



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS

Reinaldo Ziviani da Silva

**A multidão, o comum e a autoria: Rosângela Rennó e o projeto multitudinário das
imagens**

Belo Horizonte / MG

2025

REINALDO ZIVIANI DA SILVA

**A multidão, o comum e a autoria: Rosângela Rennó e o projeto multitudinário das
imagens**

Tese de doutorado Programa de Pós-Graduação
em Estudos de Linguagens do Centro Federal de
Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-
MG) como requisito para a obtenção do título de
Doutor em Estudos de Linguagens.

Orientador: Roniere Silva Menezes

Área de concentração: Tecnologias e Processos
Discursivos.

Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e
Tecnologia (L1)

Belo Horizonte / MG

2025

Silva, Reinaldo Ziviani da.
S586m A multidão, o comum e a autoria : Rosângela Rennó e o projeto
multitudinário das imagens / Reinaldo Ziviani da Silva. – 2025.
214 f. : il.

Orientador: Roniere Silva Menezes.
Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2025.
Bibliografia.

1. Rennó, Rosângela, 1962-. 2. Multidões. 3. Arte. 4. Fotografia.
5. Política e literatura - Brasil. I. Menezes, Roniere Silva. II. Título.

CDD: 770.981



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

REINALDO ZIVIANI DA SILVA

**A MULTIDÃO, O COMUM E A AUTORIA: ROSÂNGELA RENNÓ E O PROJETO
MULTITUDINÁRIO DAS IMAGENS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 24 de abril de 2025, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Documento assinado digitalmente
 **RONIERE SILVA MENEZES**
Data: 30/04/2025 15:57:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Documento assinado digitalmente
 **LEONARDO FRANCISCO SOARES**
Data: 30/04/2025 16:49:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca
Universidade Federal de São João del-Rei

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Mírian Sousa Alves
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

À memória de minha amada e saudosa mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, o professor Roniere Silva Menezes, por ter acompanhado todo este processo, sempre presente com direcionamentos e apontamentos fundamentais para a boa realização da pesquisa.

Agradeço ao CEFET-MG e a toda sua equipe, tanto docentes quanto técnicos. Agradeço particularmente aos professores do Posling que diretamente fizeram parte da formação necessária para o desenvolvimento deste trabalho, bem como aos colegas de doutorado pelas importantes partilhas de conhecimento e experiências. Agradecimento especial à colega Pollyanna Vecchio pela revisão textual.

Sou especialmente grato aos professores que aceitaram colaborar com a concretização deste trabalho participando da banca de defesa. São eles: Luiz Lopes, Leonardo Francisco Soares, Mirian Sousa Alves, João Barreto da Fonseca, Bruna Fontes Ferraz e Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

A todos os amigos que, de alguma forma, estiveram comigo durante esta jornada, incentivando, aconselhando ou simplesmente ouvindo. Agradeço em particular aos amigos Bianca, Humberto, Luciana, Michel, Mirian, Mone, Taarna, Thales e Vander.

Aos meus irmãos, Alexandra, Everton e Marina, pelo apoio.

Por fim, agradeço à minha querida e saudosa mãe, dona Mercês, por seu amor. Mesmo sem saber, com seu cuidado, ela fez florescer em mim desde muito cedo o gosto pelas letras e artes, ainda que sua formação escolar se resumisse ao antigo primário. Esse trabalho é dedicado especialmente a ela.

RESUMO

A presente pesquisa tem seu foco na obra da artista Rosângela Rennó e nas circunstâncias que giram em torno do conceito de multidão. Primeiramente, buscou-se elaborar uma espécie de genealogia de sua forma de operar com coleções e arquivos imagéticos, fotográficos ou textuais verbais. Evidencia-se em seu empreendimento de ecologia da imagem uma ação arqueológica que mobiliza discursividades por meio de arquivos apropriados e recolocados em circulação. Num segundo momento, procurou-se aproximar esse processo criativo da artista da noção contemporânea de multidão, principalmente do ponto de vista adotado por Antonio Negri e Paolo Virno. Para tanto, norteou-se a pesquisa convergindo-a para a instalação *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016). Além de dar o ensejo a pensar a multidão como estrutura coletiva não centralizadora que tem seus ecos na forma de Rennó pensar e configurar sua arte, traz à tona momentos importantes de manifestação política coletiva no Brasil – a Passeata dos Cem Mil (1968); o Movimento das Diretas e as manifestações de Junho de 2013. Vislumbram-se, assim, as circunstâncias para se confrontarem imagens e sentidos dos ataques a nossa frágil democracia em cenários diversos que se aproximam nas montagens de Rennó. Além disso, discutiu-se brevemente a relação entre a estrutura coletiva multitudinária, as condições de produção de um comum do ponto de vista cultural, bem como papel da arte nesse âmbito. Num terceiro momento, discute-se a relação entre dispositivos de controle, formação de subjetividades e a produção de formas coletivas comuns. Por consequência, buscou-se refletir a respeito das formas de elaboração artística e intelectual que, atualmente, questionam a autoria em sua forma individualizada. Identificando o trabalho de Rennó muito centrado nessa perspectiva, pode-se pensar na autoria coletiva por processos de apropriação como a formulação de uma atitude revolucionária. Compreende-se seu trabalho como a mobilização da multidão de imagens como uma rede de produção de significados contra-hegemônicos. Somando-se a esse tema, chega-se ao tema que permeia toda essa pesquisa, o desafio da construção de uma comunidade, diante da diversidade de formas contidas na multidão.

Palavras-chave: Rosângela Rennó; Multidão; Arte; Fotografia; Política; Literatura.

ABSTRACT

This research focuses on the work of the artist Rosângela Rennó and the circumstances that revolve around the concept of multitude. Firstly, we sought to develop a kind of genealogy of her way of operating with image, photographic or verbal textual collections and archives. In her enterprise of image ecology, an archaeological action is evident that mobilizes discursivities through archives appropriated and put back into circulation. Secondly, we sought to bring this creative process of the artist closer to the contemporary notion of crowd, mainly from the point of view of Antonio Negri and Paolo Virno. To this end, the research was guided by converging it on the installation *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016). In addition to giving the opportunity to think about the multitude as a non-centralizing collective structure that has its echoes in the way Rennó thinks and configures her art, it brings to light important moments of collective political manifestation in Brazil – the Hundred Thousand March (1968); the Movimento das Diretas and the protest of June 2013. Thus, we can see the circumstances to confront images and meanings of the attacks on our fragile democracy in different scenarios that appear in Rennó's montages. Furthermore, the relationship between the multitudinous collective structure, the conditions of production of a common from a cultural point of view, as well as the role of art in this context, were briefly discussed. In a third moment, the relationship between control devices, the formation of subjectivities and the production of common collective forms is discussed. Consequently, we sought to reflect on the forms of artistic and intellectual elaboration that currently question authorship in its individualized form. Identifying Rennó's work as very centered on this perspective, one can think of collective authorship through processes of appropriation as the formulation of a revolutionary attitude. His work is understood as the mobilization of the multitude of images as a network for the production of counter-hegemonic meanings. Adding to this theme, we arrive at the theme that permeates all of this research, the challenge of building a community, in the face of the diversity of forms contained in the multitude.

Keywords: Rosângela Rennó; Multitude; Art; Photography; Politics; Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mulheres iluminadas	28
Figura 2 – Fotografia de Eugène Atget	33
Figura 3 – Fotografia de Karl Blossfeldt.....	34
Figura 4 – Fotografia de David Octavius Hill	34
Figura 5 –A execução de Maximiliano (1868) Édouard Manet (terceira versão).....	36
Figura 6 – Fragmento da montagem de Duas lições de realismo fantástico (1991).....	40
Figura 7 – Fragmento da Série Cicatriz, de Rosângela Rennó.....	47
Figuras 8 e 9 – Espelho Diário em formato livro: trecho contendo textos do Arquivo Universal adaptado páginas contendo fotos (frames) da vídeoperformance correspondente aos textos	52
Figura 10 – O cidadão sem qualidade (1990-2020) Detalhe da instalação – reedição do antigo trabalho Qualidade de cidadão (1990).....	61
Figura 11 – Imemorial (1994) – foto da instalação	83
Figura 12 – Detalhe do tríptico A3-2, 2014.....	86
Figura 13 – Foto da primeira página do Jornal do Brasil de 14 de dezembro de 1968.....	104
Figura 14 – Foto de Evandro Teixeira. “Passeata dos Cem Mil”, Rio de Janeiro, 1968...	106
Figura 15 – O último comício por Diretas-Já reuniu mais de 1,5 milhão no vale do Anhangabaú.....	112
Figura 16 – Cena do filme O mês que abalou o Brasil (2014) João Wainer.....	116
Figura 17 – Cena do filme O mês que não terminou (2019) Francisco Bosco e Raul Mourão	117
Figura 18 – Milhares de pessoas tomaram a área exterior do Congresso Nacional, em Brasília, no dia 17 de junho de 2013 - Mídia Ninja	120
Figura 19 – Recorte do tríptico 5 – padrão “teia de aranha”	123
Figura 20 – Recorte do tríptico 5 – padrão “tela”.....	123
Figura 21 – Recorte do tríptico 5 – padrão “tela”.....	124
Figura 22 – Recortes dos detalhes da sobreposição de objetivas	127
Figura 23 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 1.....	132
Figura 24 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 2.....	133
Figura 25 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 9.....	133
Figura 26 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 11.....	135

Figura 27 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 12.....	138
Figura 28 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 4.....	142
Figura 29 – Passeata dos Cem Mil. 26 de junho de 1968. Fotógrafo José Inácio Parente.	155
Figura 30 – Marcha (2012-2013)	160
Figura 31 – Passe Livre (2013).....	161
Figura 32 – Detalhe da objetiva sobreposta ao sujeito	172
Figura 33 – Registro da multidão na Passeata dos Cem Mil de Evandro Teixeira	173
Figura 34 – Registros da multidão na Passeata dos Cem Mil de José Inacio Parente.....	191

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. A ARTE MULTITUDINÁRIA DE ROSÂNGELA RENNO.....	22
1.1 Os primeiros passos para uma ecologia da imagem.....	23
1.2 As estratégias para uma ecologia das imagens da cultura.....	28
1.3 Da fotografia expandida à arqueologia das imagens.....	47
1.4 Coleções, arquivos e a mensagem fotográfica.....	61
1.5 A multidão como percepção da coletividade.....	65
2. AS IMAGENS DAS MULTIDÕES.....	80
2.1 Operando com as multidões.....	81
2.2 Três quadros e uma história: as lutas pela democracia.....	94
2.2.1 Do preâmbulo do Golpe aos Anos de Chumbo.....	94
2.2.2 A hesitante abertura e o Movimento das Diretas.....	107
2.2.3 As disputas de Junho.....	112
2.3 As multidões: imagens, tramas e dispositivos.....	120
3. O COMUM E A AUTORIA NUMA PERSPECTIVA MULTITUDINÁRIA.....	147
3.1 Três cenários e múltiplos olhares.....	150
3.2 O trabalho com acervos fotográficos e a perspectiva do sujeito qualquer.....	162
3.3 A autoria coletiva e a socialização das ideias.....	175
3.4 O comum na multidão das imagens.....	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
REFERÊNCIAS.....	205

“Com a multidão, a natureza exerce o seu direito elementar sobre a cidade.”

(Benjamin, 1989, p. 57)

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.”

(Benjamin, 1987, p. 224)

INTRODUÇÃO

O mundo atual, e desde o advento das formas técnicas de reprodução, em especial a fotografia, tem como marca a profusão incessante de imagens e discursos replicados de maneira incomensurável. Às formas imagéticas foi conferida uma função distinta de quando eram manufaturadas. O aspecto principal desse processo encontra-se na imagem servindo aos discursos. Dito de outra forma, as visualidades no mundo moderno e capitalista transformam-se em produtos que dão lugar a inumeráveis formulações enunciativas que, por sua vez, propagam ideologias muito específicas.

A percepção desse movimento não se apresenta com clareza para a grande massa, visto que essas visualidades encontram-se imersas nessas redes de imagens e discursos. Mais do que uma técnica, constituem a própria forma estruturante da cultura na atualidade. Ainda assim, há algum tempo, filósofos e artistas se deram conta de tal processo, conferindo-lhe a devida importância, posicionando-o no centro de suas pesquisas. Seguindo essa trilha, deparamo-nos com o rico trabalho da artista mineira, radicada no Rio de Janeiro, Rosângela Rennó. É uma fotógrafa que não fotografa, mas que lança um novo olhar para imagens já produzidas.

O trabalho promovido por Rennó e sua trajetória ganham centralidade na pesquisa que se segue, dada a sua forma inusual de mobilizar imagens fotográficas e discursos textuais verbais selecionados, colecionados e arquivados. Meu primeiro contato com a artista, sua obra e suas concepções acerca da imagem datam de alguns anos, durante uma das edições do Festival Foto em Pauta de Tiradentes. Naquela oportunidade, durante uma conferência, a artista apresentou, dentre outros, o seu trabalho *Experiência de Cinema* (2004/2005). A instalação, resumidamente, constitui-se de um mecanismo de ejeção de vapor de glicerina, formando uma espécie de cortina que serve de tela para a projeção de imagens fotográficas que assumem uma forma espectral. O gesto de aproximação entre fotografia e cinema, bem como a ênfase na fugacidade das formas e sentidos foram suficientes para constatar a argúcia e profundidade de análise envolvidas no trabalho dessa arquivista de imagens.

Algum tempo se passou e, ainda que a admiração persistisse, não permaneci acompanhando tão de perto a sucessão de projetos e trabalhos de Rennó. Já no doutorado, o acaso veio me trazer novamente o contato com sua obra. Durante as aulas e conversas com meu orientador, o professor Roniere Menezes, soube que ele não apenas conhecia a obra da artista, como também havia analisado uma de suas instalações em um trecho significativo da sua tese de doutoramento. Ainda que o foco central da pesquisa não se concentrasse na artista, o subcapítulo “Retratos da modernização” trazia um debate sobre a instalação

Imemorial (1994), um dos mais importantes trabalhos de Rennó. A presença do projeto em questão figurou de forma fundamental para discutir as ambiguidades e apagamentos produzidos nos projetos de modernização do Brasil. Nesse caso, a construção de Brasília e a grande multidão de trabalhadores que migraram de outras regiões do país para concretizar o empreendimento assumiram protagonismo nesse trecho da pesquisa. Além do meu apreço pela fotografia, bem como pelas artes que se utilizam dessa linguagem, somou-se o inesperado e feliz reencontro com a artista Rosângela Rennó como motivação para eleger parte de sua obra e suas temáticas como objeto da minha pesquisa.

Tendo em vista a relevância e engenhosidade do trabalho da artista, selecionamos em seus projetos um tema fundamental na atualidade como objeto de discussão – a multidão como forma estruturante da coletividade, sua expressão política, a produção do comum e a interseção com o sujeito. Em quase todos os projetos da artista, encontra-se a preocupação tanto com as subjetividades apagadas quanto com as formas coletivas. Nessa perspectiva, *Imemorial* constitui-se em um importante exemplo. Mas podem-se citar inumeráveis trabalhos da artista que fazem cruzar essas duas temáticas. Ainda assim, há uma instalação que oferece uma configuração especialmente interessante no que diz respeito ao tema da multidão, propiciando várias discussões de temas transversais e complementares. A série em questão intitula-se *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016). A singularidade desse projeto encontra-se no gesto de eleger como sua matéria a representação imagética das multidões, tomadas em ação de protestos políticos de rua em contextos específicos da história recente da democracia brasileira.

A referida instalação, dessa maneira, foi escolhida como objeto central desta pesquisa pois oferece tanto a possibilidade de pensar a coletividade pelo viés da multidão de singularidades e imagens mobilizadas pela artista, quanto pela oportunidade de revisitar relevantes momentos da história brasileira. Construída a partir de três acervos fotográficos produzidos por terceiros, a exposição retrata a Passeata dos cem mil (1968); o Movimento das Diretas Já (1984) e as manifestações de Junho de 2013. Organizadas em treze trípticos, tais imagens unem esses três quadros, simultaneamente fundidos e particularizados por meio de processos de pós-produção de fotografia. Soma-se a isso outro componente relevante nessa obra: lentes objetivas sobrepostas à superfície das imagens. Tais mecanismos enquadram figuras humanas sem retirar-lhes o anonimato e, ao mesmo tempo, emulam a ação de vigia e controle dos agentes de repressão do Estado, os chamados “arapongas”, na época da ditadura.

Faz-se importante frisar que a série foi sendo construída ao longo dos três anos imediatamente posteriores aos protestos de Junho de 2013 no Brasil. Tal evento também conformou-se na esteira de uma onda de manifestações políticas coletivas que tiveram vez na primeira década do século XXI. Assim, o foco na multidão, enquanto uma noção ou mesmo um conceito de estruturação coletiva, tem seu auge naquele momento. Mesmo que se questionem os limites das transformações impulsionadas pelas multidões, vislumbra-se nesse fenômeno um aspecto de especial interesse para o entendimento do mundo contemporâneo. A questão em pauta centraliza-se na percepção da comunidade, tanto em relação ao seu significado teórico quanto no que diz respeito às suas possibilidades como prática material. Nesse sentido, depara-se com diversos pensadores que vislumbram na “multidão” a estrutura alternativa ao modelo homogeneizante de “povo” no qual se fundou o Estado moderno. Os mais relevantes, nesse âmbito, sem dúvida são Antonio Negri e Paolo Virno. Suas concepções têm importante participação na pesquisa que se segue.

A noção relativa à multidão dialoga com vários aspectos da arte elaborada por Rennó e não apenas naquilo que se refere à instalação para a qual se atribuiu destaque principal. No que tange à emergência de formas insurgentes na contemporaneidade, ela ganha grande relevância no sentido de tornar patente a dificuldade de conciliação e unificação de pautas e identidades. Esse cenário faz-se relevante de forma generalizada, mesmo dentro de movimentos de resistência a sistemas hegemônicos, ainda que de forma atenuada. Assim, pensar a ação política da multidão configura-se como importante exercício para tentar entender a questão comunitária atualmente. O que significa a dificuldade em torno de produção de formas comuns que unifiquem afetos coletivamente? Torna-se ainda mais complexa tal tarefa se a tomarmos na direção de reestruturações que procuram viabilizar a vida e os direitos de sujeitos e grupos ainda hoje oprimidos.

Para alcançar esse espaço de análise e crítica, faz-se necessário, antes, abordar a forma de operar utilizada por Rosângela Rennó. De alguma forma, como será possível constatar, principalmente nos dois primeiros capítulos, a própria formulação de arte que privilegia a composição de arquivos imagéticos, fotográficos ou textuais verbais, aproxima-se dessa condição entrevista na forma coletiva da multidão. Dedicou-se, portanto, a primeira parte da presente tese a traçar uma genealogia das concepções teóricas, culturais e artísticas que compuseram a formação de Rosângela Rennó. Assim, em grande medida, este trabalho tem também como alvo a figura da própria artista, bem como suas percepções acerca da imagem fotográfica como matéria de elaboração artística.

No primeiro capítulo, será possível divisar uma compreensão de arte baseada não na criação de algo novo, mas que encara a informação e a imagem já produzidas como objetos de produção estética. Depara-se com uma forma de elaboração que prima pela reciclagem dos sentidos possíveis mobilizados por tais artefatos. Partimos, pois, da “ecologia das imagens”, construção artística e teórica desenvolvida por Rennó a partir da ideia de “economia da informação” desenvolvida pelo artista e pensador alemão Andreas Müller-Pohle. Suas concepções, apesar de girarem em torno de toda forma discursiva, já conferiam certo destaque à fotografia. Tendo como base para suas análises um diálogo considerável com as ideias do filósofo Vilém Flusser, Pohle propôs formas de trabalhar com a fotografia que se desprendam tanto das amarras operativas do próprio aparato, quanto estratégias de reconfiguração das imagens, tendo como foco os vestígios de significado cultural que subjazem em sua superfície.

Torna-se importante traçar esses percursos tendo em vista a compreensão do processo de construção da instalação à qual se confere maior ênfase, mas também daquilo que a configura como artista em diálogo com a discussão sobre a autoria. Ademais, encontra-se, nesses seus primeiros momentos de formação acadêmica, tanto na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) quanto na Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), o espaço de circulação e gestação de discursos e teorias responsáveis pelos primeiros passos de Rennó na direção de uma arte arquivística. Como ela mesma relata, foi do cruzamento das concepções de Walter Benjamin acerca da fotografia e da economia da informação de Pohle que ela produziria sua primeira exposição intitulada, *A pequena ecologia da imagem*. Tendo por base um pequeno acervo de fotografias familiares executadas por seu pai, a artista inseriu curtos textos verbais, que, para além de servirem como legenda ou título, produziam conexões e tensões nessas imagens. Além de cenas de família, surgem inúmeras questões socioculturais reprimidas ou ofuscadas. Esse foi o primeiro passo de uma arte que busca o ressurgimento de imagens visando a discussões novas para significados antigos mais persistentes.

Outro quadro teórico importante para Rennó foram as concepções de Rosalind Krauss acerca da fotografia, também bastante presentes na sua formação inicial. Isso porque a crítica estadunidense tece formulações a respeito de acervos de imagens fotográficas buscando encará-las dentro dos contextos de produção histórica e discursiva. Para tal, realiza um diálogo com o método arqueológico, proposto por Michel Foucault. Reside aí um ponto convergente com a arte feita por meio de apropriações, o qual destacamos na presente

pesquisa. Rennó, em seu trabalho arquivista, suscita o delineamento de discursos normalizados, mas mantidos numa condição de imprecisão e velamento. Através dessa operação de apropriação de acervos de imagens, nos é dada a possibilidade de revisitar as camadas de significado contidas nas fotografias e textos verbais colecionados pela artista.

Assim, a primeira parte da pesquisa, dedica-se majoritariamente à própria Rennó, circunstando elementos que a fizeram abdicar da atividade fotográfica, dando ênfase à construção de coleções e arquivos visando a uma arte apropriativa. Para tal, abordamos teorias que tratam da fotografia por outros prismas, bem como o significado das coleções e arquivos nesse contexto. A principal ideia defendida gira em torno da percepção de uma mobilização múltipla de significados e discursividades que podem ser associados à estrutura coletiva da multidão. Soma-se a essa concepção o entendimento de que essa forma de fazer arte tem como substância fundamental a informação. Nesse sentido, vislumbra-se também um diálogo com o método arqueológico foucaultiano, destacado por Krauss na sua análise de acervos fotográficos. Rennó demonstra, por um lado, uma preocupação em fazer emergir as discursividades das imagens que recupera, evitando, por outro lado, a transformação de monumento em documentos. Isto é, rejeita a transformação de mitos em verdades, mas restitui às imagens visuais e verbais o seu caráter enigmático e as entende como dignas de serem examinadas com maior cuidado.

No encerramento dessa primeira parte, procurou-se antecipar questões relativas à estrutura coletiva no que diz respeito a algumas das mais recentes concepções acerca da noção de multidão. Isso cumpre auxiliar na análise da obra arquivística pelo prisma da estrutura coletiva da multidão, bem como oferecer bases teóricas para se debruçar na instalação em pauta. Nesse sentido, buscou-se tanto em Walter Benjamin a relação das ruas com o espírito revolucionário e transgressor, como em Michel Hard, Antonio Negri e Paolo Virno formulações acerca daquilo que representa política e culturalmente a multidão na atualidade. A concepção comum a esses últimos três, e em especial de Antonio Negri, traz a constatação da falência do modelo coletivo “povo” instaurado na configuração do Estado moderno. Contrariamente ao teor homogeneizante do povo, a multidão emerge como forma heterogênea e móvel característica da coletividade atual. Isso não significa uma inevitável tendência à insurgência, como bem assinala Paolo Virno, mas uma incompatibilidade com paradigmas unificadores de sentido cultural e político.

Seguindo tais perspectivas, a série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* pode ser encarada como uma oportunidade para discutir-se tanto a noção de multidão quanto

revisitar momentos importantes da história política do Brasil. Principalmente nessas duas dimensões, concentra-se o foco do segundo capítulo. Essa segunda seção inicia-se apresentando o aspecto da coletividade e mesmo da multidão na obra de Rennó. Somada a esse enfoque, verifica-se também a emergência de sujeitos e grupos historicamente invisibilizados ou apagados, fenômeno muito recorrente no conjunto do trabalho de Rennó. Como se percebe, por exemplo, por meio da série *Imemorial*, o foco da artista encontra-se na revisitação de quadros cuja estrutura social e política sobrevive parcialmente, ainda que se encontrem visíveis para a maioria das pessoas certos sentidos que neles subjazem.

Assim, aproveitou-se a análise da instalação *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* para, num primeiro momento, abordar as circunstâncias históricas referentes à Ditadura Militar de 1964, bem como o duro processo de retomada da democracia e seus impactos atuais. Nesse caso, Rennó escolhe apresentar-nos esse conjunto em três quadros pelo prisma da ação das multidões. Nessa instalação, por meio de recursos de pós-produção, buscou tensionar várias percepções discursivas acerca da significação histórica desses cenários. Optamos, portanto, por fazer uma breve análise desse importante intervalo que se inicia em 1964, mas que diz respeito a um processo com raízes muito mais distantes. De outra forma, a junção dos três momentos – 1968, 1984, 2013 – evidencia a atualidade do descompasso referente à representação democrática e dos desafios para vencer o legado tão perverso desse longo período ditatorial. Somado a isso, averigua-se, no terceiro quadro, circunstanciado em 2013, uma condição de disputa que entremeia a estrutura coletiva, revelando uma dinâmica que não se restringe ao Brasil.

A série em pauta configura-se como um interessante instrumento para reexaminar a ditadura militar em diálogo com outras formas de autoritarismo que perduram em nosso país e no mundo, principalmente na figura do poder do mercado. No segundo capítulo, portanto, objetiva-se também analisar as formas de expressão da multidão, a produção de sentidos e de subjetividades que a ela se entrelaçam. Para tanto, tomam-se por base as construções estéticas produzidas por Rennó nessa instalação. Procuram-se delimitar as formas discursivas que podem ser abstraídas ou mesmo associadas aos elementos de pós-produção mobilizados pela artista para realizar a sua ecologia das imagens. Nesse sentido, muitos são os elementos dignos de investigação. Destacam-se a forma de composição que aproxima os três quadros históricos, os padrões de “papel de seda” que se sobrepõem às imagens e as formas visuais encontradas nas fotografias. Mas um componente merece maior evidência. Ele encontra-se no uso de lentes objetivas para destacar os sujeitos na multidão sem,

contudo, ressignificá-los. Esses artefatos mostram-se significativos por dialogar com a ideia contida no título, isto é, os “arapongas”. Seguindo esse caminho, podem-se discutir as formas de produção de subjetividades, bem como do imaginário político coletivo. Para tal faz-se interessante pensar nos dispositivos de controle simbolizados nas lentes, mas que encontram sua representação também em discursos e sentidos que atravessam sujeitos, grupos e a própria narrativa histórica.

O terceiro e último capítulo dedica-se ao cruzamento da percepção desses sujeitos sem rosto e da multidão com o processo de autoria e produção do comum. Ainda com foco central na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, pretendem-se questionar os processos comunitários e de subjetivação que entendemos emergir do destaque das singularidades usado por Rennó. Ao contornar os sujeitos com os dispositivos representados pelas objetivas, a artista sugere-nos um diálogo com a busca por indivíduos sem forma ou nome que se encontram tanto no ensaio fotográfico da Cia de Foto (2013) quanto em outros de seus próprios projetos. A tese principal reside num ambíguo interesse pelo sujeito que parece caracterizar a atualidade. Contudo, Rennó utiliza-se dessa circunstância para questionar a essencialidade das subjetividades, bem como dos posicionamentos políticos e da produção do comum. De alguma forma, seu empreendimento aproxima-se das discussões do filósofo italiano Giorgio Agamben acerca do “sujeito qualquer” em sua obra *A comunidade que vem*. Esse será um ponto a ser analisado nesse trecho.

