGURA 1: A Última Foto - Odires Mlászho, Nikon F2 (2006)

Nessa imagem de Odiros (figura 1), o *close* de Cristo tem a fisionomia repleta de rasgos, nervuras, dando à foto uma aparência de desgaste. Dificilmente, encontraríamos essa foto em cartões portais do Rio, ou em cliques de turistas. A materialidade (rasgos nos olhos, recorte) dessa construção dá ao espectador uma impressão desarmoniosa da face de Cristo. Ele interveio na exterioridade da imagem para construir sua ficção, seu distanciamento da aparência documental da fotografia.



FIGURA 2: A Última Foto - Luiz Garrido, Zeiss Super Ikonta (2006)

Já nessa imagem de Luiz Garrido (figura 2), notamos que o Cristo fotografado não está no seu lugar habitual, que é o topo do morro do Corcovado. Ele trouxe uma pequena escultura de Jesus Cristo com braços abertos e uma modelo para compor sua foto. Percebemos a intenção do fotógrafo de deslocar o ícone do seu lugar comum, colocando-o próximo aos seios de uma mulher, deitada sobre a cama de um quarto. A ligação dessa foto com o Cristo do Corcovado, que já temos guardado na memória, é tanta que, mesmo a representação criada por Garrido, alude diretamente à imagem que já conhecemos.

As fotos que compõem a série *A Última Foto*<sup>3</sup> põem em questão, em diferentes modos, nosso próprio olhar, contaminado pela exaustiva repetição e difusão do assunto em imagens turísticas e midiáticas, ou seja, o referente já enraizado na mente. As

<sup>3</sup> Para ver todas as fotos da série, assim como demais trabalhos da artista, acessar <<http://www.rosangelarenno.com.br>>.

feições, tamanhos, ângulos, enquadramentos e intervenções que o Cristo recebe dotam o assunto das fotos de uma realidade que não se encerra na aparência, mas se oculta nos seus detalhes mais significantes ou mesmo em cenários que não existem fixamente, só no mundo da foto. Elas questionam sua própria existência enquanto registro do real.



FIGURA 3 A Última Foto - Zé Lobato, Rolleiflex (2006)

A foto de Zé Lobato (Figura 3) é curiosa, pois à primeira vista, quase não percebemos a presença do tema (Cristo). Estão em evidência turistas olhando para cima: uma senhora, em primeiro plano, de feição impressionada; e um homem, ao fundo, com câmera em punho, tirando uma fotografia. Se atentarmos um pouco mais, só vemos o Cristo discretamente refletido nos óculos escuros da senhora. Ou seja, o recorte do fotógrafo, a sua atenção maior, não é dado ao registro do monumento propriamente. É, no caso, evidenciar a feição daqueles que vão ao Corcovado, olhar o Cristo, registrá-lo.

Essa busca do “oculto” no “clichê”, que impeliu os fotógrafos, só foi possível, certamente, pela condição de pensarem na desconstrução do lugar comum destinado ao monumento. A última cena que cada câmera captou, cada uma a seu modo, traz para nós perspectivas que, muitas vezes, não atentamos no cotidiano. Algumas delas, como vimos, nem mesmo recorrem ao monumento em si. Em vez disso, apresentam uma reprodução dele em miniatura, compondo uma montagem cenográfica.

A câmera, vedada depois de disparar suas derradeiras imagens, colocou o fotógrafo, de certa forma, na condição de intérprete de todas as fotos que já existiam em



sua mente. A partir dessa consulta ao seu acervo mental, cada um tentou caminhar por um desvio da mera “descrição do passado”, como se refere Sontag (2004), ou da *primeira realidade*, como aponta Kossoy (1999).

Foram dadas aos fotógrafos novas condições de experiência e fruição de suas próprias fotos, uma vez que seus olhares sobre o Cristo, tidos como derradeiros antes da “morte” da câmera, não se conformariam com o lugar trivial e já registrado. Neste trabalho de busca do novo no corriqueiro, de experiência última, é também possível extrair uma crítica ao caráter descartável da fotografia digital em nossos dias, que só cresce em número e pouco deixa espaço para uma fruição reciclável do destino das imagens.