Para adentrar nessa discussão, introduz-se o capítulo percorrendo também sobre a trajetória que definiu a formulação da instalação. Fez-se importante pautar as condições e sentidos que perpassaram cada um dos acervos de imagens e a produção de cada um deles. Isso redundará em uma análise que também gira em torno dos autores dessas fotografias que se converteram nos arquivos apropriados por Rennó, isto é, José Inácio Parente, a própria Rosângela, e o coletivo Cia de Foto. As condições e conjunturas que emergem dessas imagens suscitam questionar a noção de autoria enquanto resultado individualizado, bem como a produção de sentidos no plano subjetivo. Dessa forma, optou-se por abrir um espaço para discutir nesse capítulo a concepção de autoria baseada não na criação, mas na apropriação de imagens, algo tão caro a Rennó.

Por outro lado, a constatação relativa a uma não essencialidade de formas subjetivas e coletivas que se delineia na arte em pauta deságua na discussão de um tema fundamental que permeia todo esse trabalho – a produção do comum e, por consequência, a comunidade. Tomando por base a concepção de que no cerne da multidão gestam-se as formas de

significação coletiva, como nos sugere Antonio Negri, faz-se importante questionar o que de fato está por trás da aparente crise relativa ao comum e à comunidade nos dias de hoje. Para tanto, propõe-se uma última discussão crítica e teórica referente ao significado de comunidade e sua expressão cultural e política atual, tomando, contudo, um caminho inusual. Esse último segmento da pesquisa apoia-se nas concepções do filósofo italiano Roberto Esposito acerca daquilo que representa a comunidade humana pelo prisma da imunização. A análise se concentra principalmente em seu livro *Communitas*, no qual elabora-se uma engenhosa resposta em termos de biopolítica para tentar elucidar os impasses cada vez mais crescentes para a manutenção de formas comuns de estruturação coletiva da vida humana.

1. A ARTE MULTITUDINÁRIA DE ROSÂNGELA RENNÓ

O encontro com a imagem e a descoberta de suas camadas não facilmente perceptíveis se consolidou como a direção fundamental tomada pela artista Rosângela Rennó em seu trabalho. Invariavelmente essa proposta recai na dimensão de interseção entre arte e política, tornando-se um ponto central de sua obra. Em grande parte, percebe-se que essa relação tem afinidade com o próprio método utilizado, reaproveitando arquivos imagéticos e simultaneamente operando uma arqueologia das formas produzidas pelas artes e pelas culturas humanas em sentido amplo. Estabelece-se uma maneira incomum de uso das imagens visuais, ou mesmo textuais verbais, revisitando e ressignificando fotografias cujo registro inicial se ajustava a fins variados que não necessariamente o da arte. Isso era atípico ao menos para quem trabalhava com fotografia e outras visualidades na década de 1980 no Brasil. Se o projeto *Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016)¹, por exemplo, traz em sua montagem uma aproximação de multiplicidades discursivas na forma de imagens que tratam da democracia nas últimas décadas no Brasil, é preciso saber como essa dinâmica se constrói na trajetória da artista desde sua formação. Pensar a imagem enquanto objeto estético, mas antes e simultaneamente enquanto arquivo é um dos procedimentos que fazem com que Rennó sempre articule tensões relativamente às descontinuidades da cultura e, conseqüentemente da história e da política. Contudo, torna-se importante pensar como essa forma de operar vai se desenhando e quais ideias atravessam essa maneira de operar com as imagens.

1.1 Os primeiros passos para uma ecologia da imagem

É digno de nota a profusão de imagens e seu crescimento exponencial desde o século XX e até mesmo antes, com o advento da revolução industrial. Incluem-se aí imagens de toda ordem, que circulam em formas e meios comunicativos de toda espécie, desde os produtos estéticos enquadrados na esfera das artes, até e principalmente as peças que se relacionam ao jornalismo e, mais ainda, à publicidade. Pode-se mesmo inferir que o surgimento de meios de produção automatizada, que caracterizam a modernidade ocidental, transformou a relação com aquilo que se identifica como arte, antes caracterizada como expressão única e irreprodutível. Esse foi um dos motivadores para que Benjamin propusesse a constatação do desaparecimento de uma instância da obra de arte a que ele atribuiu o nome

¹ RENNO. *Série Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016). Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/view/60/1> Acesso em: 20 dezembro 2022.

de “aura”.² O conceito de aura se relaciona à autenticidade conferida a uma obra decorrente das marcas e relações dialéticas que lhe permitiriam um testemunho histórico. Isso caracterizaria sua autenticidade. Em suma, a aura seria “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.

Sem querer aprofundar e discutir o conceito, já tão debatido, é fato que as mudanças relativas à produção e ao consumo alteraram as maneiras de expressão e percepção estética das coletividades. Nesse âmbito, a fotografia é um exemplo emblemático daquilo que caracteriza a consciência de uma inexistência do original dentro do regime estético moderno. Sem dúvida, ela se destaca entre os processos de reprodutibilidade técnica criados pelo homem, sendo fundamental para a circulação vertiginosa e quase autônoma da informação. Enquanto imagem técnica, tende a substituir ou eliminar os textos instaurando uma consciência mágica de segunda ordem.³ Ainda assim, ela, a fotografia, pode ser pensada enquanto processo e objeto que carrega marcas referentes à historicidade e às relações culturais em que ela esteve envolvida e que de certa maneira participou em sua articulação. Ressalta-se que a exacerbação do modelo de relação cultural pautada no consumo converteu a fotografia no elemento mais presente nas produções comunicativas em todas as esferas. E isso, mesmo antes do surgimento das formas digitais de emulação do processo. O que mudou com o surgimento dos meios eletrônicos e digitais foi o estabelecimento de modos mais ágeis para sua distribuição, cujo exemplo extremo é a web.

Em diálogo com esses contextos, por um lado, diversas teorias foram sendo elaboradas acerca dos usos da fotografia. Por outro lado, esse cenário ensejou diversas novas formas de lidar com a fotografia como meio discursivo para imaginar e pensar as culturas e a história. Incluem-se aí projetos artísticos que se utilizam dessas visualidades no sentido de construir uma crítica de modelos e ideologias tensionando os sentidos cristalizados em suas superfícies. São obras que, em muitos casos, já não mais operam apenas produzindo as visualidades, mas trabalham com apropriações, seguindo no interstício entre a imagem e o texto e se fazendo valer das diversas maneiras de elaboração estética no terreno da arte.

² BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1987, p. 168-171.

³ A fotografia, como exemplo de imagem técnica, ao contrário das imagens tradicionais, isto é, realizadas artesanalmente, geraria uma magia de segunda ordem. Por ser produzida por “aparelhos” – o que obscurece o processo – segundo Flusser, seria necessária a crítica da imagem técnica em um caminho por ele designado “branqueamento” dessa “caixa preta”, isto é, o desmontar e remontar dos discursos a fim de entrever os processos codificadores. FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*, 2011, p. 15-16.

Tendo em vista tais circunstâncias, torna-se interessante pensar como Rosângela Rennó configurou-se como artista por meio do processo de desenvolvimento de suas formas de operar. Nascida em Belo Horizonte em 1962, graduou-se em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Posteriormente, em 1989, cursa pós-graduação na ECA, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Radicou-se no Rio de Janeiro no início da década de 1990. Ainda que Rennó não tenha exatamente enveredado pelo caminho da produção teórica acadêmica, revela-se fundamental analisar a maneira pela qual o contato com ideias e conceitos contemporâneos referentes à imagem marcaram sensivelmente sua forma de pensar a fotografia, bem como seus trabalhos artísticos. Como a própria artista destaca em algumas entrevistas, pensadores da imagem, da arte e da comunicação como Vilém Flusser, Susan Sontag e Rosalind Krauss foram preponderantes nesse âmbito. Mas o texto que mais causou impacto em sua maneira de pensar e tratar as imagens, sem dúvida, foi *Estratégias da informação*, do artista alemão Andreas Müller-Pohle.⁴ Dentre outras concepções, nesse ensaio formula-se uma proposta de encadeamento diverso para se discutir a circulação da informação, naquilo que Müller-Pohle denomina “ecologia da informação”. Essa ideia foi transposta por Rennó para projetar uma “ecologia da imagem” – servindo, inclusive, de inspiração para uma de suas primeiras exposições, em 1988. Como relata Rennó:

O texto para mim [...] foi muito profético naqueles anos, eu fiquei muito empolgada e comecei a trabalhar as imagens do meu próprio acervo, ampliar as fotos que tinham sido descartadas, e aí mudou tudo. Descobri como essa manipulação podia ser extremamente corrosiva dentro de minha proposta de provocar o espectador a aprender a ler uma imagem, não mais fotografando.⁵

Além de se configurar como uma previsão da transformação dos modos de se relacionar com a imagem e por meio dela, a artista assinala como o pensamento de Müller-Pohle abriu passagem para um modo de ver e operar materialmente com as imagens rejeitadas ou esquecidas. Passando por sua intervenção, essas fotografias encontradas em arquivos abandonados, “mercados de pulgas”, jornais descartados, entre outras fontes, passaram a sofrer uma transfiguração que dialeticamente coloca em movimentos antigos e

⁴ Texto traduzido do alemão para o português em 2009 e publicado pela revista Boletim, periódico da Escola de Escola de Comunicação e Artes da USP. Cf. MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias de informação*, 2009, p. 13-23.

⁵ RENNÓ. RENNÓ, R. *Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p. 78.

novos sentidos atrelados a essas visualidades. Esse processo filia-se ao pensamento do artista alemão que, pensando numa economia da imagem, propõe instâncias diversas para se entender o ciclo de vida das fotografias. Ao discutir a produção, enquanto o primeiro desses níveis, por exemplo, destaca como o fotógrafo – aí inspirado por Flusser – se configura como um operador de aparelhos, ou meios técnicos disponíveis.⁶

A arte crítica pautada na transfiguração dos arquivos imagéticos em Rennó revela uma intersecção de produções, tanto estéticas quanto teóricas que, longe de ser uma mera relação de influência, enseja em si mesma modos de tensionar a concepção de autoria e originalidade tanto da arte quanto dos discursos e mesmo, elementos de historicidade. Do encontro de ideias de Benjamin e Müller-Pohle surge o conceito que conduzirá a forma de trabalhar e pensar as imagens – e por meio delas – de Rennó durante sua trajetória. *A Pequena história da fotografia* e as *Estratégias da informação* (que traz em si a ideia de ecologia), se fundiram no título de uma de suas primeiras séries – *Pequena ecologia da imagem* – como relata a própria autora em pequeno vídeo de divulgação da exposição homônima que reuniu a maior parte de suas obras na Pinacoteca Estação, em São Paulo ocorrida entre outubro de 2021 e março de 2022.⁷

As maneiras de pensar a história e a episteme fotográfica articularam também as condições para tensionar as particularidades das maneiras de ver movidas em torno da fotografia. Como pontua a artista, no vídeo agora citado, desde o fim da década de 1980, ela já reunia uma quantia considerável de “dejetos” fotográficos de autores anônimos ou cuja identidade fora ocultada. Essa série é composta em grande parte, por fotografias de sua própria família, mais propriamente do arquivo pessoal de seu pai “que era uma espécie de ‘fotógrafo oficial’ da família”.⁸ Contudo, estão retiradas de seu contexto, como também trabalhadas em laboratório para conferir-lhes a acentuação de certos aspectos estéticos. Muitas vezes, obscurecendo ou ofuscando a pretensa clareza da imagem fotográfica para gerar uma vontade de ver e perceber que desarticula o modelo de percepção normalizado. Para isso, também contribui o texto verbal elaborado para desempenhar a função de título de cada uma dessas obras. Aliás, como será tratado mais adiante, a relação imagem texto sempre esteve em foco no trabalho da artista, ainda que muitas vezes esse texto se corporifique numa imagem.

⁶ MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias de informação*, 2009, p. 15.

⁷ RENNÓ, R. *Pequena ecologia da imagem*. Fragmentos de entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2-HefCvAmzY&t=2s> Acesso em: 15 janeiro 2023.

⁸ RENNÓ, R. *Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p. 7.

A série é composta por cerca de dez obras constituídas de impressões fotográficas em papel de prata/gelatina selenizadas. Pode-se destacar alguns dos títulos: *A mulher que perdeu a memória*; *Adeus às armas*; *Estado de exceção*; *Erro de Concordância* e *Mulheres iluminadas*. Esta última obra da série ilustra bem o processo de transfiguração de sentidos e modos de ver a partir de um olhar novo motivado pela técnica de edição empregada em conjunto com o texto do título. Retirada de um arquivo de fotos de uma viagem de família, ainda em 1968, à praia de Copacabana, a fotografia traz em seu centro a imagem de duas meninas. Uma delas, traz a própria artista com apenas seis anos e sua irmã. A imagem fotográfica modificada contraria o título em vários aspectos. Um deles é a excessiva exposição advinda da circunstância em que o registro foi realizado. Percebe-se que é uma imagem cheia de ranhuras e principalmente o escurecimento e velamento total dos detalhes da fisionomia e dos corpos dessas mulheres.

No entendimento de Paulo Herkenhoff, “entrevê-se uma pedagogia do corpo, através de sua exposição ao sol, e uma cadeia de olhares (dos outros banhistas, do fotógrafo e do público)”.⁹ As ranhuras trazem tanto a condição de um deslocamento histórico quanto da presença de uma condição relativa ao obscurecimento das figuras femininas e da produção de um modo de ver instigado a entender os modelos de representação da mulher pelo viés negativo, pela obstrução das singularidades subjetivas para além de seus corpos. Segue a imagem.

⁹ HERKENHOFF, P. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*, 1996, p. 126.

Figura 1 – Mulheres iluminadas

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.¹⁰

Dessa forma, torna-se pertinente abordar de maneira mais detida os dois textos mencionados pela artista como base teórica motivadora de sua arte de apropriação de imagens fotográficas. Em primeiro lugar, eles colaboram com a discussão a respeito da dinâmica imposta pela fotografia, enquanto mecanismo de produção artística e conceitual. Num segundo momento, mais adiante, há aspectos como a relação diversa da concepção de autoria contemporaneamente e, de alguma maneira, o diálogo dessa condição com a multiplicidade e heterogeneidade articuladas no trabalho da artista.

1.2 As estratégias para uma ecologia das imagens da cultura

Benjamin inicia o ensaio *Pequena História da fotografia* [1931] evocando justamente suas origens comparativamente ao surgimento da prensa de Gutemberg. Nas palavras do filósofo alemão, a “névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa”.¹¹ De fato, a fotografia, como mecanismo de fixação de imagens obtidas por meio da câmara obscura, se desenvolveu num longo processo, por vários sujeitos e em diferentes localidades. Pode-se mesmo dizer que foi

¹⁰ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25349/mulheres-iluminadas> Acesso em 29 dez. 2023.

¹¹ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*, 1987 [1931], p. 91.

um trabalho coletivo na perseguição de uma ânsia que já durava séculos. Sua história se confunde com o próprio processo, o que lhe confere uma certa obviedade que talvez não seja tão clara. Mas contribui para isso também o fato de que, à época do surgimento da imprensa, ainda não existiam outras formas de difusão do conhecimento por escrito. Assim, a história da invenção de Gutemberg não foi tão detalhadamente registrada simultaneamente ao seu desenvolvimento e nem mesmo em suas etapas prévias. Mesmo porque, antes prevalecia a cultura baseada na oralidade. Ainda que houvesse o registro escrito, ele era de direito da igreja e feito de forma artesanal, o que contribui ainda mais para a formação dessa névoa a que se refere Benjamin.

Revela-se interessante pensar, contudo, que esses dois marcos, a imprensa e a fotografia, parecem convergir num mesmo processo para o qual o próprio Benjamin tecerá suas críticas relativamente a automatização da cópia mecânica, que no processo de industrialização atingiu os meios de comunicação e as artes.¹² Em que pese a ocorrência de processos reprodutivos de artefatos da arte e da cultura muito anteriores à fotografia, o advento dessa forma técnica, dentre outras, é marcado pela supressão do fazer manual. Com isso instaura-se uma indistinção entre original e cópia. Em outros termos, percebe-se a erosão da ideia de autenticidade. Toda a condição de autoridade e de tradição se evola com a reprodutibilidade técnica desenvolvida no capitalismo. Dentro da esfera da arte e da cultura de massa, percebe-se uma atrofia da condição de originalidade. Mais que isso, o declínio da aura de um produto artístico, ou da sua singularidade enquanto aparição única. A fotografia, de certa forma, representa esse processo, ainda que, como será discutido adiante, a transformação dos modos de fazer que se vincularam também à estética tenham redundado posteriormente em uma nova forma de arte.

As mudanças representadas pelo desenvolvimento do processo fotográfico são analisadas por Vilém Flusser a partir de sua incursão na imagem técnica e sua filosofia para desmistificar a “caixa preta”.¹³ Flusser destaca que a fotografia cumpriria uma função mágica sobre o mundo, bem como as imagens tradicionais, mas de segunda ordem. Tendo sucedido à linguagem escrita e à imprensa, ela imagina não o mundo, mas textos que se prestam a tal tarefa. Assim, o advento da escrita representa também uma fase de consciência histórica, a qual foi substituída pela magia de segunda ordem presente na fotografia. Isso porque a invenção da imprensa representaria uma generalização da consciência histórica, isto é, um

¹² BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1987 [1935/1936].

¹³ FLUSSER, V. *A filosofia da caixa preta*, 2011.

pensamento conceitual barato.¹⁴ A fotografia viria, pois, suplantar o texto. Mas conferiu-lhe uma magia aparente, isto é, dependente de processos consensualizados que antes se encontravam nos ritos e símbolos das imagens tradicionais. Contudo, a fotografia, como “cópia”, se confunde com o mundo do qual se torna índice e, assim, ilude quanto a sua clareza, como se fosse destituída de símbolos. Não é de se estranhar que, bem como o produto em si, a fotografia tenha também em sua história essa pretensa claridade.

Esse aspecto se torna ainda mais acentuado em face do processo de industrialização do qual Benjamin é crítico. Pode-se observá-lo na transformação das formas de uso artístico da fotografia. Em sua primeira década de existência, a fotografia estaria muito mais próxima de um procedimento artesanal, das “artes de feira”. Benjamin aponta para o fascínio exercido pelos álbuns de família produzidos nessa fase. Cabe afirmar que esse aspecto ainda hoje se conserva em certos contextos e é aí mesmo que Rosângela Rennó colhe os arquivos imagéticos, os quais são subvertidos em objetos artísticos. A produção serial deixa sempre um resíduo, tanto do fazer artesanal quanto de percepções únicas do mundo arquivadas em imagens que entram no processo de fazer artístico, dentro de uma perspectiva contemporânea de arte.

O ensaio de Benjamin que mediu certas formas de operação artística de Rennó, constando, inclusive no nome de sua primeira série de obras, traz alguns exemplos de fotógrafos das primeiras décadas da invenção – Eugène Atget, David Hill e Karl Blossfeldt. Sua intenção não é, contudo, elaborar uma cronologia detalhada. Percebe-se uma dedução do quanto os processos ligados à imagem ainda se transformariam e de maneira cada vez mais acelerada. Sua análise crítica tem como foco o impacto dos modos de fazer da fotografia no mundo, incluindo a arte. Não se trata de discutir, a princípio, a percepção da fotografia enquanto arte, mas de seu impacto no próprio conceito de arte e nas formas de fazer. Como o próprio autor salienta, é “característico que o debate tenha se concentrado na estética da ‘fotografia como arte’ , ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da ‘arte como fotografia’”.¹⁵ Existe, pois, uma preocupação em evidenciar como os modos de ver instituídos na e pela fotografia modificaram a percepção estética, como transformaram também a maneira de lidar com a arte no sentido de sua reprodução. Aliás, a reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin, tem seu grande marco no surgimento da fotografia pois, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi

¹⁴ FLUSSER, V. *A filosofia da caixa preta*, 2011, p. 7-18.

¹⁵ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*, 1987 [1931], p. 104.

liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”.¹⁶ Há, portanto, uma busca por discutir como a técnica modifica a natureza da arte e, mais que isso, uma crítica às transformações relativas aos processos de massificação e indiferenciação cultural gerados pelo capitalismo.

Um dos apontamentos do filósofo relativo aos efeitos da técnica relacionado ao fazer fotográfico é no mínimo instigante. “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.”¹⁷ Benjamin enfatiza o quanto os recursos auxiliares da técnica, como um registro com alta ou baixa velocidade de exposição, ou mesmo a ampliação da imagem podem ser reveladores de sentidos presentes na gestualidade. As novas possibilidades de perspectiva de visão redundam no reconhecimento simbólico e sócio de elementos que fazem parte de sonhos (ou delírios) coletivos, de estruturas culturais que não são facilmente reconhecíveis. Esse tema é retomado brevemente em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* [1935/1936] para destacar o quanto cinema, dentre outras formas de cultura de massa, propiciou a ruptura da diferenciação entre as formas de percepção privada e comum. Pode-se pensar, a partir dessas inferências, como as formas produzidas a partir da cultura de massa participam da criação de instâncias e tramas simbólicas que participam de sentidos coletivos, da mesma forma que atuam na produção de subjetividades. Pode-se inferir, a partir desse ponto, a existência de elementos técnicos próprios da fotografia que suscitam um diálogo com essas expressões não individuadas. Mais à frente, esse fenômeno será discutido na relação da fotografia com a arte contemporânea. Por outro lado, observa-se também uma presença de uma discursividade na fotografia relacionada à cultura e que também será abordada mais adiante.

Destacando as reverberações da técnica e da percepção relacionados aos produtos da cultura de massa, Benjamin cita David Hill, Karl Blossfeldt e Éugène Atget. O retratista Hill distinguiu-se pelo uso que fez da fotografia para compor seus afrescos. Mais que isso, por utilizar como locação cemitérios, dada a necessidade de um tempo maior de exposição. Como consequência, tem-se a impressão da fixação do tempo e do retratado na fotografia. Ao contrário da pintura, o interesse do espectador é preservado em relação ao tema, mesmo depois de muito tempo. Além da relação com a ideia do referente, infere-se que o aparato técnico sempre produza uma perspectiva que vai além da habilidade do fotógrafo. Observa-se isso no trabalho de Blossfeldt e Atget. O escultor e fotógrafo alemão Karl Blossfeldt

¹⁶ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1987 [1935/1936], p. 167.

¹⁷ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*, 1987, p. 94.

provoca arrebatamento em Benjamin desde a publicação de um livro com cento e vinte pranchas com fotografias de detalhes de flores ampliadas, motivando inclusive a resenha “Novidade sobre flores” em que, dentre outras coisas, evoca a condição da multiplicidade de olhares reunidos sobre a reunião dessas imagens, “ao coletar o inventário de nossas percepções”.¹⁸ Isto é, Benjamin chama a atenção para como a técnica imprime um outro olhar coligindo singularidades sob o prisma do inconsciente em que subjazem nas culturas. Didi-Huberman identifica aí, pois, uma montagem de singularidades, tendo, na fotografia ampliada, um processo de “desmontagem visual das coisas”.¹⁹ Isso é expresso no ensaio sobre fotografia, de outra maneira, ao relatar que Blossfeldt mostrou nas suas macrografias “formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico”.²⁰

Já Atget é apontado por Benjamin com certo fascínio por sua obra volumosa e a personalidade obscura e excessivamente modesta como o precursor do surrealismo, por usar da técnica para retirar o homem da paisagem e por libertar o objeto de sua aura. Isto é, por retirar a forma do contexto, ao mesmo tempo em que busca a serialização do mundo naquilo que se oferece como singular visualmente. O vazio presente nas imagens de Atget as colocam na situação de um possível cenário de crime. Segundo Benjamin, nessas “obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores”.²¹ Isso implica uma condição que afeta a legibilidade da fotografia. Por um lado, ela se torna dependente de uma “literalização de todas as relações de vida”. Isto é, depende de uma relação referente com o texto. Por outro, a historicidade-mostra-se fluida tanto quanto as experiências subjetivas com a fotografia, naquilo que Benjamin posteriormente definirá como imagem dialética.²² Essa é a possibilidade que se vislumbra no “vazio” instaurado pela técnica em Atget. Percebe-se, aí, uma redefinição constante dos significados. Ou como aponta Bern Stiegler, a “legibilidade da fotografia é definida nas categorias do tempo através do instante e, nas do espaço, através

¹⁸ BENJAMIN, W. *Du nouveau sur les fleurs*. Apud DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo*, 2015, p. 151.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, G. A imagem-malícia, 2015, p. 152-155.

²⁰ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*, 1987 [1931], p. 95.

²¹ BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*, 1987 [1931], p. 102.

²² Cf. BENJAMIN, W. Teoria do conhecimento, teoria do progresso.

da proximidade, da ampliação e do detalhe. Em uma perspectiva histórica, a percepção precisa ser sempre redefinida”.²³

As análises desenhadas por Benjamin dão margem a pensar o papel que posteriormente a fotografia veio a ocupar na arte contemporânea. Nesse sentido, os três fotógrafos usados como base de sua análise compuseram uma obra instigante. Mas esse estranhamento, bem como a articulação dos diálogos com formas submersas nas culturas, é um mérito ainda maior do ensaísta. Esse também é o papel que cumprirá a arte que se apropria das imagens e as reinventa, baseada nas formas diversas de imaginários culturais latentes. O artista, assim, passa ocupar um lugar próximo ao crítico, visto que a informação vinculada aos objetos estéticos ganha importância fundamental.

Como veremos adiante, é justamente esse jogo de diferentes sentidos e historicidades – que se apagam e reemergem – que se apresenta no trabalho de Rennó. Isso ocorre, por exemplo, quando recupera imagens aparentemente vazias de sentido, na condição de documento e as realoca, permitindo a emergência de instâncias de significação improváveis em sua época e lugar de origem, como no caso da série citada, *Pequena ecologia da imagem*, *Imemorial*, *Cicatriz*, dentre outras.

Figura 2 – Fotografia de Eugène Atget



Fonte: Blog Carlos Duarte.²⁴

²³ STIEGLER. Walter Benjamin e a fotografia, 2015, p. 38.

²⁴ Disponível em: <https://carlosduarte12av1.wordpress.com/surrealismo/fotografia/eugene-atget/>. Acesso em 29 dez. 2023.

Figura 3 – Fotografia de Karl Blossfeldt



Fonte: WikiArt.²⁵

Figura 4 – Fotografia de David Octavius Hill



Fonte: National Galleries Scotland.²⁶

²⁵Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/karl-blossfeldt/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>. Acesso em 29 dez. 2023.

²⁶ Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/10644>. Acesso em 29 dez. 2023.

A fotografia foi fundamental na transformação dos parâmetros estéticos, em especial nas formas de percepção, elaboração e apreciação da arte. Se por um lado ela é representativa da serialização imposta pelo capitalismo, por outro ela marca a instauração de um novo regime no campo das artes. Em um ensaio recente intitulado “O fim da disputa: o paragone entre pintura e fotografia.”²⁷, o filósofo e crítico de arte Arthur Danto examinou situações relativas às polêmicas no meio das artes geradas pelo advento da fotografia. A pretensa disputa residiu essencialmente na possibilidade de a fotografia suplantear a pintura. Efetivamente, entretanto, ocorreu que a fotografia influenciou as formas de ver da arte, tanto do ponto de vista das perspectivas adotadas nas obras de pintores categorizados como modernistas, quanto na própria conformação de uma inteligibilidade nova em que se funda o modernismo nas artes. Inicialmente é preciso frisar que, esse paragone não é de fato tão óbvio e nem mesmo um consenso. Sua origem reside em uma espécie de boato, uma fala não comprovada do pintor Paul Delaroche, ao ter ciência da invenção de Daguerre. Ainda que a afirmação mereça suspeita, a disputa entre as duas formas pictóricas se instituiu, mas até certo ponto. De fato, a fotografia demorou a ser reconhecida como forma de produção de arte, principalmente nos Estados Unidos. Contudo, os modos de ver sugeridos pela fotografia acabaram por se estabelecer como consenso do que seria a perspectiva visual real. E isso contaminou a arte da pintura da época, sendo que “os pintores do século XIX devem ter acreditado que a verdade visual era definida pela fotografia, por mais que a câmera reproduzisse, frequentemente, coisas bastante estranhas à visão humana”.²⁸

A substituição do olhar humano pelo da câmera mostrou-se presente na arte da pintura de várias formas. Percebe-se a influência de fotografias de Eadweard Muybridge que determinaram um outro tipo de representação pictórica de cavalos correndo, como no caso das pinturas de Edgard Degas. Antes, os movimentos congelados desses animais pousando ou levantando simultaneamente seus quatro cascos não eram observados na pintura, simplesmente por ser invisível à capacidade do olho humano. Outra situação, ainda mais significativa é a obra *A execução de Maximiliano*, executada em cinco versões por Édouard Mante (1867 a 1869). Apesar de não ter imagens da cena como referência, visto que foi proibido o registro fotográfico do evento, o pintor utilizou perspectivas e detalhes que emularam o olhar de uma câmera. Chama a atenção a captura precisa do momento em que os mosquetes são disparados, o que se pode perceber pela fumaça saindo dos canos.

²⁷ DANTO, A. O fim da disputa: o paragone entre pintura e fotografia, 2020, p. 153-172.

²⁸ DANTO, A. O fim da disputa: o paragone entre pintura e fotografia, 2020, p. 161.

Surpreende também a profundidade de campo, isto é, a aproximação entre o primeiro plano retratado pelos mosquetes e o fundo. Segundo Danto, aí está o início do projeto modernista de Manet.

A principal característica da arte pictórica modernista se estabeleceu principalmente pela planificação das imagens. Houve, assim, uma aproximação dos vários elementos de uma pintura em um único plano. Habitualmente, e dada as condições de percepção da visão humana, não era essa a forma que se observava nas artes plásticas até então. Ao contrário, buscava-se a construção de perspectivas tridimensionais dos ambientes. Ocorre que o advento da técnica fotográfica coincidiu com a adoção do igualamento de todas as camadas em um mesmo plano. A conclusão de Danto é de que “a câmera fez o modernismo acontecer”.²⁹ Não apenas a câmera, mas mostra-se importante pensar que a fotografia, como modo de reprodutibilidade, participou do processo de transformação das relações e percepções de mundo no qual a arte se insere.

Figura 5 –A execução de Maximiliano (1868) Édouard Manet (terceira versão)



Fonte: Wikipédia³⁰

²⁹ DANTO, A. O fim da disputa: o paragon entre pintura e fotografia, 2020, p. 166.

³⁰ MANET, Édouard. A Execução de Maximiliano, 1868. (óleo sobre tela 252 × 305) Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Execu%C3%A7%C3%A3o_de_Maximiliano Acesso em: 16 mai. 2024.

Esse entendimento coaduna com as concepções de Rancière relativas às transformações acerca das significações assumidas pela arte em contextos socioculturais diversos. Especialmente o significado estabelecido a partir do modernismo, situando-o, na esfera literária, a partir do surgimento do romance realista. Isso porque o realismo colocou em evidência as várias camadas presentes numa cultura; ou, de outra forma, conferiu visibilidade a elementos, sujeitos e singularidades que antes não eram dignos de aparecer nos produtos da arte. Rancière contextualiza a desierarquização de temas e gêneros nas artes num momento anterior aos modos mecânicos de produção estética. Nesse ponto, apresenta-se certa diferença em relação a Benjamin, no sentido de que a técnica envolvida nesses meios não seria a causa da visibilização das massas e dos anônimos na arte.³¹ Rancière identifica, por exemplo, em *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857), um dos marcos iniciais do realismo, visto que foi percebido “como ‘a democracia em literatura’, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert”.³²

Pode-se tomar esse momento como referência da ruptura que coloca a arte em um regime estético. A câmera fotográfica surge, de fato, como mecanismo destinado a fixar imagens com o Daguerreótipo em 1839. Portanto, os fenômenos se mostram contemporâneos. Ainda assim fotografia surge antes, valendo lembrar que a experiência fotográfica já existia com a câmara obscura. Ela apenas veio a se materializar nesse contexto de surgimento de um mundo industrializado. Rancière pontua ser justamente no momento em que é dado à fotografia trabalhar como tema os sujeitos e grupos antes não representáveis, o instante de seu reconhecimento enquanto arte. Mesmo porque, em seu surgimento o processo fotográfico era caro e não acessível a todos.

De fato, as condições técnicas não são a causa de um novo regime das artes. Mas a arte não é mais identificada apenas como forma ou estilo de fazer e sim um modo de perceber novo. Esse fenômeno, por sua vez, se insere em produções estéticas em várias esferas. Decerto, ele pode ser também reconhecido na necessidade do desenvolvimento do aparelho fotográfico. Longe de querer encontrar a origem do regime estético das artes na fotografia ou na literatura realista, é importante sublinhar que as transformações no âmbito do fazer e reconhecer aquilo que é arte coparticipam dessa realidade que emergiu com a intensificação do modelo industrial capitalista em meados do século XIX.

³¹ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, 2009, p. 46.

³² RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, 2009, p. 19.

Mesmo que a técnica não seja exatamente a causa da revolução estética, é legítimo ressignificá-la como sintoma e reverberação da quebra do sistema de representação que figurava antes como modelo. A opção por romper com a hierarquia de elementos registrados naquilo que se reconhece como arte é um fenômeno que se presencia em várias expressões artísticas, mas coincidentemente na própria condição técnica da fotografia, a ponto de ter influenciado os impressionistas, dentre outras vanguardas, como assevera Danto. E isso acontece muito antes de ter seu reconhecimento como meio de expressão artística. Aliás, acontece num contexto em que já não mais existem formas específicas de arte³³, o que corrobora ainda mais para o entendimento relativo ao regime estético.

Cumprir destacar que, de alguma maneira, essa tendência em voltar sua atenção “à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios”³⁴ apresenta-se, para Rancière, como produto de uma “nova história” que tem seu preâmbulo na literatura. Essa disposição a favor do ínfimo, do que não tinha destaque, do aparentemente insignificante é algo que se manteve na arte, mesmo quando ela remonta a personagens antes tidos como ilustres, mas para reconhecer o irreconhecível.

Juntamente com a notabilidade daquilo ou daqueles que não tinham lugar, é preciso atentar para outra característica da cultura de massa que emergiu também nas artes. Ela encontra-se na forma como no cenário capitalista os valores são transfigurados dentro de processos comunicativos. A importância dada aos invisibilizados na literatura ou nas artes visuais é patente. Contudo, é reconhecível também em formas estéticas e comunicativas fora desse campo. Nesse sentido, também, na fotografia identifica-se um marco histórico. Antes apenas o que era digno de nota era registrado visualmente pelas artes plásticas.

A partir da popularização e acesso ao mecanismo fotográfico, a câmera passa cumprir também o papel de evidenciar os anônimos. Ela passa a criar ou vincular valor a elementos antes insignificantes. Como destaca Roland Barthes, em “um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O ‘não importa o que’ se torna então o ponto

³³ Danto assinala que aquilo que inviabilizava a condição de arte para a fotografia, isto é, a criação manual, se torna irrelevante nesse novo regime de artes em que também o olho se “torna irrelevante”. Posição esta em que toda forma sensível pode ser alocada como arte. Cf. DANTO, J. O fim da disputa: o parangone entre pintura e fotografia, 2020, p. 169-172.

³⁴ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, 2009, p. 49.

mais sofisticado do valor”.³⁵ Assim, todo o processo de produção serial de imagem se insere num contexto maior que é justamente a forma e o tema da arte contemporânea. Produz valor partindo do antes insignificante e destaca o fenômeno como sua forma de operar. Forma esta que também é exterior ao cenário da arte. Por outro lado, utiliza dessa estratégia para revisitar os invisibilizados, restituindo ou auferindo-lhes significação.

Analisar essas transformações relativas à arte contemporânea partindo da fotografia torna-se fundamental tendo em vista a proposta de discutir o trabalho de Rosângela Rennó. Em primeiro lugar, pela ideia de resíduo de sentido ou de informação que são a matéria principal da sua obra. Isso nos sugere tanto a existência de uma discursividade relativa às imagens não tão aparente, quanto um uso dos acervos fotográficos e textuais verbais num plano arqueológico e ecológico desses sedimentos. Seu trabalho artístico, dessa maneira, permite o reconhecimento de uma multiplicidade antes invisível, ainda que presente. Invariavelmente tem-se a figura da multidão de elementos incógnitos surgindo, em contraposição a uma unidade artificialmente fabricada que só deixa aparecer as subjetividades que estão em acordo com os discursos, modelos e culturas eleitos como autênticos.

Como poderá ser observado mais adiante, em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, é central a ideia de multidão e a discussão de questões coletivas, passando pelas manifestações de ordem política. Entretanto, a iluminação dos sujeitos e singularidades perdidos na multidão aponta também para o reconhecimento das parcelas invisibilizadas da população. Se retomarmos sua trajetória, perceberemos que essa é uma tônica no trabalho da artista, desde a já citada *Pequena ecologia da imagem*. Mas nesse caso obscurece-se a identificação de sujeitos conhecidos por Rosângela para dar visão a camadas encobertas da cultura. A partir do momento em que a artista se desloca para o Rio de Janeiro, a investigação dessa interseção entre o coletivo e o subjetivo anônimo iria tornar-se mais forte, passando a trabalhar com imagens de outras fontes.³⁶

Mais à frente, será possível observar essa particularidade com maior profundidade em algumas de suas séries, em especial a que dá conta das multidões. Por ora, vale destacar que esse jogo entre o anonimato e as singularidades subjacentes em uma cultura reaparece frequentemente. Um bom exemplo é *Duas lições de realismo fantástico* (1991), série de fotografias de registro civil de pessoas anônimas ampliadas para garantir a visibilidade, ao

³⁵ BARTHES, R. A Câmara clara, 1984, p. 57.

³⁶ MAIA, Ana Maria. *Seu espelho, um caleidoscópio*, 2021, p. 14-15.

mesmo tempo em que “montadas justapostas, reforçam a metáfora de uma malha institucional [...] que acomoda e aniquila as individualidades”³⁷. Mas está presente também em *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996), *Vulgo* (1999), na série *Vermelha* (2000-2003), *Corpo da alma* (2003-2009), *Apagamentos* (2004-2005), *Seres notáveis do mundo* (2014-2021) e em diversos outros projetos.

Figura 6 – Fragmento da montagem de *Duas lições de realismo fantástico* (1991)



Fonte: Folha Ilustrada. Jornal Folha de S. Paulo.³⁸

As considerações esboçadas até aqui são importantes no sentido de reconhecer a maneira pela qual as ideias que giram em torno das “estratégias da informação” abriram caminho para Rennó propor uma “ecologia da imagem”. As condições de mecanização e automatização impostas pelo capitalismo industrial tiveram influência na estética e na comunicação e redundaram na brevidade no tempo de circulação das imagens. É da sua sobrevida que se ocupará Rennó.

Ocorre que, ao longo do século XX, esse quadro intensificou-se exponencialmente. Pode-se citar como limite o advento de processos de produção digital de imagens. A imagem fotográfica oferece, pelo próprio processo físico envolvido, modos diversos de percepção que retêm elementos invisíveis para o olhar humano. A desmesurada produção de imagens mantém, por outro lado, a invisibilização daquilo que antes não poderia ser representado. Agora produzem, ao contrário, uma espécie de cegueira por excesso de exposição. A abundância demasiada de imagens incorre no acúmulo de resíduos relativos a suas significações. As imagens, como os elementos da cultura, em si, já se convertem em

³⁷ MAIA, Ana Maria. *Seu espelho, um caleidoscópio*, 2021, p. 17.

³⁸ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/bolsonaro-e-militares-sao-alvo-das-obras-que-desafiam-os-mitos-de-rosangela-renno.shtml>. Acesso em 29 dez. 2023.

obstáculo para aqueles que não estão inseridos no “projeto” desse “objeto”. Pode-se observar melhor esse processo quando essas formas terminam seu ciclo. Como destaca Flusser, na forma de dejetos, tendem a obstruir o caminho tanto quanto as formas “utilitárias”.³⁹ O fenômeno ocorre cada vez mais, considerando o tempo de uso das imagens cada vez mais breve. Mesmo se nos detivermos apenas na produção analógica, teremos, pelo acúmulo ao longo de sua história, um conjunto infindável de imagens fotográficas que guardam esses elementos. São esses resíduos a matéria que Rennó utiliza em sua obra.

Müller-Pohle pode ser situado na interseção entre a produção artística e a pesquisa das questões relativas à percepção fotográfica. Ficou conhecido também por ter fundado, em 1979, a *European Photography*, uma revista de arte independente dedicada à fotografia contemporânea e novas mídias.⁴⁰ O texto “Estratégias da informação” foi originalmente publicado nessa revista e, como citado na versão da revista Boletim⁴¹ em seu resumo introdutório, exerceu grande influência no Brasil, desde o momento de seu lançamento. Em sua arte, Müller-Pohle, a exemplo do caminho que iria trilhar Rennó, de outras maneiras, trabalha com a reciclagem de imagens e outras formas de uso do aparelho⁴² fotográfico para produzir imagens poéticas abstratas, fugindo daquilo que a distinguiu da pintura. Disso decorre fugir de seu aspecto indicial ou representativo, “trabalhando no viés proposto por Joyce – ‘fechar os olhos para ver’”.⁴³

Em “Estratégias da informação”, destaca-se, de início, como em seus primórdios, a fotografia não era identificada como pertencente ao sistema de artes vigente e era vista como um “intruso herético”. Mais importante ainda é frisar que, além de estar em diálogo com as já citadas transformações no regime das artes, a fotografia participa de uma mudança fundamental: a arte deixa de necessariamente ter de conter beleza, para ser valorizada a partir da informação que carrega. Müller-Pohle pontua que “a fotografia instruiu a arte com o critério da informação”⁴⁴ e isso implica que os movimentos gerados a partir de então são estratégias que versam sobre a própria informação. Isto é, se empenham na crítica do próprio conhecimento. Outra mudança de perspectiva adotada seria pensar a arte não mais no esquema de emissor / meio / receptor, mas sim do ponto de vista da produção, distribuição

³⁹ FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*, 2007, p. 193-198.

⁴⁰ Cf. Pequena biografia Müller-Pohle presente em sua página. Disponível em: <https://muellerpohle.net/vita>. Acesso em: 24 fev. 2023.

⁴¹ MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias de informação*, 2009, p. 13-23.

⁴² Utilizando aqui o já mencionado conceito de Flusser relativamente aos mecanismos ligados à produção de imagens técnicas. Cf. FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*, 2011.

⁴³ FLORÊNCIO-PAPE, I. *Andreas Müller-Pohle poesia visual e de-figuração*, 2014.

⁴⁴ MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias da informação*, 2009, p. 14.

e consumo da informação. Assim, o problema da informação pode ser visto pelo prisma de uma “economia de informação” e, por consequência, “de uma “ecologia da imagem”.

No sistema de produção contemporâneo, o fotógrafo, assim como todo produtor de imagens técnicas, se vê à mercê de aparelhos pré-programados. Isto é, de certos códigos que não deveriam ser subvertidos, a princípio. Contudo, reside na própria possibilidade de não respeitar o código a maneira de fazer arte contemporaneamente. Trata-se de uma “meta-estratégia baseada em conceitos”, uma possibilidade de crítica dos sistemas cristalizados. No plano da distribuição, vale apenas destacar resumidamente que ele se resumiria à escolha dos meios de transmissão de informação, embora atualmente eles tenham sido, cada vez mais, restritos e dados de antemão. Um exemplo são as plataformas identificadas também como redes sociais que se ocupam da divulgação de imagens.

Relativamente ao consumo, percebe-se uma operação não apenas de recepção, mas de modificação da informação. Aliás, todos são consumidores, inclusive o produtor, nesse caso, o fotógrafo. Mas estende-se para toda forma de produção estética e confunde-se com o trabalho de análise crítica. Tal fenômeno fica evidente na atuação do artista contemporâneo, cuja obra tem também a função de problematizar o mundo. Acontece que muitas vezes os critérios de avaliação de uma produção estética são também pré-determinados pela aplicação de modelos. A crítica aprofundada pode estar na própria ação do artista que trabalha com a imagem fotográfica, seja ele fotógrafo ou não. Rosângela Rennó, por exemplo, pouco fotografou, tendo quase sempre se apropriado e trabalhado em cima de registros de terceiros. Uma explicação para tal circunstância pode ser inferida a partir da importância assumida pela informação dentro da arte. Observa-se a importância das discursividades e resíduos componentes da ação comunicativa humana que produzem a sensibilidade que transforma um objeto em arte. O material comunicativo, base dos processos culturais, é sempre comum de uma coletividade. Buscar um material já produzido significa percorrer caminhos compartilhados, ressignificá-los e repensá-los.

A produção e o consumo, em certos momentos, pois, misturam-se. O artista é, ao mesmo tempo, espectador e recriador. Fazer arte atualmente traduz-se como refotografar lançando novos olhares a uma imagem, como num caleidoscópio, restituindo-lhe a multiplicidade de perspectivas para sua observação. Ao artista “autoral” cabe a “criação de uma estratégia da informação baseada em critérios autodeterminados”.⁴⁵ Não deve, assim,

⁴⁵ MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias da informação*, 2009, p. 14.

render-se aos modelos de circulação ou recepção vigentes. Os modelos, estilos e gêneros perfazem-se em matéria a ser discutida. Eles estão inseridos na problematização dos mecanismos internos da cultura que estão no cerne da significação das imagens e objetos estéticos.

Relativamente à fotografia compreendida como arte, a ideia de encontrar um estilo próprio acaba por redundar na repetição de modelos. Pode-se, assim, entender estilo como conceito de probabilidade e previsibilidade. Eles derivam da repetição de padrões. A esse problema, Müller-Pohle chamou de “fotografismo”, isto é, uma fixação na técnica e, por consequência, nos códigos vigentes. Por exemplo, na fotografia documental, mudou-se da perspectiva de construção de uma objetividade ideal para um plano subjetivo, no sentido de conferir uma aura de verdade a partir do testemunho. Assim, desenvolvem-se tendências ou modismos dentro da fotografia artística.

O gesto artístico atual, ao contrário, procura fugir desses maneirismos. Por meio desse ideal programático dos artistas que trabalham com a fotografia, podem-se perceber certas discursividades interessantes, embora essa temática não tenha sido abordada diretamente por Müller-Pohle. Pensando na intenção cumprida pelos paradigmas adotados, cabe pensar na função que assumem as perspectivas e os discursos envolvidos nelas. Um exemplo que merece atenção é o da pretensa veracidade na área documental. O afastamento da marca subjetiva ou o caminho contrário podem ser identificados, ambos, como traços de uma forma de sociabilidade circunscrita em períodos e espaços determinados. Não apenas o documento pode ser revisitado pela arte contemporânea, mas também obras artísticas de épocas anteriores. Logo adiante esse tema será retomado ao tomar a imagem como objeto de uma arqueologia discursiva.

Assim, percebe-se que abdicar do fotografar em si converte-se em um ato potente, na medida em que o artista passa a debruçar-se sobre aquilo que deve ser revisitado. Rosângela Rennó, por exemplo, manifesta o quão raramente se ocupa do ato de fotografar hoje em dia. Isso ocorre por considerar que justamente o excesso de imagens em circulação exaure e dessensibiliza o olhar. Segue um trecho de entrevista: “Interesso-me em investigar a exaustão da imagem. Há coisas em relação à imagem e ao texto que surgiram quando já sentia um certo esgotamento da imagem. Desisti de fotografar”.⁴⁶

⁴⁶ RENNÓ. RENNÓ, R. *Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p. 13.

Em oposição ao “fotografismo”, surge o conceito de “fotografia expandida”. A ideia de um campo expandido em fotografia instaura-se no arranjo ou reestruturação, ou como nomeia Müller-Pohle, na “encenação” de fatores relativos à produção, distribuição e consumo. No que diz respeito à produção, busca-se intervir no assunto (objeto). Nela o fotógrafo desempenha várias funções como a de direção, ou a de “encenação do aparato”. Isto é, a utilização do aparelho fotográfico foge das regras e códigos usuais. Mas também encena-se a própria imagem, o que inclui a combinação da visualidade com outros meios, como texto, desenho, pintura, colagem, montagem e assim por diante. De alguma forma, revela-se uma estratégia adotada por Rennó, já que muitas vezes a intervenção se dá inclusive recorrendo à dupla dimensão – verbal e visual – na junção de fotos e textos colecionados.

No campo da distribuição, o artista atua no sentido de produzir o meio de distribuição, o que inclui a criação e determinação do próprio público. Mais pungente torna-se o trabalho do artista no âmbito do consumo. Em tal cenário, atua enquanto um crítico, “no sentido em que ele recicla ou revitaliza informação consumida. Novamente por analogia, pode-se chamar a isto de *encenação do resíduo* (Abfall), uma reintegração da informação residual no ciclo de comunicação”.⁴⁷ Equivale a elaborar estratégias para trabalhar a fotografia na dimensão da informação residual nela contida. Todo esse processo que parte do ato de devolver à circulação uma fotografia ou um texto constitui-se, pois, no modo de operar tão caro à Rennó, e que ela denominou “ecologia da imagem”.

Nesse campo seguem-se três principais caminhos. O primeiro seria reintroduzir uma informação que não mais faz parte do ciclo de comunicação, produzindo informações novas. Pode-se usar o conceito de resíduo no sentido de sua preservação, como, por exemplo, em coleções de imagens, mas não necessariamente produzindo informação. De outra forma, podem-se juntar várias formas de resíduo que não estabelecem diálogo evidente, redundando em um produto *kitsch*.

Torna-se, assim, possível divisar a aplicação dessas estratégias no projeto de Rennó. Na série *Pequena ecologia da imagem*, nasce, portanto, uma linha estratégica para trabalhar com imagens fotográficas que intervêm em sua produção e distribuição. A ênfase maior, contudo, está em torno dos resíduos que atravessam essas imagens. Evidentemente, a artista utilizou processos relativos à produção como técnicas de intervenção na revelação da

⁴⁷ MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias da informação*, 2009, p. 14.

imagem, sua montagem e junção com textos verbais. Nesse caso, a legenda ou título convertem-se muito mais que em mera explicação ou comentário acerca da imagem à qual estão vinculados.

Voltando à dinâmica imagem verbo-visual, há pouco citada, identifica-se esta como um modo de elaboração muito frequentemente utilizado por Rennó. A relação com os códigos e tramas da cultura e, portanto, da palavra, torna-se fundamental no trabalho com a significação residual da fotografia. Nesse sentido, uma das táticas recorrentes é a produção de um ofuscamento visual ou mesmo verbal, na medida em que por vezes há a associação com textos colecionados pela artista em seu “Arquivo Universal”. Trata-se de um projeto iniciado em 1992, cujo foco é a criação de um arquivo interminável de imagens que não são visualidades, mas textos verbais escritos, provindos principalmente de matérias jornalísticas de fontes variadas. Em geral, esses fragmentos textuais fazem referência a fotografias ausentes. Ou como descreve a própria artista, “compõe-se de textos em que a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. No acervo textual do *Arquivo Universal*, as imagens fotográficas estão nomeadas ou descritas”.⁴⁸

A proposta do “Arquivo Universal” revela uma preocupação com as relações de representação sociocultural que atravessam as fotografias, como já foi esboçado. A ecologia proposta como conceito e prática, portanto, redundando não apenas no reaproveitamento de resíduos. Ela também propicia a leitura dos contextos de produção coletiva de significados. Não à toa, os textos jornalísticos são a maior fonte dessa coleção de imagens textuais. Sedimenta-se nesses produtos da indústria cultural uma gama infindável de discursos e sentidos que ganham uma dimensão coletiva por meio de sua intensa circulação. A ecologia consiste em reinserir esses fragmentos à circulação e, dessa maneira, deparar-se com elementos antes opacos.

Como exemplos de obras que articulam tal diálogo de imagens provindas de meios de expressão diversos, é possível mencionar *Vulgo*, *Cicatriz*, *Imemorial* e *Espelho Diário*. Este último, além dos fragmentos de artigos de jornal, apresenta também a encenação dos textos selecionados pela autora e o registro em vídeo. Posteriormente a instalação foi convertida também em livro, conjugando textos verbais e frames dos vídeos.⁴⁹ Mais adiante o tema será retomado. Por ora, vale dizer que o diálogo com a forma textual escrita é uma das estratégias de trabalho com fotografia em campo expandido. Consiste numa das diversas

⁴⁸ MELENDI, M. A. *Pequena ecologia da imagem: um glossário em construção*, 2021, p. 133.

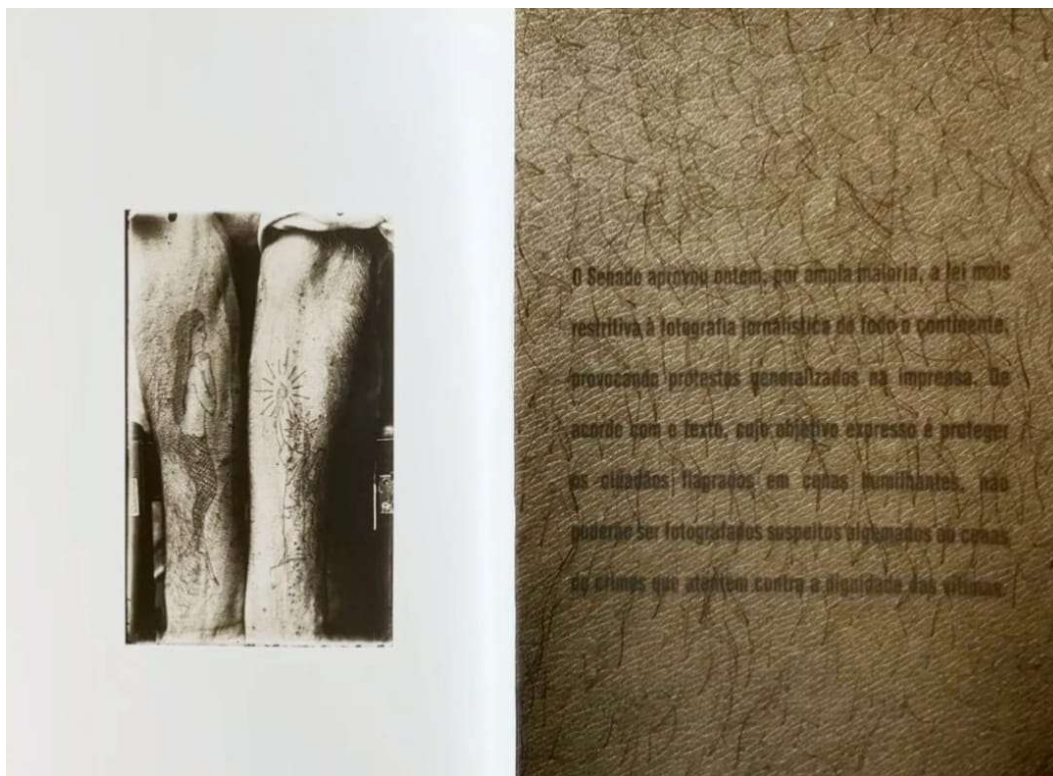
⁴⁹ Cf. RENNO, Rosângela. *Espelho Diário*, 2008.

formas de deslocar o papel do artista, de mero operador de um aparelho, para aquele que suscita a emergência de imagens da cultura até então obscurecidas. Isso acontece de forma extremamente inventiva e inusitada, como pontua Herkenhoff, pois “não se trata da cegueira, mas da subtração da imagem. Exatamente onde ela parece não estar, ali existe ainda mais forte a sua presença”.⁵⁰

Portanto, torna-se importante reforçar, não apenas o “Arquivo Universal”, mas todas as outras imagens encontradas por Rennó redundam numa ecologia que se preocupa na reinserção de vestígios de significado. Contudo, o significado de ecologia também remete à percepção de que a vida social humana é sempre regida por processos de interação entre coletividades das quais derivam os sentidos compartilhados nas culturas. Assim, todas as coleções e acervos que dispõem sobre multidões de sujeitos e elementos em forma de imagens colaboram para desnudar certas ilusões históricas. Uma delas está na existência isolada de sujeitos ou fatos. Um vestígio simbólico mobilizado por meio de uma fotografia deslocada do seu tempo e local de origem, ainda assim, ecoa nas subjetividades que a reencontram numa instalação de arte. Seguindo esse caminho, reavalia-se também a autoria. Todo trabalho é de alguma forma coletivo e multitudinário. De fato, torna-se mais interessante revisitar as imagens em busca das discursividades ainda presentes, ainda que não facilmente perceptíveis. A seguir, temos a Figura 7, em que temos um texto do “Arquivo Universal” utilizado em diálogo com fotografia proveniente do Museu Penitenciário de São Paulo na instalação Cicatriz. Na foto encontra-se a adaptação para livro.