A morte da câmera analógica vivenciada por nós hoje é colocada em *A Última Foto* como aceno, apelo. Onde foram parar nossas câmeras com filme, as manivelas que faziam avançar as películas, as fotografias em papel? Ficaram no passado? Nesse trabalho de Rennó, de desafiar nossa amnésia, o aparelho fotográfico está presente não apenas como testemunho de um tempo remoto, quando a tecnologia digital ainda não assustava. Está também como forma de despertar, de ruína. Ao lado de cada câmera, não temos imagens antigas, datadas com o aparelho. Temos imagens atuais. O aparelho capta imagens contemporâneas, independentemente de sua data de fabricação.

Na série, as fotos, mesmo se desvencilhando de um passado do aparelho, colocam-no imbricado à sua produção. Sem ele, as imagens não seriam possíveis de se materializar. Sobre essa ligação da imagem ao aparelho, Vilém Flusser (2002) aponta que a criação a partir dele não é proporcional às suas funções programáveis. A provocação do aparelho está em exaurir o seu “programa”.

O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. (...) Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. (FLUSSER, 2002, p.23).

O autor explana que o aparelho pode ser chamado de “caixa preta” porque jamais será exaurido totalmente. Ao tentar descobrir potencialidades escondidas em seu “programa”, o fotógrafo se perde, não consegue penetrá-lo completamente. Em outras palavras, o fotógrafo busca na câmera possibilidades que ainda não realizou. Há, nessa procura, um caráter sempre atualizável, lúdico, de construção de caminhos ainda não percorridos. Podemos dizer que o exercício dos fotógrafos que compuseram *A Última*

*Foto*, além de revelar novas situações para o Cristo, colocou as câmeras antigas da coleção de Rennó à prova das descobertas lúdicas do “programa” de cada uma.

Contudo, os aparelhos, os fotógrafos, o Cristo Redentor, as imagens, o conjunto de todos esses elementos em jogo é que faz de *A Última Foto* uma grande “caixa preta”, em que a fotografia é pensada e ainda não exaurida. O embalsamamento do passado analógico é apenas uma de tantas outras ações do caráter destrutivo de Rennó, atento ao presente. Ela nos dirige apelos, coloca-nos diante da catástrofe para que saibamos que o fenecimento pode ser a emergência de outras histórias.

### **Considerações finais**

Rosângela Rennó, como já exposto, atualiza questões que concernem tanto ao ato fotográfico como ao ato de reescrita da história. Os documentos visuais que chegam a ela acabam rompendo com a passividade que o código fotográfico mantém com o passado. É recorrente na artista o anseio por construir na atualidade novos destinos para as imagens passadas. Mesmo as corriqueiramente passadas, como as da mídia.

A artista não mantém seus braços cruzados diante dos objetos que acumula e coleciona. No olhar do anjo e na ação destrutiva, descrita por Benjamin (1994 e 1995), Rosângela vê na catástrofe possibilidades renovadoras. Seja fazendo denúncia social, seja trabalhando as faces ocultas da cadeia histórica, seja tornando fotográfico aquilo que iria ao lixo, sua sensibilidade é intensa para retirar da banalidade objetos fadados à morte ou ao esquecimento.

*A Última Foto*, como vimos, com suas peculiaridades, trata a fotografia além de um documento acabado, de prova do real. São fotos que habitam novas realidades fotográficas, que ultrapassam o caráter indicial. Rennó não mantém com o passado uma relação nostálgica, mas sim, de resignificação, de reescrita. Em outras palavras, suas obras dão outra chance às imagens, uma outra oportunidade de terem voz.

É neste sentido que a atualidade do pensamento de Benjamin perpassa seu trabalho. No arquivo, na coleção, no acúmulo de materiais que guarda ao longo de sua vida, Rennó desperta as imagens de sua posição cômoda. Afinal, para ela, a constatação de que o tempo passado está morto não tem sentido, já que se pode investir na busca dos possíveis “agoras”, dos caminhos entre as ruínas.



## Referências bibliográficas

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas, v.1). 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única** (Obras escolhidas, v.2). 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

RENNÓ, Rosângela. **A última foto**. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/>>. Acesso em: 09 mar. 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.