⁵⁰ HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente, 1996, p. 163.

Figura 7 – Fragmento da *Série Cicatriz*, de Rosângela Rennó



Fonte: Fac-símile de Rennó (2003).⁵¹

1.3 Da fotografia expandida à arqueologia das imagens

A percepção de um campo expandido dentro da arte fotográfica se converteu em uma prática frequente. No que diz respeito à interlocução com outras linguagens, a verbal especialmente, pode-se sugerir a aplicação de algo como uma arqueologia das imagens da cultura no corpo da obra de Rennó. O empreendimento envolvido no citado “Arquivo Universal”, por exemplo, revela um interesse na imagem que vai além e além de sua superfície. São várias as camadas a serem acessadas em uma imagem que aparentemente se traduziria em óbvio espelho do real. Mesmo na visualidade da fotografia, percebe-se uma trama discursiva na qual se positivam verdades. A busca pela relação com outras linguagens, incluindo a imagem no texto escrito, demonstra o quão relevante é a opção pelo caminho da inespecificidade para o reconhecimento desses sentidos. Tal ocorre pelo contraste de

⁵¹ RENNÓ, Rosângela. O arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

percepções suscitado na inserção de outras formas estéticas, visibilizando códigos culturais parcialmente encobertos. Assim, convém discorrer um pouco a respeito da noção de campo expandido, a elaboração do conceito historicamente, bem como sua relação com a ideia de arte inespecífica e a presença aplicada nas obras da artista.

Nesse âmbito vale recorrer a Rosalind Krauss – crítica e teórica estadunidense – que, não à toa, esteve também na base da formação de Rennó. Krauss já vinha contribuindo para estabelecer novas conceituações acerca da arte no que tange à dissolução dos limites entre as formas individualizadas de expressão artística. Já na década de 1970, a pensadora iniciou discussões acerca da ruptura das formas de expressão ou fazer artístico como artes autônomas e individualizadas.

Mostra-se perceptível, entretanto, que as pesquisas e teorizações a respeito do tema surgem da necessidade de se pensar uma prática artística que já vinha esgarçando esses limites desde o advento das vanguardas modernistas. Mais ainda com Duchamp e seus *ready-mades*. No artigo “A escultura no campo ampliado”, publicado pela primeira vez em 1979, no número 8 da revista *October*, Krauss observa como os processos críticos que acompanharam a arte no pós-guerra contribuíram para manipulações, expandindo em muito os limites de cada arte individualizada. O objeto tomado para análise situou-se nas formas identificadas como escultura, naquele momento já em diálogo com elementos de arquitetura, pintura, fotografia, dentre outros.⁵² Essa fusão culminou com aquilo que hoje reconhece-se como instalação, por exemplo.

Krauss pontua uma tendência, sobretudo da crítica, a incluir, dentro da “escultura”, formas de arte já bastante hibridizadas e que, em alguns casos, mantinham poucos elementos de aproximação com essa categoria, ao menos tomando como paradigma sua definição na era clássica. Situa-se aí um ponto importante: observar a “escultura” enquanto forma individualizada de arte e sua autonomia construídas historicamente. Longe de ser categoria universal, a escultura, “assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa”.⁵³ Há, portanto, uma lógica interna que rege essas convenções de cada arte individualizada. Elas situam-se num contexto histórico, sendo passíveis de sofrer alterações.

⁵² Cf. KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*, 1984.

⁵³ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*, 1984, p.131.

No caso da escultura, a principal regra interna seria a atuação como monumento, ou marco simbólico ou festivo. A transitoriedade da categoria é, pois, marcada pela transformação da condição de monumento a partir da eliminação do local ideal de sua fixação, “produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial”.⁵⁴

Por um lado, os princípios que operaram transformações no significado da escultura enquanto forma de arte e que redundaram na hibridização dos seus meios e suportes podem ser entrevistados em outras artes, entre elas a fotografia e a literatura. Cada qual sofreu uma diluição parcial das estruturas que anteriormente conferiam-lhes um teor de especificidade. Por outro lado, o caráter autorreferencial observado na escultura expandida talvez seja um ponto em comum que denuncia uma mudança mais ampla situada na própria maneira de significação do que significa arte contemporaneamente. Analisado por esse viés, o fenômeno apresenta relação com as mudanças estabelecidas no regime que orienta a produção e apreciação da arte, como assinala Rancière em seus textos. Por meio de suas formulações, podem-se delimitar historicamente três principais formas de relação com o sensível, das quais, nesse ponto, vale destacar duas em especial. No denominado regime representativo ou poético, isolam-se certas formas de fazer singularizadas em função da relação mimética com o mundo. Dentro desse contexto, há também uma relação de regulação dessas formas de fazer específicas, definindo o que se enquadra ou não em cada arte. Assim, tais princípios normativos definem também a singularidade de cada uma dessas artes. Tal sistema pode ser bem situado no que chamamos de idade clássica.

Já no regime estético, não mais existe uma distinção no interior das formas de fazer, sendo a diferença residente nas formas de percepção sensível que identificam elementos como produtos artísticos. Para o pensador francês: “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”.⁵⁵ Contudo, essa ruptura com a *mimesis* traz também como consequência a indiferenciação das formas de fazer das outras ocupações sociais, ainda que se reconheça uma singularidade no campo da arte. Isso implica uma inespecificidade nas regras e formas que antes determinavam a individualidade de artes como a pintura ou a escultura. Revela-se, nesse sentido, uma indiferenciação entre os objetos, acontecimentos e circunstâncias da vida ordinária e aquilo que se determina como

⁵⁴ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado, 1984, p.132.

⁵⁵ ANCIÈRE. *A partilha do sensível*. p. 33-34.

arte. Portanto, a grande diferença observada na arte contemporânea encontra-se não exatamente nos modos de fazer, mas na consciência de que o reconhecimento de certos códigos ou linguagens circunstanciados como artísticos só existe enquanto convenção histórica e cultural. Passa-se agora a criar também os contextos que garantem a identificação de um objeto como arte. Nessa trilha, pode-se perceber que tal condição permitiu que a fotografia e seus usos passassem também a ser situadas no campo das artes, ainda mais quando mobilizada pelo uso de estratégias que, como foi visto, focam justamente na produção de sentidos.

A percepção dessa indiferenciação, que circunstancia a hibridização dos meios e suportes, enseja vários estudos atualmente. Florencia Garramuño, pesquisadora argentina, tem contribuído nesse campo conceituando a respeito da dificuldade de situar certas obras artísticas em categorias e disciplinas específicas. Garramuño trabalha principalmente com o âmbito da literatura expandida, mas busca também acentuar que o processo de inespecificidade no campo da arte atinge praticamente todas as formas de fazer artístico antes individualizadas.

A partir da década de 1960, diversas explorações artísticas procuraram expandir as disciplinas: enquanto a literatura abriu-se ao banal e ao cotidiano e perfurou as fronteiras de seus gêneros para incorporar novas definições do poético e do narrativo, nas artes visuais, a pintura se estendeu para o espaço e a escultura para “a arte ambiental”, assim como o cinema ingressou numa decidida expansão de seu médio.⁵⁶

Considerando o cenário no qual são denudadas as convenções que determinam o que é arte ou mesmo as verdades estabelecidas culturalmente, abre espaço também para uma espécie de desidentificação ou relativização geral. Essa ruptura absoluta pode gerar seus desconfortos. Porém, encerraria em si mesma a condição de viabilizar a invenção de mundos comuns. Em *Frutos estranhos*⁵⁷, Garramuño chama a atenção para a inespecificidade das artes também como um sintoma da relação de não pertencimento, ou de instabilidade da definição de um comum no contexto cultural contemporâneo. “Para além de um

⁵⁶ GARRAMUÑO, F. *Arte Inespecífica e mundos em comum*, 2014, p. 28.

⁵⁷ Título inspirado em uma instalação de Nuno Ramos exposta no MAM em 2010 que, segundo Garramuño, “a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme e palavra escrita, mas também para nomear o local que parece estar construindo para a arte e a estética uma série cada vez mais importante de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas contemporâneas”. Cf. GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*, 2014. Curiosamente, Rosângela Rennó, em 2006, havia lançado instalação homônima composta por uma série de animações de imagens fotográficas e som reproduzido em DVD player portátil. Cf. RENNÓ, R. *Frutos Estranhos*, 2023. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/31/1> Acesso em: 20 março 2023.

questionamento do ‘meio específico’, essas práticas questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer com um sentido comum – comum, porque é impróprio”.⁵⁸ A dimensão do heterogêneo e da difícil conciliação das multiplicidades em um comum cultural é também uma das temáticas do trabalho de Rennó, como será possível distinguir, logo adiante, em sua instalação que faz referência às multidões, e em outros serão visitados com menos destaque.

A ambiguidade das formas de arte, que aqui se reconhece como a expressão de um processo que se vive nas culturas modernas e contemporâneas, implica também uma instabilidade no âmbito da produção de identidade ou subjetividade. Garramuño, cita pois o trabalho de Rennó, *Espelho diário*, em *Frutos estranhos*. A citação relativa à multiplicidade dos meios utilizados na obra é ampliada em artigo apresentado na edição de 2014 da Revista da ABRALIC, no qual a pesquisadora chama a atenção também para a construção da obra baseada nas imagens correspondentes aos textos colecionados por Rennó que, nesse caso, se referem cada qual a uma Rosângela diferente.

Uma insistente pulsão arquivista e colecionadora esteve sempre presente na arte de Rosângela Rennó, que começou a realizar instalações com recuperadas fotografias de arquivos oficiais ou familiares. Em *Espelho diário y Archivo Universal*, imagem e palavra perdem cada uma sua especificidade para se encontrar no espaço equívoco de um arquivo no qual toda distinção de marca pessoal e de identidade acabam por se apagar, para criar um banco comum de imagens. “A fotografia que não fotografa” – como tem sido chamada –, Rennó trabalha desde cedo com um conceito de imagem que, ao mesmo tempo em que já não se sustenta num só suporte ou mídia específica, faz emergir a imagem tal como ela é sugerida pela palavra e pela linguagem escrita.⁵⁹

Espelho diário, de fato, é uma obra singular, no sentido em que amplia e associa ainda mais as diversidades de formas, meios e suportes na construção artística. Tendo, como ponto de partida, o já mencionado “Arquivo universal”, Rennó colecionou e arquivou, dentre os vários textos colhidos na imprensa, fragmentos que correspondiam a personagens também chamadas Rosângelas. Personagens públicas ou desconhecidas, mas todas colocadas na condição de anonimato, em textos trabalhados pela poeta Alicia Duarte Penna. Textos que suscitam a imaginação de fotografias não anexadas nas matérias de jornal e que foram objetos de performances da própria artista transformados em vídeos projetados em duas telas

⁵⁸ GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*, 2014, p. 28.

⁵⁹ GARRAMUÑO, F. *Arte Inespecífica e mundos em comum*, 2014, p. 31.

No capítulo do *Indicionário do contemporâneo* correspondente a “práticas inespecíficas” – muito provavelmente escrito inicialmente por Garramuño com a colaboração dos outros autores do livro –, a obra citada é retomada para ressaltar o quanto o texto verbal mostra-se importante nas estratégias por meio das quais Rosângela opera.⁶³ Esse jogo de espelho entre as imagens sugeridas entre o texto e a palavra revela, inclusive, talvez a mais potente estratégia de fotografia expandida elaborada por Rennó. Ressalta-se que, mesmo quando não há a utilização direta dos textos coligidos em seu “arquivo universal”, a artista realiza um movimento que espelha ou confronta imagens de meios diversos, advindos da palavra e da fotografia, ou mesmo entre imagens técnicas entre si. Essa forma híbrida é situada naquilo descrito anteriormente referindo-se à “encenação do resíduo” proposto por Müller-Pohle, isto é, recolocar em circulação informações provenientes de imagens. Mas, dessa vez, isso é feito de uma forma poética que recorre a ambiguidades e apagamentos para que suscite a imaginação daquele que entra em contato com a obra.

Em texto dedicado ao folder da exposição de *Espelho diário*, Paula Alzugaray enfatiza a opção pela intertextualidade entre fotografia e texto verbal, que apresenta, de outra forma, a intertextualidade de imagens.⁶⁴ Daí a necessidade de suprimir as referências, tornando a imagem do texto tão ambígua quanto a proveniente da fotografia manipulada, ou como diz a própria artista em entrevista concedida a Alzugaray quando perguntada a respeito das alteridades projetadas nas várias Rosângelas:

viveu bastante. Na hora do acidente, apareceu um moço para acudir ela. O carro que vinha atrás matou o moço. Até para morrer ela arrumou companhia. Já eu, vou morrer sozinha, que eu sei. Um longo still enquanto se dá a fala na Imagem. Cena externa, no cemitério. Sentada sobre uma lápide, como se conversasse com a câmera ou a sem-teto.

a sem-teto Um longo still. Antes, a gente morava na frente de um banco. Eu até pedi uma casa para a Prefeitura, mas ela disse que ia demorar. Um colega que morava nesse buraco foi embora e chamou a gente para morar aqui. Tem 13 anos que meu marido está na cadeia. A Rosana está com 10, o Rafael, com 8, e a Vanessa, com 17. Eles vão vendendo bala aí no sinal. Com a gente aqui, moram a Rodinéia e o Paulo, com o filhinho deles, e o Fábio, com duas amigas dele. O pior aqui não é rato, não, nem barata. O pior é que, quando chove, o esgoto sobe até o meio das pernas. Os caras que trabalham aí em cima na avenida chamam aqui de buraco do esgoto. Eles estão arrumando é a avenida, sabe? A avenida. Isso aqui não é para mudar nunca, não. A gente vai poder ficar aqui até cansar, até morrer, até para lá disso. Ambas sabem bem o que lhes pode acontecer. Está dado: à primeira, ser diferente da irmã, alegre, alegre, à segunda, ser moradora do buraco que, não mudando como a avenida, sempre poderá ser sua moradia. Ambas incorporaram o que lhes falta. Cena externa. Câmera alta, voltada para baixo. A sem-teto usa uma roupinha surrada. Ela se volta para a esquerda, como se dialogasse com a irmã, no cemitério.

⁶³ Cf. CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indicionário do contemporâneo*, 2018.

⁶⁴ Cf. ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*, 2004.

A ideia de eliminar de um texto quaisquer referências que apontem para uma imagem específica ou uma pessoa específica, e torná-lo ambíguo o suficiente para você imaginar que se refere a várias pessoas, situações, países ou épocas, é para aproximá-lo do efeito que uma fotografia provoca em você. A fotografia não tem nome e não tem data, a não ser que você fotografe algum dado que te localize no tempo e no espaço. A ideia era jogar com essa possibilidade de projetar no texto o personagem que você quisesse.⁶⁵

Voltando à interpretação de Garramuño relativa à inespecificidade da arte contemporânea, torna-se possível pensar a obra de Rennó como uma proposta de abstração ou mesmo produção de um comum em meio à observação da convivência de heterogeneidades por meio das imagens textuais e visuais. Garramuño sustenta que, além das maneiras possíveis de inespecificidade na arte expostas por Rancière – a saber, a fusão entre arte e vida; a hibridização dos meios e; a tradução entre diferentes performances – há uma outra possibilidade que seria tornar perceptível a falha no discurso que sustenta “a produção de diferenças como base para uma distinção excludente”.⁶⁶ Isso implica uma reflexão sobre o comum e a concepção de que a aposta no inespecífico deriva também em um “modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento”.⁶⁷

Como assinala a pesquisadora, de fato, a arte contemporânea visita, em seus processos de produção, meios, suportes utilizados e temática, o questionamento da concepção de “sujeito, do lugar, da nação e até da língua, explorando modos de fazer valer com um sentido comum”.⁶⁸ Nesse âmbito, a identificação ou mesmo a invenção do comum passa pelo reconhecimento da existência de um sistema extremamente heterogêneo. Por um lado, percebe-se que, embora produzidos coletivamente, os sentidos culturais trabalhados discursivamente não redundam em identidades fixas, antes conferidas pela noção de pertencimento pátrio ou linguístico. Em outra medida, nota-se que o que é considerado próprio e individual traduz-se em singularidades compostas pelo atravessamento de uma infinidade de discursos e elementos culturais. Assim, como é reconhecido o afeto individual em relação a um sentido compartilhado coletivamente em uma invenção artística, desdobra-se na possibilidade de criação de um comum em âmbito social.

⁶⁵ RENNÓ. Entrevista. In: ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*, 2004.

⁶⁶ GARRAMUÑO, Florencia. *Arte Inespecífica e mundos em comum*, 2014, p. 30.

⁶⁷ GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*, 2014, p. 36.

⁶⁸ GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*, 2014, p. 28.

Os experimentos da artista inevitavelmente desembocam nesse lugar, dado que a hibridização empreendida não se dá apenas nos suportes e meios, ou entre a fotografia e a palavra, mas entre as imagens de diferente natureza, verbais ou visuais, evocando multiplicidades que, ao mesmo tempo distanciam-se e aproximam-se no campo da significação cultural. A estratégia de realocação de resíduos colecionados em fotografias e textos verbais impõe uma reorganização do conhecimento e dos afetos. Isso tem muito a ver com uma nova postura que abandona as ideias de origem, continuidade ou linearidade tão presentes na episteme ocidental clássica e moderna. Em grande parte, a maneira como Rennó articula seu trabalho deriva do deslocamento do princípio de beleza para a concepção de informação na arte dentro do regime estético. Dessa forma, a reinserção de imagens obscurecidas cumpre trazer o olhar renovado diante do velamento histórico no intuito de revelar sua potência múltipla de significações.

O trabalho com a informação enseja revisitar as pesquisas de Rosalind Krauss, desta feita, relativamente à fotografia, para pensar a articulação que Rennó promove com seus arquivos imagéticos. No livro *O fotográfico*, está compilada uma série de ensaios que trazem em comum reflexões que giram em torno da fotografia, mas que se colocam contrários à maneira normalizada com que a crítica passou a abordar a matéria. Por vezes, problematizando a forma como a fotografia se inseriu no cenário das artes, Krauss toma uma postura desafiadora. Ao invés de tratá-la como mero objeto de pesquisa, prefere encará-la enquanto objeto teórico. Apoia-se, pois, em pensadores que anteriormente utilizaram a fotografia nessa perspectiva. Barthes, por exemplo, em *A câmara clara*, aborda a fotografia convertida “em objeto teórico, ou seja, uma espécie de crivo ou filtro através do qual pode-se organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano”.⁶⁹ Benjamin do mesmo modo encontrou na fotografia o objeto que lhe possibilitou refletir acerca das condições da cultura moderna e a reprodutibilidade técnica. A fotografia apresenta-se, pois, como instrumento de “calibragem teórica” para abordar temas da arte e da cultura.

Essa condição singular pode ser reconhecida também a partir da arte de Rennó. Explica-se, portanto, o protagonismo exercido pelas imagens, considerando que “a fotografia instruiu a arte com o critério da informação”.⁷⁰ A fotografia, enquanto objeto transformado em arte, pode dizer muito mais do que apenas sobre si mesma. Ainda que não produza teoria de forma direta, traz como marca o convite ao pensamento crítico. Isso é patente no trabalho

⁶⁹ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010, p. 14.

⁷⁰ MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias da informação*, 2009, p. 14.

de Rennó. Pode-se aproximar sua relação com as imagens e a abordagem utilizada por Krauss, por exemplo, na apreciação de certos acervos fotográficos na intenção de discutir como foram incluídos dentro do regime das artes e se assim seria em sua origem.

No ensaio, *Os Espaços discursivos da fotografia*, Krauss parte de uma fotografia de 1868 de O' Sullivan e uma versão da imagem em litogravura para demonstrar que, apesar de nem sempre ter ocupado o espaço discursivo próprio das artes, a fotografia participava de preocupações de representação estética que também ocorriam na pintura. Um exemplo é a produção de um “achatamento” das paisagens pictóricas, trazendo para um mesmo plano elementos que antes seriam trabalhados de forma a emular profundidade. Contudo, fica nítido que, em seus primórdios, a fotografia não ocupou o mesmo espaço que outras artes. Isso é perceptível ao considerar fim diverso assumido por tais fotografias, chamadas de “vistas” e não de “paisagens”. Outro fato importante é a forma de acondicionamento em móveis de gavetas e não fixadas em paredes como no ambiente do museu. Isso permite deduzir que a não participação de um sistema discursivo próprio e o caráter não expositivo faziam com que a fotografia, a princípio, não participasse desse sistema das artes. Da mesma maneira, não havia demarcada a ideia de autoria, artista e muito menos obra. O estabelecimento da fotografia como arte, assim, parte da circunstância da sua exposição em espaços específicos, da aplicação de parâmetros estéticos sobre eles, bem como a relação de autoria – artista – e de obra, o que implica abstração de estilos e coerência.⁷¹

O percurso descrito participa da construção de um processo de análise baseado nas discursividades da fotografia de modo a não se sujeitar a anacronismos ou historicismos de forma prematura. Esse tipo de viés apresentado por parte da crítica já é tratado com certa preocupação no ensaio *A escultura em campo ampliado*. A demonstração e questionamento do uso anacrônico das noções de artista e obra fica patente tomando a recepção da produção de Atget. Isso para tentar dar uma interpretação coerente e por um viés puramente estético ao seu imenso acervo de cerca de dez mil fotografias com variada temática e formas de operar esteticamente.

Durante muito tempo, tentou-se desvendar o código numérico que acompanhava cada um desses negativos, para reconhecer-se finalmente que ele correspondia a um “catálogo de temas topográficos divididos em cinco grandes series e numerosas subdivisões e grupos”.⁷² Em parte, pode-se vislumbrar Atget como um antropólogo visual de sua época.

⁷¹ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010, p. 49-50.

⁷² KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010, p.54.

Mas mesmo essa interpretação é parcial, pois não pode ser observada rigorosamente em todo o acervo. O que resta é a descoberta de um catálogo, utilizado, mas não inventado por Atget. Isso nos faz pensar acerca da deliberação na escolha de sujeitos, temas e objetos em seus registros, e o quanto seriam “determinados por um catálogo de que o próprio Atget é sujeito”.⁷³ A revelação principal desse acervo que posteriormente configurou-se como arte, está na descoberta de um dentre outros códigos que participaram da subjetivação do fotógrafo e de outros vários sujeitos.

Como destaca a própria autora no fim desse ensaio, o seu esforço refere-se a empreender uma análise crítica das categorias estéticas que tensionem, inclusive, noções como a de obra, gênero, artista, e mesmo, a de sujeito. Trabalha, sobretudo, no intuito de manter na fotografia antiga seu estatuto de arquivo e empreender uma análise arqueológica objetivando o reconhecimento das formações discursivas que entremeiam essas singularidades. Tal método arqueológico se conecta ao pensamento de Foucault em *A arqueologia do saber*, sistematizando formas de tratar a história e as categorias de saber humano por um outro viés que não o epistemológico, trabalhando com os enunciados e, por consequência, as formações discursivas e os “arquivos”.

Krauss cita um trecho do texto conclusivo da obra em que o filósofo francês chama a atenção para as formas como o saber individualiza-se em positivities e de que forma operam as formações discursivas enquanto condições socioculturais que dão ensejo a práticas que recaem em significações, mas que não são sobredeterminadas, nem mesmo deliberadas subjetivamente. Segundo Michel Foucault:

As positivities que tentei estabelecer não devem ser compreendidas como um conjunto de determinações que se impõem do exterior ao pensamento dos indivíduos ou que moram em seu interior como que antecipadamente; elas constituem o conjunto das condições segundo as quais se exerce uma prática, segundo as quais essa prática dá lugar a enunciados parcial ou totalmente novos, segundo as quais, enfim, ela pode ser modificada. Trata-se menos dos limites colocados à iniciativa dos sujeitos que do campo em que ela se articula (sem constituir seu centro), das regras que emprega (sem que as tenha inventado ou formulado), das relações que lhe servem de suporte (sem que ela seja seu resultado último, ou seu ponto de convergência). Trata-se de revelar as práticas discursivas em sua complexidade e em sua densidade; mostrar que falar é fazer alguma coisa – algo diferente de exprimir o que se pensa [...]⁷⁴

⁷³ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2010, p.55-56.

⁷⁴ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*, 2008, p. 235.

Torna-se indispensável, pois, pensar o arquivo não como lugar de acúmulo de documentos ou artefatos visando à preservação da memória do que se foi. Mas, antes, avaliar os sistemas que garantem a não dispersão de enunciados, isto é, de significações que permeiam as culturas e que aparecem em várias formas discursivas diferentes sob uma exterioridade também diversa. Mostra-se ainda mais relevante a ruptura tanto da ideia da interioridade desses enunciados, quanto de uma exterioridade que determinaria o comportamento de coletividades e sujeitos. A produção de discursividades que permitem dizer algo estaria, pois, nesse limiar e não seria estática. Muito menos formam uma linearidade em sua sucessão, podendo aparecer em momentos diversos, não obedecendo à ideia de evolução.

Para tanto, Foucault propõe um tratamento diferente ao documento, não mais como “feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*”.⁷⁵ A estratégia é, pois, desestabilizar os significados cristalizados e inverter a lógica que transforma em memória os artigos tidos como referência do passado.

A proposta arqueológica apresentada pode ser reconhecida também na arte elaborada por Rennó. Ao realocar séries de quadros de uma história aparentemente estática, revisita-se seu obscurantismo disfarçado de uma clara obviedade. Nesse contexto, com o apoio de técnicas de pós-produção, elimina-se a pretensa clareza das imagens, restaurando o enigma que lhes institui enquanto monumento. Tem-se, portanto a desarticulação de continuidades oferecendo a oportunidade de romper com uma significação cristalizada em benefício de uma multiplicidade obliterada pela versão oficializada da história. Tal lógica aproxima-se da estratégia foucaultiana que preconiza o afastamento da tendência historicista que converte um monumento do passado em documento. Assim como nesses ícones, a fotografia é muitas vezes tomada em sua superfície, ignorando os poucos vestígios verbais que lhes são associáveis. Cumpre, pois, retomar o diálogo dela com os outros meios e discursos, efetuando a inversão “que transforma os documentos em monumentos”.⁷⁶ Isto é, desvelar a heterogeneidade de enunciados e discursividades que a ela se associam.

Diante de tais concepções, fica ainda mais pertinente o trabalho do “Arquivo Universal”. A operação com fragmentos dos meios de comunicação de massa implica atravessar os vários enunciados possíveis em meio a imagens com ciclo de vida curto. Uma parcela do que se conecta a uma fotografia é soterrada. Restam-lhe visíveis apenas os

⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*, 2008, p. 8.

⁷⁶ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*, 2008, p. 8.

significados sedimentados. Compreende-se a ideia de que as imagens técnicas se colocam na posição de imaginar os textos. Historicamente foram sendo utilizadas na condição de ilustrar e legitimar certos discursos. Assim, a ecologia das imagens refere-se ao mesmo tempo a uma prática expandida e a uma operação que mobiliza a informação residual das sombras da cultura em instalações que trabalham não apenas com imagens, mas fazem circular formações discursivas. A opção pelo diálogo com o texto verbal é um convite a essa análise arqueológica e crítica das significações de uma cultura em momentos diferentes. Esse é um trabalho que de alguma forma o espectador da obra de Rennó poderia promover a partir de outros sentidos pelos quais ele é atravessado. Contudo, o processo é potencializado pela imagem formada pela palavra, como se observa nesse trecho de uma fala da artista:

Portanto, quando associo um texto a uma imagem, é como se relacionasse duas imagens. Não faço distinção entre um campo e outro. Penso sempre no sentido de criar uma certa edição, forçar uma intertextualidade visual. [...] O que proponho é que o espectador formule suas próprias conexões, teça suas próprias intertextualidades. Nesse sentido, ele associa determinada fotografia ao repertório de imagens latentes que já possui, vendo nela aquilo que ele deseja ver.⁷⁷

Foucault delinea sua arqueologia como caminho para a investigação de positivações de formações discursivas consideradas disciplinas ou ciências. Ainda assim, no fim do último capítulo de *A arqueologia do saber*, apresenta a possibilidade de aplicação do método a outras formas de saber que têm extensão diferente.⁷⁸ Cita, por exemplo, uma possível análise arqueológica da sexualidade – a ser empreendida anos mais tarde – tendo como foco as práticas discursivas inseridas nos comportamentos e representações. Assinala a perspectiva de investigação de práticas em outros campos como o da arte. Para tanto, traz o exemplo da análise de um quadro de um pintor como oportunidade de reconstrução de seu discurso latente: “reencontrar o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores”.⁷⁹

A partir dessas considerações, pode-se evocar o caráter arqueológico da produção artística de Rennó. Em sua matéria prima, os acervos antigos ou atuais de imagens fotográficas ou verbais, encontra-se como substância fundamental as discursividades que atravessam a cultura. Sua ação torna-se mais potente considerando que ela não trabalha a

⁷⁷ RENNÒ. RENNÒ, R. Rosângela Rennó: depoimento, 2003, p. 11.

⁷⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*, 2008, p. 199-218.

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*, 2008, p. 217.

partir apenas de sua subjetividade, mas de uma miríade de representações das quais se apropria.

O cidadão sem qualidade (1990-2020) apresenta-se como um bom exemplo. Ao trabalhar com um acervo de negativos de fotografias 3x4 para documentos de identificação descartados, a artista traz mais do que as subjetividades anônimas. O que está em jogo são os códigos que conferem a alguém o direito de aparecer como cidadão ou não. Quais características fisionômicas são apreciáveis ou não. Emerge uma evidente relação entre estética e política na significação dos retratos. Ao espectador, por sua vez, é dada a oportunidade crítica das acepções que impregnam uma cultura na qual ele se insere. Segue trecho de entrevista em que a artista discorre a respeito dessa série em questão:

Em 1990, me interessei particularmente pela fotografia do século XIX, pelos usos e funções sociais da imagem e, ao mesmo tempo, comecei a colecionar imagens de fotógrafos populares, centenas de 3x4, quilos de negativos de estúdio. Observando os retratos de identificação, compreendi a complexidade que envolve essa coisa simples e banal que aparentemente é um retrato 3x4. Surpreendeu-me que fossem tão retocados, retocados a lápis, Que sentido faz retocar uma imagem que supostamente deveria ser a foto de identidade?⁸⁰

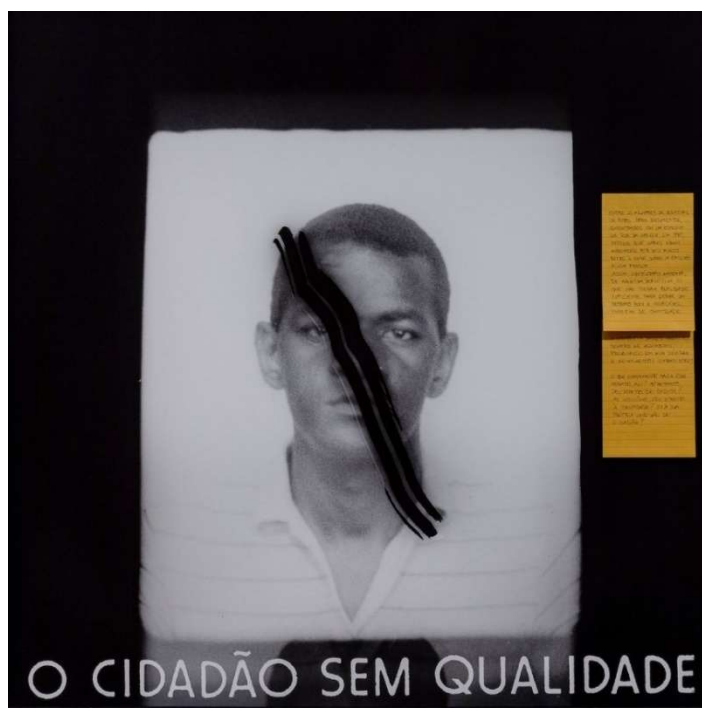
A série em questão suscita, como a própria artista diz, a imaginação em relação ao que significa a identidade, a condição de cidadão, a intersecção entre as qualidades singulares do corpo e do comportamento subjetivo. Manifestam-se as discursividades que em uma cultura determinam que uma qualidade torna aceitável e visível um sujeito. Esse processo identifica práticas discursivas que podem ser abstraídas da conduta de uso das imagens em sua origem e daquilo que delas pode se depreender. Em outro plano, emergem dos textos em forma de legenda ou título, e do diálogo com o “Arquivo universal”.

Nesse processo ocorre a realocação de uma multiplicidade de objetos da cultura que encontram-se sob forma de coleções e arquivos. Assim, torna-se conveniente discutir brevemente a relação entre coleção, arquivo e a discursividade que entremeia as práticas ligadas às imagens. A artista assinala essa tendência compulsiva ao colecionismo, devido ao seu gosto pela materialidade das coisas.⁸¹

⁸⁰ RENNO, R. *Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p. 8.

⁸¹ Cf. RENNO, R. *Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p. 7.

Figura 10 – *O cidadão sem qualidade* (1990-2020) Detalhe da instalação – reedição do antigo trabalho Qualidade de cidadão (1990)



Fonte: Ocula.⁸²

1.4 Coleções, arquivos e a mensagem fotográfica

O colecionismo configura-se como um elemento importante para Rosângela Rennó. Ele fica visível no uso de coleções pessoais descartadas, como álbuns de família, ou acervos públicos relegados ao esquecimento. De outro lado, se perfaz na própria atividade colecionista de se interessar pelas imagens visuais ou verbais, em sua aquisição e agrupamento. Indiscutivelmente, o interesse pela materialidade dos artigos colecionados tem sua relevância. Entretanto, ele expande-se rumo às possibilidades enunciativas e pelas formas latentes nas imagens recolhidas. Isso torna-se mais patente quando miramos na circunstância do já citado “Arquivo universal”. Nas palavras da artista, ele constitui-se de “uma ironia em cima da ideia de colecionar infinitas fotografias que só se realizam através da leitura dos textos sobre as mesmas, já que você não tem acesso à imagem propriamente dita”.⁸³ O lado instigante dessa declaração está também na perceptível intenção de abarcar tudo aquilo que está contido nas culturas humanas. Tudo que ao mesmo tempo é singular e,

⁸² Disponível em: <https://ocula.com/advisory/perspectives/sp-arte-selections/>. Acesso em 29 dez. 2023.

⁸³ RENNÓ, R. *Rosângela Rennó: depoimento*, 2003, p. 11.

simultaneamente comum, já que tem algo a nos dizer. Sua atividade encontra-se entre o lugar da coleção e do arquivo, portanto.

Segundo a pesquisadora Yvette Sánchez, existem muitas motivações para acumular artigos em forma de coleções. Inicialmente, a origem encontra-se na acumulação de reservas e provisões materializados nos celeiros egípcios – colecionismo provedor. Encontra-se também nas bibliotecas e museus alexandrinos; a coleção de saberes grega (legein); e a apropriação romana – colecionismo descobridor. Percebe-se o colecionismo assumindo maior relevância na renascença, caracterizado em parte pela idealização humanista da antiguidade, bem como pela necessidade de novamente classificar as raridades saqueadas de todas as partes do mundo pelos europeus.⁸⁴

A aquisição ou manutenção de um item dentro de uma coleção não apresenta função pragmática. A legitimidade da sua presença numa coleção segue aceções subjetivas ou mesmo coletivas da ordem do desejo. Elas o investem de um valor imaterial, simbólico ou mágico que o torna relevante. A operação colecionista fundamenta-se na necessidade de conservação, seja na esfera física ou simbólica. A apropriação de elementos diversos e mesmo estranhos a si parte da formação e manutenção de uma coletividade ou subjetividade. Ela redundará, de outro modo, no trabalho arquivístico.

No ensaio *Desempacotando a minha biblioteca*, Walter Benjamin chama a atenção para o fato de que a significação de uma coleção ou da atividade colecionista situa-se muito mais na relação entre sujeito e seu acervo, do que propriamente do conteúdo que compõe esse inventário. Pode-se assinalar na prática colecionista uma área instável entre a ordem e a desordem. Dentro de sua imprecisão, tem-se a determinação dos significados por dois aspectos. Um deles é o formal, por exemplo, um modo de catalogação oficializado. O outro encontra-se na sedimentação da ordem subjetiva construída entre colecionador e os seus pertences. O colecionar guarda em si mesmo a chave dessa dinâmica desestabilizadora. Como ressalta Benjamin, “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento”.⁸⁵

Em suas operações de apropriação e realocação de imagens, Rennó transita entre a atividade colecionista e arquivista, ou mesmo, arqueológica. Do ponto de vista teórico, é possível delimitar algumas diferenças, ainda que existam intersecções entre eles. Eneida Maria de Souza, em seu ensaio “Relíquias da casa”, escreve acerca do tema por meio da

⁸⁴ Cf. SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*, 1999, p. 14-30.

⁸⁵ BENJAMIN, W. *Rua de mão única*, 1997, p. 229.

análise de um recorte na vida e obra de Mario de Andrade. Naquele momento já se consagrara como escritor e intelectual, atuando também como funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). À época adquirira a capela do Sítio de Santo Antônio que posteriormente seria doado ao SPHAN. Em carta escrita a Drummond, Mário discorre a respeito de sua luta inquietante e paradoxal “entre a permanência da Arte e a transitoriedade da vida revela uma das maiores contradições experimentadas pelo escritor, quando se percebe ter sido sua vida sempre pautada pelo compromisso de construir uma obra, ao lado do ‘deixar-se viver’”.⁸⁶

Nota-se a ocorrência de dois contextos que se opõem e se tocam. De um lado, Mário se depara com a preservação da arte e das culturas do Brasil. De outro, depara-se com a percepção de sua transitoriedade enquanto sujeito e figura pública, revisitando seu arquivo pessoal num esforço por, ao mesmo tempo, recordar e esquecer. Frente a essa aparente contradição, a pesquisadora traça uma interessante diferenciação entre a coleção e o arquivo. Mário, em sua incessante busca pela conservação desse acervo, acaba por se tornar parte dessa coleção. Isso acontece não apenas por sua arte e suas relíquias passarem a constar do conjunto oficial de elementos significativos dessa coleção, mas também subjetivando-se por meio da sua atividade de coletar e selecionar. Assim, uma coleção, invariavelmente, guarda íntima relação com o propósito da conservação de um conjunto que reúne itens de uma totalidade. Nesse aspecto, Souza pontua que “a posição do colecionador diante do passado insiste na escuta da tradição, que desconhece a entrega ao passado e se preocupa em pensar sobre o presente”.⁸⁷ Isso se estende ao sujeito, ainda que as formas de ordenamento não sejam autoperceptíveis.

Em relação ao arquivo, nem sempre pode-se tratar de conservação ou mesmo preservação da memória. A atenção situa-se na remontagem dos elementos discursivos de forma a evidenciar, nos resíduos, enunciados que se repetem, se mantêm ou se esvaem. O trabalho com o arquivo produz novas percepções, considerando a impossibilidade de completude e nem mesmo ser um sistema fechado. Souza assinala esse aspecto relativístico da memória apoiando-se no pensamento de Foucault acerca do arquivo.

O documento da memória transforma-se em monumento, para utilizar a feliz expressão de Foucault, onde as marcas são trazidas até a superfície da pedra, visto serem os fragmentos incompletos e incapazes de compor uma imagem perfeita do processo de rememoração. Essa leitura, centrada na

⁸⁶ SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico: ensaios*, 1993, p. 135.

⁸⁷ SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*, 1993, p. 138.

suspeita e no imprevisto, explica-se pela precariedade da prática da memória, evocadora de imagens e não de objetos.⁸⁸

Colecionar significa, pois, conservar elementos referentes a uma tradição e, por consequência, implica a ordenação ou categorização desses itens selecionados, nem que seja na categoria única de itens subjetivamente dignos de estima. Ocorre que essa categorização, por mais que tente cumprir regras objetivas, sempre demonstra imprecisões em sua distribuição de partes em classes, grupos e valores, como destaca Maria Ester Maciel em trecho do seu livro *As ironias da ordem*.⁸⁹ Essa inexatidão atravessa todo tipo de agrupamento. Ela é própria da produção de saberes que objetivam a mediação humana com o mundo. Nesse sentido, destaca-se a convivência entre diferenças e identidades na operação colecionista, e sua categorização sempre provisória.⁹⁰ O que está em jogo é também a produção de sentidos linguísticos e culturais. Esse domínio sempre foi instável e inexato. No contexto contemporâneo, esse cenário apresenta uma intensificação de tais processos devido ao aumento exponencial do fluxo de informações.

No caso do arquivo, o trabalho arqueológico busca, pois, não exatamente manter e preservar saberes. Nem mesmo objetiva-se identificar precisamente categorias onde se possam alocar elementos culturais. Visa, sim, analisar e delimitar articulações entre as diferenças, os processos de individualização destes saberes e suas descontinuidades. Retomando a análise da produção imagética de Atget, percebemos melhor as possibilidades relativas à arqueologia empreendida em documentos. A intenção e a categorização utilizada por Atget deixa de ser a mais importante, para dar lugar à identificação de outros códigos. Eles se visibilizam justamente por serem partilhados pelo artista. Assim, revelam muito mais da cultura em que se elaborou o conjunto de fotografias que posteriormente foi elevado à condição de arte.

Reitera-se, pois que a percepção do método arqueológico tomado pelo viés da arte contemporânea apresenta-se como o que de melhor pode caracterizar o trabalho de Rosângela Rennó. Seu colecionismo não opera no sentido de preservar identidades ou tradições, mas sim de confrontá-las em sua multiplicidade semântica. Sua maneira de redistribuir, montar e desmontar visualidades promove a reflexão acerca daquilo que ao

⁸⁸ SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*, 1993, p. 137.

⁸⁹ Cf. MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*, 2009.

⁹⁰ MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*, 2009, p. 15.

mesmo tempo em que obscurece a imagem. Trazem o convite para a leitura mais acurada daquilo que foi ofuscado por pretensas verdades históricas e culturais sedimentadas.

1.5 A multidão como percepção da coletividade

Considerando a relação arqueológica e múltipla estabelecida por Rosângela Rennó com a imagem, torna-se possível inferir como a arte baseada na ressignificação de acervos opera também com multidões. Elas configuram-se na dispersão de elementos que se combinam coletivamente por meio das tramas de significação divisadas ao tomar a história a contrapelo. Estamos diante de uma nova forma de organização coletiva que relativiza as verdades, a multidão. Ou que identifica a relatividade e pluralidade da verdade. Além de sua expressão na mobilização das massas heterogêneas, ela pode ser pensada como um novo modo cognitivo de coletividade que traz também o ensejo de uma nova percepção sobre a história e as culturas.

Esse fenômeno é pungente na arte de Rennó. No próximo capítulo, será abordada a série que propriamente encontra a multidão na imanência dos sujeitos expressando-se coletivamente. Contudo, em cada ato da artista, ao coligar imagens heterogêneas, descobre-se um tecido coletivo e plural onde subsistem subjetividades. Cada operação artística de Rennó converte-se, pois, num atlas de singularidades que, por meio de uma ecologia imagética, são revisitadas, ganhando novas ou renovadas dimensões de significação histórica e cultural.

Tal entendimento é reiterado no *Indicionário do contemporâneo*. Em seu item “Arquivo”, podemos vislumbrar noções que dialogam com esse horizonte presente na obra da artista. Contemporaneamente depara-se com a circunstância da impossibilidade de catalogação racionalista de certos acervos pelos museus. Nos inventários elaborados por Rennó, descobre-se a possibilidade de instauração de um novo olhar que percebe a destruição enquanto forma criadora.⁹¹ No âmbito do colecionismo, o arquivo assume um outro papel que é o de tensionar os regimes de significação cultural a ponto de fazer emergir elementos quase apagados.

Na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016), Rennó trabalha com a representação viva de arquivos que irrompem repentinamente na forma de multidões a partir da mobilização de afetos e de discursos que legitimavam cada um desses eventos. A

⁹¹ CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indicionário do contemporâneo*, 2018, p. 17-18.

multidão aí surge como a materialidade de uma noção política. Historicamente ela foi preterida como paradigma em benefício do modelo situado no conceito de povo. Ocorre que moderna e contemporaneamente torna-se mais e mais patente a insuficiência desse modelo. Diante de tal constatação, busca-se novamente na multidão uma estrutura mais representativa em âmbito coletivo no que diz respeito às culturas humanas.

Das mencionadas perspectivas referentes à estrutura multitudinária, deriva-se outra circunstância. Por meio da visibilização das tensões entre as subjetividades e as coletividades, entrevê-se também a crise da noção de comunidade e do estabelecimento de um comum atualmente. “A comunidade está na ordem do dia, tanto como problema quanto como prática”.⁹² De acordo com Peter Pál Pelbart, vivenciamos atualmente uma crise do “comum”. “As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso”.⁹³ A partir de tais concepções, há a implosão das formas até então consagradas de associação, restando a nós espectros do comum, como a mídia e a encenação política.

Diante desse cenário, faz-se relevante percorrer o caminho teórico traçado por alguns pensadores no que diz respeito à multidão. Logo de saída, vale resignificá-la como conceito e prática negativos em relação ao “povo”, enquanto modelo unificador. A partir desse lugar, pode-se pensar nos manifestos de rua históricos, como também outras diversas formas coletivas plurais de expressão na qualidade de arquivos de imagens vivas. Como também o contrário, isto é, a multiplicidade de imagens alocadas num arquivo, como manifestação de uma multidão que se aglutina e momentaneamente se dá a ver ao olhar do artista e de seu público.

Pensar a conceituação e a vivência da multidão implica a percepção também de seu apagamento. Assim, ela circunstancia-se como aquilo que não é o povo, se tomado no sentido que recebeu para representar a unidade de uma população. A divergência observada vai além do plano teórico. Pode-se configurá-los como paradigmas de vida coletiva e controle das formas de atuação de uma população. Alguns pensadores, tais como Antonio Negri e Paolo Virno, enfatizam o antagonismo existente entre as duas instâncias. O “povo” tornou-se o modelo de organização política historicamente vencedora, baseado no

⁹² CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indicionário do contemporâneo*, 2018, p. 55.

⁹³ PELBART, Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*, 2011, p. 28.

pensamento de Hobbes. O “povo” está indissociavelmente ligado ao Estado e representaria a organização que daria forma jurídica a uma coletividade. Sem essa condição, ela estaria em “estado de natureza”, isto é, a “multidão”.⁹⁴ Desse modo, o “Povo” torna-se a base de sustentação do Estado moderno. Ele efetiva a soberania que outrora era corporificada na figura de um monarca.

A ideia de povo, portanto, sustenta uma coesão que, segundo Virno, significa a legitimação do governo centralizado. Ela opõe-se à forma de viver dos “muitos”. Nessa perspectiva, toda revolta coletiva contra o Estado seria uma manifestação da multidão contra o povo. Tal dilema foi historicamente em parte solucionado pela instituição do par complementar “público e privado”, a partir do pensamento liberal e no pensamento social-democrata, isto é, “na tradição política que se desenvolveu a partir da unidade do povo como ponto de referência indiscutível”.⁹⁵ Assim, tanto Virno quanto Hardt e Negri buscam evidenciar os ecos da multidão dentro da social-democracia contemporânea. Nessa perspectiva, é possível ressignificá-la como expressão e ação política revolucionária. Isso porque ela se opõe ao modelo representativo e unificador, preserva os “muitos” e demonstra uma ação conjunta.

Hardt e Negri costumam assinalar também a divergência com a noção moderna de população. Ao contrário do povo, considerado uno, ela guarda uma diversidade de configurações e espécies. Mas, assim como nas massas, observa-se uma quase que total anulação de suas singularidades, sendo que “todas as cores da população reduzem-se ao cinza”.⁹⁶ A origem pois dessa visão homogeneizante da população pode ser percebida segundo a transformação de seu significado e função relativamente ao ato de governar. Nesse âmbito, o uso do termo população inicialmente apresentou um caráter negativo, isto é, o contingente remanescente de catástrofes. Segundo Foucault, é a partir da mudança das formas de poder, não mais pautadas na submissão a um monarca soberano, e da necessidade de disciplinar essa população que seu significado muda. Ao invés de ser percebida como uma coleção de súditos, a partir do século XVIII, passa a ser apreendida como um conjunto diverso, sujeito a grande variabilidade, e que por essa razão exige maneiras novas de controle baseadas em dispositivos, como leis e regulamentos, dentre outros.⁹⁷

⁹⁴ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 5.

⁹⁵ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 6.

⁹⁶ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 12-13.

⁹⁷ FOUCAULT, M. *Segurança, território, população*, 2008, p. 90-95.

Ainda que não cumpra o mesmo significado, o povo se aproxima dessa noção, no sentido de que ele é a unidade da qual emerge a população que quer se governar. Não à toa o apelo para noções de Pátria e de Deus configurou-se como estratégia sustentação de governos despóticos. Um bom exemplo está na ditadura militar brasileira que será abordada mais adiante através da citada instalação de Rennó.

O conceito de multidão, tanto em Negri quanto em Virno, filia-se ao pensamento de Espinosa. Na concepção de Hardt e Negri, por exemplo, “a multidão é a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos: forma permanente, não episódica nem intersticial. Para Espinosa, a multidão [multidão] revela-se como a arquitrave das liberdades civis”.⁹⁸ A multidão constitui-se, portanto, em modo de não sujeição ao império, nesse caso, sob a forma do Estado. Nessa perspectiva, configura-se como um conceito e, ao mesmo tempo, como forma social. Contrastando com indiferenciação apresentada pelo povo, atua de forma conjunta, mas não unificada, mantendo a multiplicidade e pluralidade que lhes são inerentes: “A multidão é composta de um conjunto de singularidades – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente”.⁹⁹

O retorno à multidão como paradigma também pode ser divisado na série de levantes que tiveram lugar no início do século XXI. Tais emergências mostram-se, em certa medida, como uma resposta à necessidade de uma nova forma de organização econômica, política e cultural. Esse cenário deriva da globalização e suas consequências. Além do aumento da circulação das informações e das misturas culturais provenientes, observa-se uma transformação na ordem de poder internacional. Já não há mais sustentação para um imperialismo unidirecional. Alguns Estados-Nação ainda conservam-se como mais poderosos. Contudo, emerge também uma nova estrutura de “poder em rede” que estabelece uma nova forma de soberania, a qual denominam “Império”.¹⁰⁰ Na concepção desses autores, portanto, a multidão se perfaz numa nova estrutura coletiva cuja ação rebela-se contra o Império. Por sua vez, o Império também luta pela manutenção da ordem global atual e hierarquias internas por meio de dispositivos de controle dos quais a guerra constante faz parte.

⁹⁸ ESPINOSA apud VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 4.

⁹⁹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 139.

¹⁰⁰ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 10.

A aposta é de que a globalização traz em si o remédio para o desarranjo por ela causado, visto que enseja também modos de relação pautados na cooperação e colaboração. Por esse prisma, a multidão constitui-se numa conformação social em rede que atuaria no sentido de criar movimentos de resistência ao capitalismo e seus efeitos. Sua atuação vai também na direção da produção de um comum, conjugando as singularidades componentes da multidão, sem eliminar, contudo, as diferenças. Seguindo tal raciocínio, observa-se uma primazia da resistência frente à tendência homogeneizante do capital.¹⁰¹ O constante esforço pela manutenção da democracia liga-se intimamente ao caráter resistente observado na multidão.

Inegavelmente existe uma força transformadora na aliança multitudinária e, em grande medida, destruidora. Em muitos momentos históricos, ela se insurge contra sistemas opressores. O capitalismo talvez seja o maior exemplo de estrutura autocrática a ser vencida. Contudo, cabe considerar o outro lado da multidão. Sua força tanto pode servir à revolução como pode ser capturada a favor da instauração de regimes despóticos. Paolo Virno chama a atenção para esse aspecto da multidão, salientando a necessidade de tornar público aquilo que ele denomina “intelecto abstrato” (General intellect).¹⁰² Segundo Virno, é nos lugares comuns da vida da mente, isto é, na produção linguística gerada coletivamente, que a multidão encontra segurança. A angústia derivada do não pertencimento, da sensação de se sentir um estrangeiro em qualquer espaço habitado dada a coexistência de incontáveis e diversas formas de viver torna-se atenuada nas formas de saber básicas da produção linguística.

No entanto, essa elaboração comum denominada “intelecto público” guarda primordialmente uma ambivalência. A proteção almejada pode tanto derivar na superação de cenários autoritários quanto na sua legitimação. Os regimes autoritários fundamentam-se também na pretensa garantia da segurança baseada em instituições como a nação. O intelecto público “pode derivar em aspectos inquietantes e opressivos, ou originar uma esfera pública inédita, uma esfera pública não-Estatal, longe dos mitos e dos ritos da soberania”.¹⁰³ Mas para que a multidão assuma um papel verdadeiramente revolucionário ou transformador,

¹⁰¹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 98-104.

¹⁰² O “intelecto abstrato” ou intelecto público” deriva do conceito “general intellect”, cunhado por Marx, e diz respeito a todo um conjunto de saberes produzidos coletivamente de forma ampla. Inclui, em última instância, a produção linguística geral e comum que é, por sinal, produzida coletivamente. Cf. VIRNO. *Gramática da multidão*, 2013, p. 13-16.

¹⁰³ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 17.

faz-se necessário que o intelecto público se ocupe dos assuntos comuns, isto é, deve-se fazer república, comunidade política.

A ambivalência mencionada deriva-se da condição também paradoxal que se perfaz na multidão. Sua natureza é inerentemente heterogênea, múltipla e descentralizada. Os meios para alcançar uma ação conjunta unificada em benefício da coletividade não parecem tão óbvios. Na perspectiva de Negri, que apresenta inegavelmente uma postura mais otimista, a potência da multidão encontra-se justamente na dispersão heterogênea dos seus elementos. Em face ao atual contexto de crise, manifestam-se as condições para a superação da separação entre esferas social e política. Se, por um lado, o capital age incessantemente produzindo, por meio do biopoder, os instrumentos de exploração social, por outro, a multidão atuaria desestabilizando essa separação: “A multidão está engajada na produção de diferenças, invenções e modos de vida. Deve dar lugar a uma explosão de singularidades. Essas singularidades são conectadas e coordenadas de acordo com um processo constitutivo sempre reiterado e aberto”.¹⁰⁴

Recorrendo a uma alegoria elaborada antes por Espinosa, é possível tomar o corpo humano como expressão multitudinária de “indivíduos de natureza diferente”. Ainda assim, essa multidão heterogênea desenvolve uma ação conjunta num corpo único, conservando, contudo, a sua pluralidade.¹⁰⁵ A multidão revela-se pela ruptura dos modelos pautados nas unidades indivisíveis. Sua base está na imanência da relação múltipla que é gestada em meio às relações em rede no âmbito social.

Em contrapartida, a “carne social viva” da multidão apresenta sua monstruosidade. Ela evidencia a fragmentação e a ruína dos corpos sociais tradicionais. Um bom exemplo citado por Hardt e Negri é o advento – paralelamente às bibliotecas eruditas e laboratórios de invenções fantásticas – dos gabinetes de monstruosidades entre os séculos XVII e XVIII também como sintomas do questionamento da ordem até então vigente nas esferas da ciência, da moralidade, da estrutura social e política.¹⁰⁶ Nesse âmbito, é possível retomar as coleções e arquivos de Rennó também como exemplo de arranjo múltiplo que recorre às imagens fora da ordem vigente. Em sua arte, reconhecem-se também as monstruosidades, isto é, os modos de ver que, em outros contextos, desqualificaram toda uma sorte de singularidades que não cabem dentro da norma vigente.

¹⁰⁴ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 99.

¹⁰⁵ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 98-104.

¹⁰⁶ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *O que é Multidão*, 2006, p. 254-256.

A potência caótica da multidão, historicamente, é identificada e simbolizada nas manifestações que têm as ruas como cenário. Reconhece-se principalmente sua face insubordinada e insurgente. Nesse mesmo âmbito, podemos recuperar a figura simbólica das ruas e da revolução como personificação de esquemas antes vivenciados, desde a queda do antigo regime na França. Ao mesmo tempo, a associação com as ruas expressa a multiplicidade da vida urbana. Em alguns momentos, recaiu sob a vida metropolitana a ideia de puerilidade. Na verdade, contudo, ela preserva uma forma de proteção fundamentada na dissolução das formas mais complexas como os costumes e o *ethos*.¹⁰⁷

Percebe-se que a emergência da multidão enquanto expressão cultural e política coletiva heterogênea e descentrada passa também pelo advento das cidades modernas. As manifestações da multidão contemporânea encontram-se, atualmente, em outros cenários comunicativos, inclusive e principalmente digitais. Contudo, sempre voltamos a sua expressão metropolitana. Não à toa, Rennó recorreu a essas formas na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Mostra-se relevante, portanto, discutir brevemente o papel simbólico e imanente desse espaço para compreender melhor a atuação dessa expressão coletiva que é a multidão.

A onda de protestos coletivos que eclodiu, no início do século XXI, a partir do Mundo Árabe, se alastrando pela Europa e outras partes do mundo teve preponderância para pensar a multidão enquanto conceito e prática política. Decerto, isso influenciou a artista Rosângela na série *Operação Aranhas / Arapongas e Arapucas* (2014-2016). Os manifestos de junho de 2013 ainda traziam grande impacto na imaginação coletiva.

O movimento acabou derivando em pretensas transformações de ordem política um tanto exageradas. Contudo, a base de todo esse movimento deu-se a partir do Movimento Passe Livre. Isto é, uma luta pela mobilidade e reestruturação urbanas. Como bem assinala Raquel Rolnik e Roberto, “a revolta dos vinte centavos” vem na esteira de uma série de movimentos recentes que buscavam o bem comum urbano, o acesso para as camadas subalternas, como para toda a população, no sentido de viabilizar estruturalmente o espaço.¹⁰⁸ Entretanto, revoltas referentes ao preço e à qualidade do transporte público no

¹⁰⁷ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 16.

¹⁰⁸ OLNIK, Raquel; Roberto, ANDRÉS. *Desculpe o Transtorno, é sobre a caixa preta das cidades*, 2023, p. 17-26.

Brasil não são uma novidade. O primeiro levante reivindicando essa pauta é datado ainda de 1880.¹⁰⁹

Outras pautas urbanas mobilizaram várias revoltas ao longo do século XX, no Brasil. O Rio de Janeiro, capital federal até 1960, experimentou várias ordens de disputa do cenário urbano. As ruas eram o principal ponto de encontro e confluência de camadas e culturas diversas. Muitos desses manifestos tiveram vez frente a reformas urbanas que, a pretexto de modernizar a cidade, retiraram grupos minoritários de áreas centrais. Eram espaços antes configurados como cenários de convivência heterogênea, e até certo ponto, democrática.

Sucessivas foram as transformações impostas à paisagem urbana do Rio de Janeiro. Destacam-se as promovidas no governo de Pereira Passos no início do século XX (1902-1906). Tendo como o alvo a construção da Avenida Central, as ações redundaram na expulsão – da região central da cidade – de famílias negras e pobres, incluindo famílias baianas aportadas deslocadas para o Rio após a abolição da escravidão. Foram levados inicialmente para a Cidade Nova e posteriormente para subúrbios e favelas. Até o período do governo de Pereira Passos, o centro da cidade possuía uma multiplicidade maior, tanto em referência às formas de ocupação, entre trabalho e residência, quanto à presença de classes sociais e culturas heterogêneas.¹¹⁰ Um episódio emblemático das intransigentes transformações urbanas foi a eliminação da Praça Onze da paisagem carioca. Em seu lugar foi construída a Avenida Getúlio Vargas, no início do Estado Novo. A importância do acontecimento reside na conjunção de culturas e etnias que representava a praça. A região representava a expressão do candomblé, berço do samba e onde desfilavam os blocos de carnaval.¹¹¹

No cenário urbano moderno, as ruas podem ser encaradas como local de resistência em sua imanência. Estruturam-se como espaço poroso, aberto às trocas, produzindo diversidade. O Rio de Janeiro não é um exemplo isolado. Mostra-se, entretanto, como caso especial dado o fato de ter se convertido em paradigma de cultura nacional. Bruno Carvalho aponta tais características na estrutura urbana e social da então capital federal. Na cidade, diversas camadas se sobrepõem, coexistindo atores e agentes de diversas classes e culturas. Carvalho se utiliza do conceito de “porosidade” para caracterizar esse entrelaçamento entre

¹⁰⁹ ROLNIK, Raquel; Roberto, ANDRÉS. *Desculpe o Transtorno, é sobre a caixa preta das cidades*, 2023, p. 17.

¹¹⁰ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, 1995, p. 21-22.

¹¹¹ CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa*, 2019, p. 249.

espaços e singularidades que se interseccionam e coabitam sem se homogeneizar.¹¹² Um dos cenários a que mais recorre para pensar esse multiculturalismo é o carnaval, símbolo também do pluralismo e mestiçagem da cultura brasileira e de sua resistência frente ao poder colonial. No carnaval também encontramos uma organização multitudinária. Nele encontra-se um conjunto amplo e aberto de sujeitos que, apesar de sua heterogeneidade, inventam um comum resultante das diferenças produzidas e que resiste às tendências homogeneizantes.

A ideia de “porosidade” dialoga com a mesma noção que Benjamin dá ao termo para descrever a cidade de Nápoles em artigo¹¹³ escrito em parceria com Asja Lacis. Pode-se observar essa conformação porosa em vários espaços urbanos modernos e em outros conceitos com os quais estabelece diálogo. Um exemplo conceitual apresenta-se na noção de heterotopia concebida por Michel Foucault. Segundo ele, todas as sociedades em todas as épocas constituem espaços outros que redundam em utopias realizadas. Nesses “contraespaços” confluem modos de ser onde se está ao mesmo tempo dentro e fora. São “regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas do repouso e da moradia”.¹¹⁴ Cada povo institui suas heterotopias e segundo cada uma das formas variadas que podem assumir, pode-se consequentemente classificar essas sociedades. Desse modo, o espaço da cidade, das ruas e em especial os lugares de convivência temporária de heterogeneidades impensadas se apresentam como heterotopias, justamente por terem “como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”.¹¹⁵

Também para Benjamin as ruas e a cidade de Paris se estabeleceram como personagens importantes da resistência e revolução multitudinária. Aliás, vale pensar que o modelo simbólico que habita o imaginário popular no que diz respeito à revolução tem seu lugar na França do fim do século XVIII. Por outro lado, Paris também guarda os modelos de modernidade urbana em projetos de reforma que tinham na verdade uma intenção contra insurgente, ou, o plano de inviabilizar novos levantes. Na obra das Passagens, expõe Benjamin sua crítica ao projeto conduzido por Haussmann:

Este favorece o capital financeiro. [...] A verdadeira finalidade dos trabalhos haussmannianos era assegurar a cidade contra a guerra civil. Queria impossibilitar em qualquer futuro o levantamento de barricadas em Paris. [...] A largura das ruas fará impossível sua edificação e ruas novas

¹¹² Cf. CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa*, 2019.

¹¹³ BENJAMIN, Walter; LACIS, Asja. *Nápoles*, 2017.

¹¹⁴ FOUCAULT. *As heterotopias*, 2013, p. 19.

¹¹⁵ FOUCAULT. *As heterotopias*, 2013, p. 24.

estabelecerão o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros operários.¹¹⁶

A oposição às transformações impostas à paisagem urbana de Paris no segundo império tem origem na crítica à modernidade relativa às imposições do capital financeiro, mas também no sentido da apropriação cultural. A experiência das multidões nas ruas de Paris materializa-se na figura do flâneur. Buscando-o nos escritos literários principalmente de Baudelaire, mas também de Poe, Benjamin encarna na personagem uma forma de experiência das ruas da Paris anterior a Haussmann enquanto modos de resistência ao processo de homogeneização, à aceleração e à prevalência da técnica, mesmo nos domínios da arte e da cultura. O flâneur revela-se uma espécie de cronista e poeta que vivencia sensorialmente as várias camadas que coabitam os espaços urbanos. Ao mesmo tempo, trata-se de um homem comum, que por vezes se confunde com a multidão e nela percebe formas inventivas de ocupar a cidade, inclusive transformando “ruas em interiores”.¹¹⁷

Da perspectiva da experiência dos contraespaços urbanos e da relação entre a coletividade da multidão e a subjetividade, o flâneur assume posições diversas. Do ponto de vista tomado de Baudelaire, o flâneur mostra-se um observador que se aproveita de seu anonimato. “Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida”.¹¹⁸ Por outro lado, ele também revela-se como “alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão”.¹¹⁹ Nessa passagem, reconhece-se a dimensão que, dentro da multidão, confere a proteção almejada pelo homem comum, invariavelmente estrangeiro no cenário urbano contemporâneo.

Outro aspecto derivado da multidão na qual se insere o flâneur, e ganha ressonâncias contemporânea vislumbrada na concepção por Negri e Hardt, está na percepção de que a pluralidade que a forma se constitui em uma rede comparável à ação de um enxame. A multidão encerra em si mesma uma forma combativa de inteligência que pode ser comparada à ação de colônias de insetos ou pássaros, por exemplo. A pretensa indistinção leva à errônea percepção da existência de uma massa amorfa caótica. A observação detalhada da ação de um enxame revelará, contudo, uma organização em rede não centralizada que nos faz inferir

¹¹⁶ BENJAMIN, W. *Paris, a capital do século XIX*, 2009, p. 50.

¹¹⁷ BENJAMIN, W. *O Flâneur*, 1989, p. 192.

¹¹⁸ BENJAMIN, W. *O Flâneur*, 1989, p. 221.

¹¹⁹ BENJAMIN, W. *Paris no segundo império*, 1989, p. 45.

uma forma de inteligência coletiva “efetivamente organizada, racional e criativa”.¹²⁰ Mas, ao contrário do que se observa nas organizações em redes animais, as coletividades humanas multitudinárias se expressam por meio da integração horizontal de singularidades que mantêm suas especificidades subjetivas numa ação colaborativa baseada na comunicação, fundamental à produção do comum.¹²¹ O funcionamento integrado da própria multidão mostra-se responsável pela produção do laço que garante a preservação das diferenças.

Ao citar exemplos de metáforas relativas a ações revolucionárias correlacionando-as a enxames, Hardt e Negri apontam para a poética de Rimbaud que faz uma analogia entre os *communards* e colônias de formigas para descrever a potência de sua ação. Essa força revolucionária advinda de uma atuação em rede própria da multidão poderá ser divisada nas tramas corporificadas nas texturas que velam parcialmente os quadros fotográficos das passeatas reapropriadas por Rennó. Nelas torna-se possível imaginar discursividades em formas ideológicas diversas. Representam tanto modos de controle social quanto a força revolucionária da multidão.

Dessa forma, tem-se no espaço urbano o símbolo e ao mesmo tempo a imanência da ação resistente, pela convergência de uma pluralidade que é a matéria da multidão. Em uma de suas faces, a multiplicidade da cidade chama a resistir. Como aponta também Benjamin em seu ensaio referente ao flâneur, “só a revolução cria o ar livre da cidade”.¹²² Da perspectiva da multidão, Negri e Hardt alegam que a resistência traz sua primazia, indo “além da reação negativa ao poder, em direção a um projeto organizacional de construção de uma alternativa ao plano imanente da vida social”.¹²³

Essa questão pode ser ainda observada nos textos de Didi-Huberman referentes à exposição *Levantes*. Esta teve curadoria do pensador francês, tendo sido, posteriormente, convertida em livro. Mobilizando uma extensa coleção de imagens que interseccionam arte e política, buscou-se revisitar momentos de trauma social coletivo. Se apoiando na condição de insubordinação frente às injustiças materializadas no gesto de resistência, *Levantes* faz “das obras de arte uma máquina de guerra da memória que se alimenta com essas imagens”.¹²⁴ Em vários de seus apontamentos presentes no livro, Didi-Huberman vê no

¹²⁰ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 131.

¹²¹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 132.

¹²² BENJAMIN, W. O flâneur, 1989, p. 192.

¹²³ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Bem-estar comum*, 2016, p. 31.

¹²⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A política das imagens na exposição Levantes*. Revista Zum. Publicado em: 23 de jan. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/seligman-exposicao-levantes> Acesso em: 12 set. 2023.

desejo a positividade que direciona as ações disruptivas. Em “O tempo da revolta”, assim como Negri, o curador destaca a resistência como algo a priori, mas na forma da revolta. Citando o texto de Camus, *L’homme revolte*, Didi-Huberman nos apresenta o sujeito que se rebela não como quem reage, mas como aquele que, por meio da ação afirmativa da arte, diz sim a “um presente desejado, movendo-se em direção ao futuro pelo próprio gesto de produzir uma mudança: um presente que contesta a si mesmo pela potência do desejo que lhe escapa”.¹²⁵

A multidão enquanto configuração de ação heterogênea, plural e descentralizada, apresenta-se ao mesmo tempo como produto e resistência ao capitalismo. Para Negri e Hardt: “O capital depende da multidão, e, no entanto, está constantemente sendo lançado em crises pela resistência da multidão a sua autoridade e a seu comando”.¹²⁶ Contudo, ao desafio que se impõe de pensar como se aproveitar do estado de guerra constante para estabelecer uma revolução, contesta-se o uso das mesmas armas adotadas pelo império, cabendo à multidão adotar como forma de legitimação a democracia. Não obstante, parece ser uma tarefa difícil delinear essa forma de resistência e emancipação que foge aos modos convencionais de revolução.

Como foi salientado anteriormente, paira entre nós um sentimento, um tanto generalizado, de perda da comunidade ou identidade. Jean-Luc Nancy observa esse fenômeno de outra forma. Para o filósofo, a construção de imagens retrospectivas de um ideal comunitário seria gerada dentro da cultura cristã. Assim “o pensamento ou o desejo da comunidade poderia ser tão somente a invenção tardia que tentou responder à dura realidade da experiência moderna [...] enquanto existência da essência divina – era ela mesma impossível”.¹²⁷ Desse modo, a perda da comunidade ou do sentido comum significaria a emergência de condições que nos impõem modernamente a consciência da sua existência, antes como desejo e não como um a priori transcendente. Se as formas de comunidade baseadas em noções de identidade transcendente não sustentam mais a coesão, como pensar em projetos democráticos de transformação radical? Hardt e Negri, contudo, não estão preocupados exatamente com a unidade. Seria dessa própria condição de se perceber múltipla que a multidão forma a potência de sua ação. Mas para isso é preciso produzir um comum.

¹²⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*, 2017, p. 319.

¹²⁶ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 130.

¹²⁷ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, 2016, p. 38.

O comum a que se referem tem a ver com a noção de produção biopolítica formulada a partir dos estudos de Foucault a respeito de regimes disciplinares e arquiteturas de poder. Fazendo uma distinção, um confronto, pode-se resumir biopoder, a partir de Foucault, como poder sobre a vida, e “biopolítica, como o poder da vida de resistir e determinar uma produção alternativa de subjetividade”.¹²⁸ Seria uma forma alternativa de produção que resiste ao poder e busca autonomia em relação a ele. Da perspectiva da produção do comum, Hardt e Negri atribuem ao trabalho imaterial a sua construção. Nesse sentido, torna-se importante pontuar que os dois pensadores têm como imaterial o produto dessa atividade. Em última instância, são formas de criar a própria vida social.¹²⁹ Nesse cenário incluem-se a comunicação, os conhecimentos e os afetos.

Virno apresenta concepções que se aproximam dessa noção ainda que não totalmente. Para ele o comum é de alguma forma gerado pelo trabalho, inclusive o artístico. Mas, de certa forma, ele já existe enquanto o *general intellect*, anteriormente citado. As formas comuns da vida da mente que, como já foi dito, são produzidas coletivamente revelam-se como a instância de comunicação e ação da multidão. O trabalho imaterial como forma comum encontrada pela multidão contemporânea também aparece em Virno. Acrescenta que é a característica virtuosística do trabalho atual a característica definidora dessa instância. Bem como na ação política, esse trabalho não gera um produto destacado daquele que o produz. Dessa maneira, o trabalho, bem como as atividades humanas como um todo passam a ter valor na medida da sua exposição, ou seja, da sua conversão em espetáculo.¹³⁰ Daí advém a importância cada vez maior assumida pela indústria cultural.

Pode-se propor, dessa maneira, que, para além das ações materialmente visíveis em atos contestatórios nas ruas, observam-se formas de produção biopolítica que se circunstanciam em tramas que escondem e ao mesmo tempo dão a ver a multiplicidade. A arte que realoca as imagens produzidas inclusive pela indústria cultural faz isso muito bem. Nesse caso, tomamos aquela elaborada por Rosângela Rennó.

Do ponto de vista dos movimentos de erupção multitudinária, mostra-se relevante pensar as formas de criação de afetos que lhes entremeiam. A interlocução tão necessária para a relação intersubjetiva, gerada e nutrida em formas artísticas e comunicativas, mostra-se como mediador fundamental àqueles das insurgências contra o poder. Podemos citar o

¹²⁸ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Bem-estar comum*, 2016, p. 74.

¹²⁹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 150.

¹³⁰ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 29

cinema, o teatro, a literatura e a música. Esta última, aliás, em intersecção com a literatura, no formato canção, participou durante muito tempo da vida cultural brasileira como forma de mediação de afetos e ideias coletivas. Esse tema será abordado detidamente mais adiante, como forma de identificar as produções comuns e discursividades que perfazem a forma de ação da multidão tendo em vista a arte de Rennó.

Considerando que as singularidades interagem socialmente tendo uma base comum e que esta ação, por sua vez, produz também o comum, entrevê-se a multidão como a “subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha”¹³¹, de acordo com Negri e Hardt. Sob a perspectiva da inteligência coletiva da multidão, a produção biopolítica que elabora o comum apresenta sua referência na noção de hábito como elemento ao mesmo tempo criador e criado. Converte-se em um mecanismo de colaboração e invenção constante. No âmbito do pensamento teórico, contudo, o hábito estaria limitado à modernidade. Dentro das condições da pós-modernidade, segundo Hardt e Negri, existem várias teorias que cumprem o papel de serem “sintetizadas na mudança conceitual do hábito para a *representação [performance]* como noção central da produção do comum”.

Tendo em vista a transformação gerada pelo pós-fordismo e o caráter imaterial da produção, pode-se tomar como elementos centrais a performatividade, a comunicação e a colaboração. Nesse terreno, toda espécie de trabalho pode ser considerada como geradora de bens imateriais, sendo “fundamentalmente uma performance: o produto é o próprio ato em si”.¹³² Nesse âmbito, Hardt e Negri apoiam-se em Paolo Virno para exemplificar as transformações contidas no trabalho imaterial que ordinariamente abrange habilidades afetivas e de comunicação, compartilhando aspectos da performance linguística. Essas particularidades podem ser resumidas sob a seguinte forma:

Em primeiro lugar, a linguagem sempre é produzida em comum: a linguagem nunca é produto de um indivíduo, sendo sempre criada por uma comunidade linguística em comunicação e colaboração. Em segundo lugar, a performance linguística depende da capacidade de inovar em ambientes sempre em mutação, com base em práticas e hábitos passados.¹³³

A ideia de performance linguística resulta, pois, da constatação de que, por meio da ação comunicativa, nos é dado reconhecimento e a geração dos sentidos coletivos, bem como pode configurar-se num cenário de repetição de temas e tradições. Mostra-se também como forma de inovação que promove revoluções. Do ponto de vista da arte imagética de Rennó,

¹³¹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 258.

¹³² HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 261.

¹³³ VIRNO apud HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 62.

como veremos mais detalhadamente a seguir, coleções e arquivos reaparecem ao público em uma performance que momentaneamente sugere renovados significados. O ato de redistribuir e dar a ver a multidão ao público convida à crítica do mero espetáculo. Percebe-se o caráter contextual e provisório dos significados e propõe a produção de um comum realmente transformador.

2. AS IMAGENS DAS MULTIDÕES

Nesta segunda etapa da pesquisa trata-se de evidenciar, mais propriamente, a relação das concepções atuais de multidão com a obra de Rosângela Rennó. Adentra-se, pois, com maior profundidade na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* discutindo vários de seus aspectos de composição presentes em outros projetos da artista. Num momento introdutório, optou-se por apresentar acessoriamente ao objeto principal outras obras de Rennó, em especial a instalação *Imemorial* (1994). Tal exercício se deu no intuito de abordar questões relativas às formas de coletividade contemporânea por entender que estabelecem um diálogo com o tema central. Isso porque as formas de comunitárias múltiplas que se opõem à unidade ilusória do conceito de povo já podem ser entrevistas, de outra forma, em outras coleções de subjetividades reunidas pela artista. Tais projetos de Rennó evidenciam as diferenças soterradas em projetos de modernização que desconsideram parcelas enormes da população e sua diversidade.

Além da análise estética e discursiva da instalação em pauta, abre-se o espaço para uma revisitação dos fatos e contextos envolvidos nos momentos históricos que emergem da obra através de acervos imagéticos. Objetiva-se, dessa maneira, tanto proporcionar uma análise histórica e cultural dos elementos que se entrelaçam às imagens, quanto sugerir conexões com as percepções atuais da multidão como estrutura coletiva. Em alguns momentos desse trecho, opta-se por evidenciar o espírito do tempo de cada um dos quadros conjugando-os com outras produções estéticas e comunicativas que a eles se associam.

No que concerne às apreciações e análises da instalação em si, mobilizar teorias relativas à biopolítica e propriamente à multidão e a sociedade do espetáculo. Pensadores como Benjamin, Didi-Huberman, Negri, Virno e Foucault. Deste último elegeu-se o conceito de dispositivo para estabelecer discussões acerca das formas de controle e subjetivação envolvidas no tecido da multidão. Como será possível perceber, esse tema aparece em vários dos elementos construtivos da instalação, mas acentua-se nas lentes sobrepostas à superfície das imagens selecionadas. Além disso almeja-se mostrar a multidão como potência transformadora, embora também possa recair formas submissas por força da espetacularização e mercadologização do mundo atual.

2.1 Operando com as multidões

Num primeiro momento desta pesquisa, delimitaram-se as formas de fazer arte utilizadas por Rosângela Rennó. Por meio das teorias que estabelecem diálogo com suas

estratégias, pode-se destacar a ênfase dada aos processos que são da ordem da cultura, bem como à heterogeneidade de expressões humanas, nesse âmbito. Encontramos aí o cruzamento de diferenças e semelhanças, a produção das subjetividades em interseção com as questões coletivas. As próprias imagens, visuais ou verbais, matéria comum de suas operações, têm essa dupla natureza. Isto é, convergem simultaneamente na delimitação de uma especificidade e na abertura de vários caminhos de significação. De alguma maneira, o trabalho da artista quase que invariavelmente se correlaciona com multidões. A pluralidade apresenta-se nos agrupamentos de imagens e subjetividades onde vislumbra-se um comum.

Trilhando esse caminho, vale retomar brevemente o caso de *Imemorial* (1994). Nessa instalação, Rennó promove, por meio de diversas intervenções, um mosaico constituído de fotografias e espaços vazios, sinalizando a visibilização e a invisibilidade dada pela história a uma multidão esquecida. Os rostos anônimos são de uma massa de trabalhadores chegados ao Planalto Central, oriundos de várias regiões do Brasil, para a construção de Brasília. A obra reúne quarenta retratos em película ortocromática pintada e dez retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. As fotografias foram selecionadas a partir de minucioso processo de pesquisa da artista em um armazém do Arquivo Público do Distrito Federal, onde encontrou malas com mais de 15.000 arquivos relativos aos empregados da companhia de construção do governo Novacap.¹³⁴

A disposição dos quarenta retratos em tom mais escuro no chão nos remete a lápides, da mesma maneira que o vazio entre as peças na parede branca sugere o apagamento sofrido por multidões de trabalhadores, massa de gente desprivilegiada à qual não é permitido ocupar lugar visível dentro da estrutura social do Brasil. Além das mortes decorrentes do próprio processo de construção da capital, a obra aponta para o episódio do massacre de candangos no alojamento na empreiteira Pacheco Fernandes pela ação da Guarda Especial, à época. Ironicamente essas pessoas representam a pluralidade étnica e cultural do que viria a ser Brasília e, seguindo a miscigenação característica do Brasil. No entanto, foram apagadas para a percepção da coletividade. Esse duplo apagamento – físico e simbólico – revela-se um processo que se repete indefinidamente até os dias atuais. As estratégias de visibilização do arquivo desconstroem também a ideia romântica da modernidade atrelada à

¹³⁴ RENNÓ. *Imemorial*. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com/obras/sobre/19>> Acesso em: 29 maio 2023.

nova capital e questiona a própria produção em série que redundava na serialização do humano.¹³⁵

De alguma forma, portanto, Rennó sempre articula com multidões formadas por singularidades obscurecidas pela história oficializada. O anonimato, antes uma perda, é agora convertido em potência que faz reverberar aquilo que é comum. Talvez, desse entusiasmo com as tramas que atravessam coletivamente os sujeitos, tenha brotado também o arrebatamento que convergiu para sua obra, a qual colocou no centro da discussão as multidões em sua manifestação imanente, como veremos a seguir.

Figura 11 – *Imemorial* (1994) – foto da instalação



Fonte: Página da artista na web.¹³⁶

Além de *Imemorial*, pode-se destacar a presença da relação multitudinária como tema em diversas instalações de Rennó. Sobressaem-se *Atentado ao poder* (1992), *Cicatriz* (1996), *Vulgo* (1998), *Espelho diário* (2001), *Corpo da Alma* (2003), *Apagamentos* (2004-2005), *Rio-Montevideo*, (2011-2016). Contudo a série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016) constitui um dos raros momentos em que as multidões são tomadas

¹³⁵ Essa condição de violência imposta pela idealização referente a um projeto progressista de modernização do Brasil materializada na nova capital federal é assinalada por Roniere Menezes no subcapítulo de sua tese de doutorado intitulado “Retratos da Modernização” Cf. MENEZES. *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*, 2008, p. 137-141.

¹³⁶ Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/view/19/1>. Acesso em: 04 jan. 2024.

em sua imanência. Dito de outra maneira, apresenta-se como uma das poucas produções artísticas em que Rennó valeu-se de representações das multidões já reunidas.

A instalação constitui-se de uma série de treze trípticos, totalizando trinta e nove fotografias. Cada um desses trípticos, por sua vez, é composto por três impressões digitais sobre papel Hahnemühle PhotoRag 308gr., a partir de fotografias realizadas por José Inacio Parente (Rio de Janeiro, 1968), Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1984) e pela Cia de Foto (São Paulo, 2013). Foram utilizados papel de seda, acrílico e objetivas antigas. Cada uma dessas peças é composta por fotos realizadas em três momentos e eventos diferentes. Para cada um desses cenários, foi escolhido um padrão específico de papel de seda em relevo do tipo tradicionalmente usado no entrefolhamento de páginas de álbuns de fotos antigas. A diferenciação e identificação dos três eventos distintos torna-se possível pela diferença entre os padrões de relevo do papel de seda. As lentes e os filtros das câmeras, por outro lado, dão destaque e visibilidade aos rostos anônimos na multidão. Há, nesse aspecto também, segundo a própria artista, uma alusão à maneira como os informantes da polícia militar, conhecidos como “arapongas”, apontavam os indivíduos considerados subversivos no contexto da ditadura brasileira, nas fotografias de comícios ou de grupos de manifestantes.

A série foi iniciada em 2014 tendo sido exposta primeiramente na Galeria Vermelho em um formato de apenas três trípticos. Posteriormente constituiu nova exposição sob o título de “Os muitos e o Um: arte contemporânea brasileira”, em 2016, no Instituto Tomie Ohtake, em um formato próximo do final. Evidentemente a obra traz consigo a motivação dos protestos de junho de 2013 no Brasil. Há também relação com inumeráveis manifestações políticas coletivas ocorridas mundo afora a partir de 2010. Uma onda que teve sua emergência no mundo árabe, primeiramente na Tunísia e espalhando-se para a Argélia, Jordânia, Egito e Iêmen, ganhando, assim, o nome de Primavera Árabe. Posteriormente se deslocaram para a Europa central e para o leste, aportando inclusive na América Latina e no Brasil naquilo que comumente hoje se denomina como “jornadas de junho”. Muitos estudiosos do tema chegam mesmo a caracterizá-lo como um desses episódios que se espalharam pelo mundo, hoje conhecidos como “revoluções coloridas” – parte de um esquema conhecido como “guerra híbrida” – mobilizado ou incentivado pelos EUA para desestabilizar ideologicamente certas nações caras aos seus interesses.¹³⁷

¹³⁷ Sobre “Revoluções coloridas”, cf. KORYBKO. *Guerras híbridas: das revoluções coloridas aos golpes*, 2018.

A instalação, contudo, funda-se não apenas nesses eventos e nesse recente e abrupto espírito “insurgente”. A mobilização coordenada das ditas “Jornadas de junho” em conjunto com imagens da Passeata dos cem mil (1968) e mais as do “Movimento das Diretas Já” traz o ensejo de pensar as razões da emergência da configuração multitudinária em várias configurações, bem como dá a imaginar as funções assumidas por uma multidão. Como ela se configura no pensamento ou sonho coletivo brasileiro? E como a ideia da revolução tão em diálogo com a manifestação coletiva plural habita esse imaginário, tendo em vista o atravessamento de afetos próprio de regimes autoritários?

Tomando o cenário do evento mais recente que compõe a instalação, o de junho de 2013, nota-se a dificuldade de precisão em sua leitura. Entretanto, ao invés de simplesmente tentar desvendar os fatos, essa condição aponta para uma outra. Ao confrontar as imagens referentes ao início e ao fim da ditadura militar de 1964 / 1985, reconhece-se também a opacidade da história. Apresenta-se como operação fundamental descortinar as significações outras desses episódios, suas interrelações, aproximações e distanciamentos. Quais as motivações, desejos e afetos foram mobilizados na “Passeata dos cem mil”, em 1968, ano que marca o início dos anos de chumbo? Quais as possíveis interseções com o “Movimento das Diretas” e as “Jornadas de Junho”? Significar esse mosaico não como um conjunto de quadros lineares de causalidade, e sim como uma relação anacrônica de enunciados que se complementam dando a possibilidade da ampliação do imaginário acerca da história.

O convite é também a operar um duplo movimento de distanciamento e aproximação. Numa primeira etapa, no que diz respeito à observação visual, a instalação demanda uma tomada em ângulo aberto para compreender a integração e fusão dos três momentos históricos. Nesse mesmo nível de apreensão, por outro lado, instiga a olhar de perto as minúcias de sua construção, em especial a tecitura dos padrões de papel de seda que, se sobrepondo aos quadros, identificam o evento e sugerem uma trama de outra ordem, delimitando a circunstância do ponto de vista cultural. Essa dinâmica de distanciamento e aproximação remete-nos ao objeto aurático observado por Didi-Huberman revisitando as concepções de Benjamin. Ele seria o “o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas”.¹³⁸ Assim, constrói-se um paralelo entre a realidade espacial do exercício do olhar, alcançando

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, 2010, p. 149.

reminiscências distantes ou as fazendo alcançáveis pelo afastamento físico, e o cruzamento de temporalidades de onde emerge a aura.

Pode-se, alegoricamente, identificar esses padrões delineados na camada que recobre as fotos como o espírito do tempo, mas também como um conjunto de discursividades que alinhavam certos enunciados. As objetivas suscitam a aproximação física em busca de detalhes que, contudo, não retiram o anonimato dos manifestantes em destaque. Em outra perspectiva, percebe-se que a aproximação e o distanciamento do objeto que caracteriza as montagens imagéticas revelam o desejo de encontrar outras leituras possíveis, ainda que não facilmente observáveis. O exame das tramas que entremeiam as visualidades nos remete aos discursos que estiveram envolvidos na significação desses eventos e momentos. Aí também verifica-se a imprecisão daquilo que se impõe como verdade histórica. O padrão do papel de seda protege e ao mesmo tempo cria o atrito ao olhar que convida ao desvelamento das imagens.

Figura 12 – Detalhe do tríptico A3-2, 2014



Fonte: Fotografia do tríptico componente da instalação fornecida pela artista.

Podem-se reconhecer os desenhos que formam as estampas como indicação de cada cenário, segundo a própria artista. O padrão “teia de aranha” refere-se às fotos de 1968. Os registros de Rennó nas “Passeatas das Diretas”, em 1984, são recobertos pelo padrão “tela”. Já a textura *worm* é encontrada nas fotos de 2013. Essa fina camada a que se pode chamar padrão ou textura associa-se justamente a formas que recobrem um conjunto discursivo que se tenta identificar como próprio de uma época e lugar. De outro modo, apresenta-se a percepção de que existem maneiras peculiares de produzir significações dentro de cenários socioculturais singulares. A essa ideia associa-se a noção de “regime de verdade” formulada

por Foucault. Vale a pena citar o conceito, pois ele condensa o entendimento de que a verdade é produzida socialmente de forma inerente às relações de poder. “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ da verdade, ou seja, os tipos de discurso acolhidos por ela, os quais ela faz funcionar como verdadeiros”.¹³⁹

Dessa percepção deriva um entendimento que remete às possíveis significações dos obscuros termos que compõem o texto que intitula a série. A obra trata de uma “operação”, isto é, a um conjunto de estratégias para alcançar uma meta. Invariavelmente somos reportados às operações de inteligência no cenário da ditadura a que a instalação faz menção, em parte. De alguma maneira opera-se no sentido da imposição de meios de articulação daquilo que pode ou não ser dito, suas formas e sentidos. As tramas que recobrem os quadros, por sua vez, perfazem formas de captura diversas em meio à produção de um comum relativo às multidões dentro de cada contexto. Pode-se associá-las às teias enunciativas que aprisionam a contestação de um regime autoritário. Também apresentam-se como as formas de vigilância dos agentes ou arapongas. E circunstanciam-se como armadilhas que a estrutura de produção de saber e poder impõe, infiltrando formas de submissão em contextos, a princípio, revolucionários, por exemplo.

Diversos horizontes abrem-se à discussão a partir de uma obra aparentemente tão sucinta. A princípio, imagina-se que o clima e o enigma do então recente acontecimento de 2013 tenha sido um dos motivadores do empreendimento artístico. Na esteira dos já citados manifestos populares que principiaram em 2010 no oriente médio e leste europeu, as multidões viram-se encorajadas para sair às ruas num movimento que se tornou incontrolável em poucos dias. No entanto, a essas imagens imprecisas, como o são também os registros fotográficos, a artista vincula outros quadros da história do Brasil tão enigmáticos quanto os eventos mais recentes. A releitura das imagens do nascedouro e do ocaso da ditadura militar e das formas de contestação a ela mostra-se instigante se tomada em conjunto com junho de 2013. E mais que isso, remetem também às memórias afetivas componentes da subjetivação de Rennó, assim como a de sua geração relativamente ao aspecto insurgente das multidões. A própria artista deixa evidente o fascínio pela irrupção repentina e incontrolável da multidão – ainda que não faça nenhuma apreciação elogiosa aos manifestos – no texto que apresentou a exposição:

O que faz uma multidão mudar o mundo? Ou pelo menos o curso de uma de suas histórias? O que a transforma numa enchente que tudo carrega e arrasta, sem medir sua própria força? O que a torna um monstro

¹³⁹ FOUCALT. A função política do intelectual, 2011, p. 217.

incontornável, capaz de atormentar até mesmo o algoz mais inescrupuloso? As massas são constituídas de centenas, milhares ou milhões de indivíduos que, em geral, não representam grande perigo ao sistema quando isolados. Entretanto, para nossa sorte ou nosso azar, cada um desses indivíduos carrega um fragmento importante da corrente do DNA do monstro, que se perde ou se recupera em outro ponto da cadeia, perpetuando seu dinamismo e mantendo-o sempre na flor da idade. Terrível e maravilhoso.¹⁴⁰

A sequência de manifestações de massa que se tem a partir de junho de 2013 inspira não apenas Rennó, mas também outros artistas a produzirem obras que trazem o fenômeno à cena. Na literatura podemos destacar brevemente *O Marechal de costas* (José Luiz Passos), *Enigmas da primavera* (João Almino), *Meia noite e vinte* (Daniel Galera) e *A Grande Marcha* (Ewerton Martins Ribeiro); e no cinema de documentário, *Junho: o mês que abalou o Brasil* (João Wainer), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa) e *No intenso agora* (João Moreira Salles). Essas obras, bem como outras elaborações discursivas, se fundam no entusiasmo, mas muito mais na necessidade de produzir sentidos que permitam novas leituras do acontecimento ainda tão ilegíveis. Assim, muitas dessas narrativas fizeram emergir eventos menos recentes da história brasileira para produzir os contrastes e aproximações necessários a reelaboração de sentidos. Esse é o caso de José Luiz Passos quando retoma o cenário do golpe dentro do golpe instituído por Floriano Peixoto na fundação da república.

Considerando o mosaico de imagens e temporalidades que se observa na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, torna-se relevante revisitar momentos importantes da história política do Brasil, na segunda metade do século XX. Os episódios relativos aos “anos de chumbo” e à redemocratização, da mesma forma que Junho de 2013, ainda não estão finalizados no que diz respeito à sua significação coletiva. Nesse sentido, a obra de Rennó inova buscando uma montagem não apenas de imagens, mas uma aproximação de quadros ainda pouco legíveis de coleções vivas de singularidades reunidas nas ruas a favor da democracia e pela possibilidade de participação política direta. Uma montagem em que as imagens tomam posição ao invés de tomar um partido ao modo da análise que Didi-Huberman faz da obra de Brecht, *Kriegsfibel*. Uma “montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria uma imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas”.¹⁴¹

¹⁴⁰ RENNÓ. *Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016). Texto de apresentação da exposição. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/view/60/1> Acesso em: 14 junho 2023.

¹⁴¹ Cf. DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição*. 2017, p. 69.

Didi-Huberman se vale das ponderações de Brecht a respeito do valor revolucionário do “distanciamento” para produzir formulações estéticas que redundem em uma “crítica da ilusão”.¹⁴² A forma tomada como exemplo dessa ação crítica para Brecht seria o teatro, mas pode ser estendida ao cinema, às artes plásticas, à literatura e, no nosso caso, à fotografia. Na instalação abordada observa-se esse posicionamento distanciado das imagens em pauta. Mas este implica num afastamento do senso comum e das afetividades impregnadas de ideologias escravizantes. Seu efeito duplo reside na ampliação do olhar.

Para o pensador francês discute o saber depende de uma tomada de posição dupla, isto é, que implica tanto uma aproximação refletida quanto um afastamento que tem o desejo conservado. O saber implica, pois, pensar por imagens, visitando posições não habitadas ou não facilmente reconhecíveis diante de ordenamentos não usuais que propiciam as montagens ao defrontar temporalidades díspares. Essa é a proposta da artista Rosângela Rennó, em várias de suas obras, aliás. Mas tomando apenas a série em pauta, constata-se a ação de recortar, ou eleger imagens singulares que deslocam o olhar distanciando e aproximando sentidos. Percebe-se assim, o trabalho de recortar e realocar elementos, do mesmo modo que Didi-Huberman aponta no *Journal de Travail* de Brecht, pontuado como uma das bases de sua elaboração artística. Em alguma medida, essas ações assemelham-se em suas propostas, configurando-se, ambas, como uma operação com as multidões, dada a confluência de heterogeneidades que dão margem a um saber que é fruto desse contraste de posições.

Portanto, o conjunto de heterogeneidades que conformam as especificidades das multidões no início dos anos de chumbo, bem como do Movimento das Diretas e de junho de 2013, quando colocados lado a lado, oferecem uma ordenação diversa. Dela emergem leituras e reescritas não usuais de uma história tão marcada pela violência e autoritarismo. Há a possibilidade de empreender uma escrita não linear, pautada pela montagem artística que faz emergir imagens dialéticas referentes à história política do nosso país, materializadas nos mosaicos anteriores ao AI-5 e, posteriormente, à época da reabertura democrática. Pois, se existe uma disputa do imaginário referente a junho de 2013, ela se espalha por todos esses cenários, sendo impossível perceber suas imprecisões, contradições e nuances de outra forma que não seja pelo confronto de quadros retirados da ordem comum imposta pela tradição historicista.

¹⁴² DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição*. 2017, p. 62.

A arte de Rennó sugere também uma percepção da história como espaço aberto e, mais importante, que deve ser tomado a contrapelo, questionando a verdade imposta pelos vencedores. Convida a um constante processo de reconstrução, como nos propõe Benjamin em suas Teses “Sobre o conceito da história”.¹⁴³ Nesse texto póstumo, e que permanece tão atual, o filósofo alemão discorre uma série de concepções acerca da captura do materialismo histórico por formas “teológicas” derivadas do capitalismo que substituem as percepções revolucionárias por uma crença no progresso humano baseado apenas na técnica. O fundamental desses tópicos elencados por Benjamin reside na concepção de que a história não se consiste de uma forma linear, isto é, numa sucessão de fatos homogênea. Ao contrário do que se faz crer, a verdade que produz os sentidos daquilo que cria um passado histórico está definida por uma série de elementos de significação que são ditados pela perspectiva dos vencedores.

Dessa forma, as imagens do passado não se deixam ver, a não ser de forma fugidia, relampejando suas representações no presente. Mais a miúdo observa-se, ao contrário, uma leitura estática e ofuscada que se revela como o senso comum definidor de um momento. O véu que encobre as histórias não contadas reside justamente em formas de produção de sentido que correspondem exclusivamente aos grupos que saíram como vencedores em episódios de horror que além de sobrepujar camadas mais fracas, lhes roubaram o direito de contar a história sob seu ponto de vista. Tais concepções formuladas por Benjamin mostram-se também importantes no sentido de revelar a cultura como um terreno violento em que os mais fracos são destituídos de suas formas de representação e de viver em benefício daquelas impostas por seus opressores. Por isso mesmo Benjamin ressalta que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.¹⁴⁴ Essa assertiva joga uma luz a mais sobre a afirmação de Foucault, anteriormente citada, de que seria necessária a conversão dos documentos em monumentos, ao contrário do que usualmente se tem. Isto é, dar margem para que as imagens que contam o horror do passado venham à tona.

Mas como bem destaca Benjamin, tais imagens da cultura soterradas “questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo”.¹⁴⁵ O trabalho de Rennó consiste-se, pois nesse “apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz”.¹⁴⁶ Mais

¹⁴³ Cf. BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*, 1987.

¹⁴⁴ BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*, 1987, p. 225.

¹⁴⁵ BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*, 1987, p. 224.

¹⁴⁶ BENJAMIN. *Sobre o conceito da história*, 1987, p. 225.

ainda, ele verifica-se na montagem que faz surgir as imagens dialéticas que unem temporalidades diversas. A proposta da aproximação dos quadros selecionados pela artista, ainda que aparentemente distantes, revelam a condição de um passado que não passou. Tendo como ponto de partida a ideia revolucionária, as manifestações populares de que trata a obra de Rennó instauram lutas pela reconfiguração, inclusive da ordem simbólica que determina a organização política no Brasil, tendo como comum a luta pela vigência da democracia.

Essa é, pois, uma oportunidade de repensar os produtos culturais relativos à interpretação desses momentos, cristalizados em monumentos que precisam ser confrontados. Isso não implica pensar numa relação de causalidade simples entre os eventos. Envolve, sim, avaliar que as imagens delimitadoras da individualidade de cada quadro, quando justapostas, evidenciam as contradições. Diferenças essas ofuscadas pela neblina das tramas enunciativas que conformaram cada um dos “agoras”. Nesse sentido, pensar junho de 2013 pode ser observar 1968 e 1984 por miradas pouco usuais. Um exemplo está em analisar a composição diversa e até mesmo antagônica que permeou a contestação da ditadura, mesmo nos setores de esquerda, fato que antecede ao regime, como também perdura após seu término. Assim, uma conjunção heterogênea não necessariamente tem uma voz uníssona. Por outro lado, se comumente identificam-se nos três movimentos ações em prol da democracia, é importante também ressaltar as diferenças de cenário e estrutura. Se na superfície vemos apenas multidões se expressando, vale sublinhar que a circunstância de uma ditadura ou de um regime democrático de direito, por si só, muda totalmente a forma de manifestação política dessas coleções de singularidades.

Outra perspectiva possível de ser abstraída da instalação *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* remete ao diálogo com a obra da artista como um todo. Diz-se daquilo que tange sua relação com o coletivo e a multiplicidade divisada nos arquivos em contraposição às subjetividades. Essa ideia é enfatizada pela professora e pesquisadora Ana Maria Maia em texto relativo à curadoria da exposição *Pequena ecologia da imagem*, que reuniu grande parte da produção de Rennó na Pinacoteca de São Paulo em 2021. Maia pontua que *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* traz, além de outros elementos, as agências individuais e coletivas entrevistas nas subjetividades do cidadão comum que se desenha nas objetivas sobrepostas aos quadros. Instala-se um “jogo de múltiplas perspectivas, entre o que se revela, o que se oculta e o movimento dos corpos, para se colocar de modo investigativo

e prospectivo diante de uma trama discursiva.¹⁴⁷ Como ressalta a pesquisadora, algo que acontece com frequência na trajetória de Rennó. A conjunção desses três episódios se conforma pela aproximação de três arquivos imensos em sua imanência, reunindo as singularidades dos sujeitos, seus agenciamentos e ideologias que, na esfera do coletivo, produzem essas mesmas subjetividades.

Ao articular tais discursividades de campos diversos, criamos também a condição de alcançar as diferenças e contradições, tomando a multidão como a forma de organização coletiva contemporânea. Pressupõe-se a existência da diferenciação relativa ao modo de se produzir um comum do ponto de vista coletivo no que concerne à cultura e à política. Fica, pois, a questão: como essas diferenças podem ser percebidas nos discursos coletivos que cercam a arte nesses três cenários de levantes populares no Brasil? Como pensar, por exemplo, a ideia de revolução dentro dessa perspectiva de luta democrática? Democracia esta que não se consolida plenamente e parece culminar com uma incipiente idealização de insurgências horizontais nos últimos tempos.

Relativamente aos processos de criação utilizados pela artista, a obra nos enseja pensar por outros ângulos a ideia acerca da criação de um comum pautado na língua, ou melhor dizendo, nas linguagens que servem à comunicação. Essa observação leva em conta choque de heterogeneidades que se apresenta na atualidade. A ela liga-se tanto o reconhecer-se como um estrangeiro em todos os cenários possíveis, bem como o refúgio no saber comum que Virno encontrou na noção de *general intellect* de Marx. Desse conceito podemos inferir que o comum a que se persegue está associado às linguagens, considerando que estas só existem como produção social e coletiva.

Desse modo, podemos também pensar a arte como um ambiente que só pode produzir-se coletivamente. Essa abordagem encontra ressonância na maneira de encarar a arte anteriormente exposta. Por meio dela, identifica-se arte como uma forma de sensibilidade que busca as informações alocadas nos produtos estéticos, muitas vezes recolocando-as em circulação. Na verdade, toda forma artística nunca se fez individualmente, dependendo de um sistema que coletivamente lhes conferisse significados. Contudo, a arte contemporânea, baseada na produção coletiva, em rede e mesmo na reapropriação de elaborações atribuídas a terceiros, torna essa perspectiva ainda mais evidente. Essa maneira de fazer artístico conjuga-se com as estratégias adotadas por Rennó

¹⁴⁷ MAIA. *Seu espelho, um caleidoscópio*, 2021, p. 25.

e encontra-se na instalação em questão. “A sobreposição de autorias, lugares e tempos é o cerne da série Operação Aranhas/Arapongas/Arapucas”.¹⁴⁸

Entrevê-se um modo de criação que entende a elaboração da arte distanciada da originalidade. Reconhece-se nele um constante processo de ecologia da informação que se apropria de imagens e discursos e os revisita. Trabalhar com a multiplicidade contida nesses arquivos já traz em si aspectos que promovem a produção de um comum nos moldes do que observa Garramuño. Segundo a pesquisadora, a arte contemporânea, pautada na inespecificidade e no tensionamento da autoria, evidencia os traços de divergência relativos ao não pertencimento. Por outro lado, constitui-se no terreno comum em que subjazem esses contrastes.¹⁴⁹ Isto é, a matéria de que se serve a arte nos moldes que propõe Rennó é, de alguma maneira, também esse saber abstrato ou público que atravessa as heterogeneidades que parecem não se encaixar atualmente.

Pela apropriação de imagens e pela constatação do caráter coletivo da produção de discursos, pode-se também inferir o trabalho de criação ou reconhecimento do comum. A ecologia de Rennó não trata apenas da reciclagem dos resíduos imagéticos. Ela aponta também para o caráter intersubjetivo que atravessa as formas comunicativas que desaguam na sua arte. Ela está na relação enunciativa deduzida nos trabalhos apropriados e ressignificados como em *Operação Arapongas / Aranhas / Arapucas*. Percebe-se a ênfase dada ao sujeito comum pelo destaque das objetivas, porém já encontrada no trabalho de pós-produção adotado nos registros das manifestações de junho de 2013 da Cia de Foto.¹⁵⁰ Nesse horizonte, divisam-se vários caminhos de leitura. Um possível caminho encontra-se na relação entre o sujeito e o coletivo dada pela articulação das tramas discursivas ideológicas representadas pelas texturas dos três cenários abordados. Neles se encontram as operações pautadas pelo agenciamento do capitalismo na disputa ideológica da Guerra Fria. Mas também identificam-se formas de resistência política expressas tanto na organização das bases trabalhadoras quanto no imaginário político da arte que se propunha a invenção de um comum para o Brasil desde um período bem anterior ao golpe de 1964.

Garramuño, apoiando-se em Esposito, aponta também para a possibilidade de invenção do comum naquilo que o sujeito tem de impessoal ou impróprio.¹⁵¹ Mas também

¹⁴⁸ MAIA. *Seu espelho, um caleidoscópio*, 2021, p. 24.

¹⁴⁹ GARRAMUÑO. *Arte Inespecífica e mundos em comum*, 2014.

¹⁵⁰ CIA DE FOTO; BUCCI, Eugênio. *Passe livre*. Revista Zum 5 (versão eletrônica). Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/passe-livre> Acesso em: 18 nov. 2022.

¹⁵¹ GARRAMUÑO. *Frutos estranhos*, 2014, p. 29.

pode surgir de trabalhos coletivos propriamente ditos, como a *Série #rioutopico* (2018), como em todos os projetos que manejam as singularidades dos arquivos em sua instância multitudinária. O terceiro e último capítulo dará ênfase tanto à forma de arranjo própria da multidão na cultura contemporânea quanto à relação dela com a arte. Por agora, farei uma recapitulação breve das condições históricas que cercam cada um dos momentos de manifestos que compõem os trípticos em seu conjunto.

2.2 Três quadros e uma história: as lutas pela democracia

Até o momento pontuou-se sobre as formas de construção artística que operam com arquivos no sentido de redistribuí-los e ressignificá-los. De algum modo, a artista sempre está atravessando os discursos reconhecidos como oficiais, destacando sua opacidade para nos fazer o convite a lançar uma outra mirada sobre eles. A busca pela identificação dos códigos que os permeiam em sua multiplicidade. Por isso mesmo, assinalou-se, de forma breve, o quanto o trabalho de apropriação de coleções de arquivos guarda uma aproximação simbólica e imanente com a estrutura coletiva das multidões.

No caso da série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, as multidões aparecem como o próprio tema desses arquivos imagéticos. Para além do mosaico construído pela artista, vislumbra-se o enigma e a força das coletividades plurais congregando-se subitamente. Entre os vários assombros e questões que emergem dessa observação, fica a indagação a respeito dos fios que uniram momentaneamente tais sujeitos num corpo único. Justifica-se, pois, ainda mais recorrer-se aos discursos e tramas da história no sentido de construir significações para os momentos que figuram nessa instalação. Como dito antes, eles carecem ainda de entendimento, não estando totalmente fechados. Da mesma maneira como habitualmente apela para o ofuscamento das imagens, a multidão como incógnita nos desafia a reler a história. Sendo assim, os trechos a seguir cuidarão de revisitar tais quadros e as formas de representação que orientaram sua significação histórica.

2.2.1 Do preâmbulo do Golpe aos Anos de Chumbo

Antes de abordar o início dos chamados “Anos de Chumbo”, vale pontuar certos aspectos da configuração sociopolítica que imperou no país com o golpe militar de 1964,

sobretudo, a implantação do regime que limitaria as liberdades e os direitos de atuação individual e coletiva no campo político por mais de duas décadas. Controle este que seria feito pelo cerceamento das formas comunicativas, mas também pela repressão física que redundou na tortura e morte de milhares de pessoas. Sujeitos reconhecidos como subversivos foram mortos, muitas das vezes sem ligação de responsabilidade real com atos insurgentes contra o regime. Ainda assim, o horror e a revolta que deveriam estar mais presentes no imaginário político atual dão lugar a ideias imprecisas e obscuras acerca do período. Mais que isso, por vezes delineiam-se posições de estranha nostalgia romantizada de um estado repressivo que garantia uma falsa ordem. A caracterização que virá logo a seguir permitirá, por exemplo, a percepção de que esse imaginário, antes de ser uma consequência de algo feliz daquele cenário, teve lugar como conjunto de discursividades e significações que permitiram o golpe.

Pouco se abstrai das condições múltiplas que permitiram a interrupção do regime democrático e, por conseguinte, também insuflado diversas formas de lutas por sua retomada. Vale, no entanto, nos perguntarmos quando essa democracia havia, de fato, se estabelecido desde o início do período republicano e quais forças estavam em disputa para que ela viesse a se consolidar no país. O historiador Marcos Napolitano, em um de seus livros a respeito do regime militar, delimita o contexto que antecede o golpe de 1964 dando ênfase à crise da democracia populista que passa a vigorar a partir de 1945, com a queda de Getúlio Vargas.¹⁵² Napolitano destaca o complexo pacto estabelecido entre as elites, possibilitando a mobilização de grandes parcelas da população. “Assim, todo o sistema convergia para as máquinas partidárias e para o poder de Estado, ambos centralizados em lideranças personalistas — os *chefes políticos*”.¹⁵³ Os legados do varguismo apresentam-se no crescimento industrial e urbano que possibilitaram, por sua vez, maior expressividade das classes média e operária. O período imediatamente posterior, pois, caracterizou-se pela continuidade de uma aliança entre o trabalhismo (PTB) e as elites agrárias (PSD). Destaca-se também a oposição de uma elite conservadora (UDN) pautada no discurso do combate ao populismo. Trata-se de um cenário político que, até certo ponto, se aproxima do que se vivenciou politicamente no Brasil, mesmo quando a esquerda esteve à frente do executivo federal.

¹⁵² NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017

¹⁵³ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017, p. 5.

Os dois cenários dividem como ponto de tangência um aparente acordo de classes visando à manutenção de um projeto democrático, tendo em seu substrato conflitos de interesses. Diferentemente de hoje, uma dessas tensões se instaurou entre os setores agrícola e industrial. O contexto político daquele momento distingue-se sobretudo pelo fato de que o Brasil se via como região de disputa ideológica e econômica no que tange à Guerra Fria, ainda que mais vinculado aos Estados Unidos pela participação de empresas americanas no país. Mas, como em outros lugares e momentos, deu-se lugar à estratégia estadunidense de gerar uma crise como condição preliminar a um golpe militar.

Depois de uma renúncia conturbada do então presidente Jânio Quadros, assume João Goulart que enfrentava a desconfiança tanto da esquerda quanto da direita, sendo que esta última o via como amigo dos comunistas. Na verdade, as elites civis e militares, desde 1947, apresentavam um alinhamento com um conservadorismo cristão liderado pelos EUA contra uma possível “expansão soviética”. Portanto, o cenário de Guerra fria, “obviamente, deu sentido e incrementou os conflitos internos da sociedade brasileira, alimentando velhas posturas conservadoras com novas bandeiras do anticomunismo”¹⁵⁴. Esse alimento ideológico, portanto, respondia a um conservadorismo brasileiro que remonta a longa data e respondia a um temor de uma política reformista do governo Jango, alçado a principal herdeiro do varguismo. Mesmo antes de instituído o golpe, houve uma limitação de poder do executivo pela instauração do parlamentarismo através de uma emenda constitucional resultante de articulações políticas dos setores conservadores. Isso aconteceu até 1963, quando um plebiscito restituiu à presidência a plenitude de poder.¹⁵⁵

Foi nesse contexto de temor das elites de uma implantação das Reformas de Base prometidas por Jango – e transfigurada em comunistas pelas ideologias conservadoras – que em 1º de abril de 1964 culminou o golpe militar que se arrogava a função de “restaurar a ordem”, mas que já vinha se desenhando por um longo tempo. Como descreve o jornalista Elio Gaspari, o “Exército, que no dia 31 dormira janguista, acordaria revolucionário, mas sairia da cama aos poucos”.¹⁵⁶ Dito de outra forma, as forças armadas, como em outras passagens da nossa história, buscaram evocar para si um emblema de instituição revolucionária. Agiram, ainda que de forma pouco organizada, encorajadas pelo contexto de captura ideológica que vigorava, como também em função do apoio das elites que visavam

¹⁵⁴ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 10.

¹⁵⁵ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017, p. 6.

¹⁵⁶ GASPARI. *A ditadura envergonhada*, 2002, p. 95.

a inviabilização prévia das reformas de base. O fato é que, em 31 de março, o general Olímpio Mourão, de forma um tanto precipitada, mas com apoio do então governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, reúne tropas para “salvar o Brasil”. Costa e Silva também tentou tomar a iniciativa, “criando o Comando Supremo da Revolução, mais pomposo no nome do que efetivo nas ações”.¹⁵⁷

Houve, pois, uma captura da noção de revolução que servia, na verdade, a um movimento contra insurgente. As elites conservadoras temiam o surgimento e estruturação de organizações populares que propiciassem a efetivação de mudanças estruturais. Insinuou-se, por exemplo a ameaça de um autogolpe de Goulart. Como se percebe, estratégias discursivas e comunicativas para converter reformistas em ameaça golpista que justifiquem um golpe travestido de ato revolucionário é uma tática frequente e antiga da elite brasileira. Ao invés de autogolpe, em 1º de abril, houve a ampliação da adesão militar concretizada no dia seguinte, com a declaração de vacância da Presidência imposta pelas forças conservadoras no Congresso Nacional.

Vários são os desdobramentos a partir desse instante. Destaca-se a supressão de direitos políticos, cassações, incluindo a de muitos liberais que fomentaram o golpe, desarticulação e impedimento de organizações de base popular, censura e outras formas de autoritarismo. Torna-se importante pontuar que, antes de ser um ponto de partida, o golpe de 1964 pode ser entendido como um movimento que já se vinha desenhando em duas direções em especial. Uma delas é a organização das bases proletárias e de estudantes e intelectuais. Antes mesmo do governo Jango, os movimentos organizados de trabalhadores urbanos e rurais vinham se consolidando e, com o retorno do presidencialismo, a pressão pelas reformas de base se acentuou, como pontua Napolitano.

Com a volta do presidencialismo, crescia a pressão da esquerda não parlamentar, organizada na Frente de Mobilização Popular, pela aprovação das reformas de base, a começar por uma reforma agrária efetiva, sempre protelada pelo Congresso. A Frente de Mobilização Popular (FMP), lançada por Brizola no começo de 1963, estava mais voltada para a pressão popular sobre o Congresso, algo que para a tradição conservadora brasileira soa como uma revolução sangrenta em curso. Dela faziam parte o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), a Ação Popular (grupo revolucionário de origem católica), o Partido Operário Revolucionário (POR-T, trotskista), setores das Ligas Camponesas, a esquerda do PCB integrantes do PSB, grupos de sargentos e marinheiros.¹⁵⁸

¹⁵⁷ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 63.

¹⁵⁸ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 38.

Percebe-se, assim, que a tentativa de implantação das reformas de base não se deu meramente pela vontade pessoal de Jango ou por uma tendência do populismo e trabalhismo aos quais era filiado. A perspectiva de reforma surgiu da pressão efetuada pela organização proletária. Esse cenário também compeliu o então presidente a buscar apoio nas camadas populares, anunciadas no célebre comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964.¹⁵⁹ O ponto de vista da transformação social também norteou a invenção de um Brasil baseado na cultura popular e em sua diversidade, os movimentos artísticos e intelectuais se organizavam desde a década de 1950¹⁶⁰, nos quais se destacava a música popular brasileira, muito ligada, até meados dos anos de 1960, à ideia de revolução e descoberta ou criação de um povo brasileiro cujas fontes estariam nos interiores do Brasil e nas periferias urbanas. Essa ideia será retomada em capítulo mais à frente. Por hora torna-se relevante dizer que são esses grupos – operários, estudantes, artistas e intelectuais – os que serão os mais perseguidos pelo regime.

Por outro lado, já vinha se acentuando uma via oposta, de natureza conservadora que, como disse antes, ganhava forma contra o suposto fantasma do comunismo. Sua consolidação se deu em cima de discursos e práticas de um aparato estratégico de controle, principalmente dos EUA. A Doutrina de Segurança Nacional, marcadamente anticomunista, foi implantada nas forças armadas de países alinhados ao bloco capitalista, tendo, no Brasil, a Escola Superior de Guerra, criada em 1949, um de seus núcleos de disseminação.¹⁶¹ Sob essa concepção ideológica, toda e qualquer forma de organização de massas trabalhadoras passava a ser entendida como possibilidade de alinhamento com a experiência comunista e com uma incipiente revolução.

Outro ponto de destaque dessa doutrina encontra-se no combate aos elementos infiltrados dentro do próprio território. Discursivamente desvinculava-se a noção de pertencimento ou não a uma região, no caso o Brasil, e a ocupação de uma oposição de adversário político. Isto é, os inimigos políticos do Brasil artificialmente inventados passaram a ocupar o lugar do perigo imaginário que se materializava no comunismo. De alguma forma, esse aspecto, como veremos adiante, revela-se operação de delimitação das subjetividades dentro da multidão de anônimos para qual chama atenção Rennó na instalação em pauta, por meio das lentes sobrepostas às tramas. Sabe-se que, na verdade, os infiltrados

¹⁵⁹ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 54.

¹⁶⁰ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 18.

¹⁶¹ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 10.

reais no Brasil da época, em grande número, eram estadunidenses – cerca de 7 mil, incluindo espiões da CIA.¹⁶² Seguindo tais caminhos, chegou-se à implantação de vários aparatos de inteligência e controle – espionagem interna visando à rápida desmobilização de manifestações contrárias às políticas dentro do regime – sob diversa siglas como o DOPS (Departamentos de Ordem Política e Social) e SNI (Serviço Nacional de Informações).¹⁶³

Nessa complexa teia de captura de desejos formada por sonhos revolucionários e delírios conservadores travestidos de contrarrevolução, o regime militar brasileiro se instaurou como modelo para as outras ditaduras que se abateram sobre outros países sul-americanos. Nesse contexto se desenrolaram várias medidas limitando progressivamente as liberdades. Seus instrumentos foram uma sequência de atos institucionais até o mais contundente AI-5 em 1968. O AI-2, em 1965, por exemplo, dissolveu os partidos políticos. Anteriormente, em 1964 havia sido extinta a UNE, que passa a atuar ilegalmente. Cultivava-se, ainda hoje em dia, a falsa ideia de uma “ditabranda”. Tal não se deu, ainda que houvesse uma aparente liberdade de expressão para alguns setores e do florescimento contundente da arte de esquerda nesse período. A não exacerbação do controle por meio de violência extrema e censura prévia, no início do regime, não guarda relação com um possível “envergonhamento” dos militares. Ocorre que havia um apoio considerável de parte da sociedade civil num primeiro momento. Olhando por esse aspecto já havia um controle por meio da subjetivação de parte componente das camadas da base, por meio da captura ideológica há pouco descrita.

Entretanto, esse apoio vai se perdendo em parte da direita liberal, decretando o arrefecimento paulatino da coalisão que havia propiciado o golpe. Faz-se importante considerar que muitas foram as forças e sentidos coligados ao desejo das elites, não tão coesos como se imagina. Tal cenário deu ensejo para que formas de resistência também fossem se articulando. Por exemplo, isso aconteceu por meio do crescimento dos protestos de rua, principalmente por parte dos estudantes, bem como o surgimento de grupos de guerrilha urbana.

No mundo como um todo, o ano de 1968 é reconhecido como mítico. Iniciou-se com dias esplendorosos, mas que rapidamente foram se ofuscando pela complexidade do cenário político. Nesse contexto, têm lugar as manifestações por direitos e liberdades. Destacam-se

¹⁶² NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 59.

¹⁶³ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017, p. 36.

o maio parisiense, a Primavera de Praga.¹⁶⁴ A turbulência e explosividade daquele ano o conferiram-lhe uma aura fantástica. Toda essa atmosfera insurgente apresentou suas reverberações no Brasil, ainda que as revoltas estudantis brasileiras tenham antecedido o maio francês.

Dentro desse cenário, contextualiza-se obra cinematográfica singular de João Moreira Salles, *No intenso agora* (2017). O filme busca aproximações e dessemelhanças entre os cenários de levantes populares nesse emblemático ano, incluindo o Brasil, e as manifestações populares na Tchecoslováquia. Para alinhar tudo isso, Salles parte de depoimentos e imagens da própria mãe, que naquele ano fizera uma viagem à China com amigos. Em busca da história já consolidada, encontrou o processo realizando-se naquele momento. Mas a ênfase mostra-se, sem dúvida, nos atos estudantis em Paris. O principal motivo situa-se na aproximação entre a juventude ou a cultura reconhecida como nova, ou disruptiva e a atitude revolucionária.

Ainda assim, pode-se reconhecer uma atmosfera um tanto idealista ou romântica nas escolhas de composição. Por exemplo, os planos fechados de um primeiro registro fílmico do movimento são utilizados em contraste com os planos quase sempre abertos. Isto é, a ênfase era na multidão, nas ruas, no poder coletivo, expressos, por exemplo, no canto. “A revolução está começando! Cuidado! Cuidado! Com a jovem guarda!” cantam os manifestantes. Nos cartazes, em plano fechado, enfatiza-se alegria, identificando-a como uma percepção renovada e o novo como condição para a revolução, a única forma de transformação social. Ainda que existam aproximações como contexto vivenciado pelos brasileiros à época, principalmente no que tange a ideia da revolução, a diferença básica é que o Brasil, diferentemente da França, vivia um cenário de ruptura severa da democracia.

O ano de 1968, no Brasil, vê-se também um cenário de crescentes manifestações populares, com protagonismo dos estudantes. Em um desses protestos em março desse ano, a ação repressiva da polícia acaba por causar a morte do secundarista Edson Luís, o que causa ainda maior revolta e motivação para outras manifestações, como a ocorrida em 21 de junho, posteriormente nomeada “Sexta-Feira Sangrenta”, dado o saldo de 4 mortos e 23 baleados, além de dezenas de feridos. Tais eventos culminaram na “Passeata dos Cem Mil”, em 26 de junho. O seu principal diferencial apresenta-se como a conquista de grande adesão da sociedade, artistas e intelectuais.¹⁶⁵

¹⁶⁴ GASPARI. Y el cielo se encuentra nublado. In: *A ditadura envergonhada*, 2002, p. 297.

¹⁶⁵ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 18.

A grande adesão de variados setores da sociedade civil demonstra a ampla gama de posicionamentos integrados pela oposição ao golpe – da esquerda aos conservadores. Eram tempos de Frente Ampla, com apoio e acordo inclusive de Carlos Lacerda e Juscelino, como salienta Fritz Utzeri.¹⁶⁶ O ano fica marcado pela intensificação da ocupação das ruas, repetindo um cenário que se desenhava propriamente antes do golpe. Mas como assinala Vladimir Palmeira, então estudante e presidente da UME – União Metropolitana de Estudantes –, nem tudo foi luta aberta, havendo também uma disputa entre estudantes e ditadura pela busca do apoio popular que se localizava na mídia, sendo que aqueles que se encontravam no poder buscavam uma neutralização das lideranças estudantis, principalmente as mais radicais.¹⁶⁷

Em trecho de seu célebre livro *1968, o ano que não terminou*, Zuenir Ventura aponta para essa concorrência relativa à conquista da opinião pública. Contudo, enfatiza as nuances que compunham a oposição ao regime. Destaca no interior dela a divisão existente entre a esquerda rotulada de “reformista” e a “revolucionária” presente, por exemplo, como uma disputa de slogans na Passeata dos Cem Mil, ainda que não se reduzisse a isso simplesmente. Ao mesmo tempo, Ventura descreve um cenário até certo ponto otimista naquele ano, ao menos no início, no que se refere ao entendimento consensual de que a ditadura não poderia mais continuar. Para grande parte da esquerda, isso passava realmente pela via revolucionária, já que a “derrota de 64 desencadeara um processo de desencanto em relação à organização e ao debate político. Não havia mais tempo a perder com discussões”.¹⁶⁸ Essa afinidade extrema com a via revolucionária nesse momento específico também estará presente nas artes como será visto em capítulo posterior.

Importa dizer que estava se conformando um cenário de reivindicações à esquerda, que já havia iniciado antes do golpe, e naquele momento encampava como principal causa a luta pela democracia. Contudo, ela vicejava em várias frentes, como por exemplo a arte, mas também em sob várias formas de organização e de pensamento em uma espécie de comum que organizava essas atividades contestatórias coletivas. Além da heterogeneidade de orientações políticas em que se configurava a frente de oposição ao regime, vale destacar a diversidade de posicionamentos dentro da própria esquerda. Por um lado, acentua-se a

¹⁶⁶ Cf. UTZERI, Fritz. 1968 – O ano que terminou mal, 2008. p. 36-39. Texto do jornalista Fritz Utzeri relativo à Passeata dos Cem Mil, escrito para o livro do fotógrafo Evandro Teixeira sobre a mesma temática – TEIXEIRA, E. *1968 destinos 2008: passeata dos 100 mil*, 2008

¹⁶⁷ PALMEIRA, V. *Preparando a passeata dos 100 mil*, 2008, p. 40-42

¹⁶⁸ VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. p. 64.

diversidade própria de uma configuração coletiva múltipla característica dos tempos atuais. Contudo, pode ser encarada sob o aspecto fragmentário da estrutura coletiva contemporânea, de difícil conciliação.

A Passeata dos Cem Mil representou a maior conquista da oposição desde as eleições de 1965. Mostra-se, contudo, no mínimo curioso o sentido dado por certa parte da imprensa e dos intelectuais ao evento, tanto na época de seu acontecimento, bem como décadas depois. Isso é dito em referência principalmente à atuação dos setores à esquerda. Por exemplo, no entendimento do jornalista Elio Gaspari, ao seu final, a Passeata dos cem mil materializou uma perda dada à inabilidade dos setores mais radicais da esquerda para negociação. Ainda que o trabalho de Gaspari tenha grande relevância, percebe-se nele o atravessamento de uma discursividade que volta e meia emerge novamente. Nela percebe-se a culpabilização da esquerda ou dos grupos resistentes, de uma forma geral, responsabilizando-os pelas derrotas que a democracia sofreu ao longo de nossa história. Evidentemente a falta de um projeto único dentro do campo das esquerdas trouxe e traz dificuldades. Mas é importante acentuar que essa característica não é uma deficiência exclusiva da esquerda, ou algo que a caracterize particularmente. Se existe uma potência na articulação de heterogeneidades, como antes frisamos, é também um desafio a produção de sentidos comuns que mobilizem forças em benefício do bem-estar coletivo. A multidão como estrutura coletiva contemporânea apresenta esses dois lados. Pode, inclusive, em alguns casos, incorrer em formas de submissão como pontua Virno.¹⁶⁹

Em certas produções narrativas, mesmo à esquerda, percebe-se às vezes esse discurso. O reconhecimento da divergência de posicionamentos mostra-se convertido em uma espécie de culpa. Compreende-se o esforço por descobrir possíveis falhas de estratégia. Contudo, pode-se facilmente recair em formas que identifiquem a atitude insurgente como a causa de uma derrota. Ela já havia acontecido quando os militares promoveram o golpe em favor das elites. Não havia o que fazer a não ser encontrar formas de contestar e lutar. Na verdade, a radicalização das ações dos grupos da esquerda revolucionária não foram causa, e sim encorajaram os militares no poder a intensificarem os atos terroristas contra os grupos que mais pareciam os ameaçar, ou seja, os artistas, intelectuais e estudantes. E iniciaram pela classe artística e mais especificamente pelo teatro, como informa Gaspari.¹⁷⁰

¹⁶⁹ VIRNO. *Gramática da multidão*, 2013, p. 17.

¹⁷⁰ GASPARI. Y el cielo se encuentra nublado. In: *A ditadura envergonhada*, 2002, p. 277-332.

Além dos atos de violência coercitiva e da proibição de manifestações, em 13 de dezembro de 1968, decreta-se o Ato Institucional número 5. Ele significou a implantação legalizada de mecanismos de controle muito mais rígidos, a começar pela cassação generalizada de políticos e cidadãos comuns, o fechamento do congresso, a suspensão do *habeas corpus* de presos políticos, a censura prévia, dentre outras medidas que viabilizaram a repressão e o estado de terror.¹⁷¹ A Passeata dos Cem Mil marca simbolicamente o ano de 1968 como um todo, conhecido por muitos como o “ano que não acabou”, tendo sido o mote e tema do já citado livro de Zuenir Ventura. Isso porque naquele momento foram suspensos os sonhos de transformação, que inaugurariam “uma nova época, na política e na cultura, demarcando um corte abrupto no grande baile revolucionário da cultura brasileira, então em pleno auge”.¹⁷²

Na prática, o AI-5 oficializava a intensificação do cerceamento violento em várias frentes, por parte dos militares, objetivando a desmobilização das ações coletivas de luta pela democracia. Isso significou que as ruas demorariam a ser novamente ocupadas de forma massiva, dada a sua proibição. Traduziu-se também na censura prévia de órgãos de comunicação, jornalistas e artistas, bem como a ação agressiva dos órgãos de inteligência criados sob a égide da lei de segurança nacional – e financiados pelos EUA. Ação esta que se dava tanto na identificação de possíveis opositores “perigosos”, em meio à população, organizada ou não, como na sua execução. Ocorre que, entre as respostas dadas às medidas de controle impostas pelo AI-5, houve a intensificação da organização de grupos de guerrilha. Tal tática de contestação, embora constasse na perspectiva de alguns setores da esquerda, somente se consolidou como estratégia, de fato, diante da frustração com o processo de lutas por reformas, somando-se à repressão brutal instaurada a partir do fim de 1968.¹⁷³

Por outro lado, a limitação de atuação política atingiu também a expressão de pensamento com o decreto da censura prévia da imprensa. A intensão, nesse caso, era incutir uma autocensura em jornalistas, mas também em outras áreas da comunicação e expressão, como nas artes, bem como o afeto do medo e, por consequência, a auto-repressão. Essa mesma condição impôs a necessidade de elaboração perspicaz da linguagem para esquivar-se dos aparelhos de controle construídos pelo regime. Um exemplo é o uso que o Jornal do

¹⁷¹ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017, p. 33.

¹⁷² NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 118.

¹⁷³ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017, p. 122.

Brasil fez do espaço destinado a notícias possivelmente censuradas e que, ao invés disso, traziam publicações a princípio incoerentes, como receitas de bolo. O episódio ocorreu desde o dia posterior ao AI-5, em que a edição do jornal trazia, seguindo estratégia engenhosa do editor Alberto Dines, em sua íntegra, uma previsão do tempo – com ar irrespirável e o prenúncio de novos tempos. Ao centro, havia uma espécie de fotonovela ilustrada por duas fotos dos militares então no poder. Na sequência da página vinha a foto de Garrincha, expulso em jogo contra o Chile na copa de 1962 e com fisionomia irada. Como legenda, lia-se: “hora dramática”. Na coluna da esquerda, havia a chamada, “Ontem foi o dia dos cegos”, seguida de classificados, logo na primeira página, para “sinalizar a impossibilidade do jornalismo crítico. A função de fomentar opiniões e debates dá lugar à pura comunicação – e quem anuncia, como nos classificados, são os outros, parece dizer a redação do jornal”, como salienta Paulo Miyada.¹⁷⁴

Figura 13 – Foto da primeira página do Jornal do Brasil de 14 de dezembro de 1968.



Fonte: Cidadão Cultura¹⁷⁵

¹⁷⁴ Em 2018 se deu, no Instituto Tomie Ohtake e com curadoria de Paulo Miyada, a exposição “AI-5 50 ANOS – Ainda não terminou de acabar”, reunindo formas estéticas, entre artigos de comunicação, documentos e obras produzidas por 80 artistas com o intuito de dizer aquilo que foi invisibilizado e as diversas fases de cerceamento dos direitos democrático pelos quais passou o Brasil nesses anos de ditadura. A exposição posteriormente foi adaptada para livro. Cf. MIYADA. *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, 2019, p. 23-24.

¹⁷⁵ Disponível em: <https://www.cidadaoocultura.com.br/arte-resiste-aos-50-anos-do-ai-5> Acesso em: 9 dez. 2024.

Ainda assim, o estado autoritário promoveu o silenciamento das vozes que contra ele se insurgiram, incorrendo em ações que resultaram em milhares de prisões, torturas, exílio e mortes. Os militares não mediram esforços para reprimir qualquer tentativa de oposição ao governo, agindo com violência desmesurada contra os artífices de uma revolução imaginada e temida, fossem eles da luta armada, intelectuais ou artistas. Como relata Napolitano, reportando à fala do general Fiuza de Castro, o governo havia montado um martelo-pilão para matar moscas. E ainda que isso revele certo menosprezo dos generais em relação aos insurgentes, demonstra também o quão truculentas e agressivas foram as ações repressivas. “O martelo de pilão de repressão não matou apenas moscas, mas tudo o que ousasse voar. O regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância – censura – repressão”.¹⁷⁶

No que tange à economia, o início dos anos de chumbo significou um crescimento, celebrado pelos militares como “milagre econômico”. Já iniciado em 1967, ainda sob a direção de Costa e Silva e continuada com Médici, efetivaram-se medidas como a diminuição das taxas de juros que incentivam o consumo e o investimento na indústria, o que gerou realmente um crescimento de mais de dez por cento ao ano, mas em troca da ampliação do endividamento e da dependência das nações desenvolvidas. Houve ainda o arrocho salarial que afetou os mais pobres, intensificando a desigualdade de classes já tão profunda.¹⁷⁷ Na verdade, aconteceu a afirmação do capital internacional no Brasil. O país experimentou grande crescimento em função do cenário mundial da época. Mas começou a sofrer justamente da crise internacional gerada pelas altas do preço do petróleo a partir de 1973, demonstrando a fragilidade da economia, gerando déficits subsequentes e aumento da dívida externa, bem como da inflação.

Analisando todo esse cenário, importa fazer algumas observações em relação à forma de controle utilizada e a estranha nostalgia que parte da população brasileira demonstra ainda hoje em relação a esse período fúnebre da nossa história. Mais surpreendente ainda é imaginar que a maioria dessas pessoas sequer era nascida nessa época. Evidentemente os aparelhos de controle estavam baseados na censura e na repressão. Mas a sustentação desse vínculo ideológico e afetivo coletivamente passou pela construção de uma rede discursiva pautada na falsa ideia de segurança. Aliada a ela estava uma base de conservadorismo na qual já estava imersa essa população.

¹⁷⁶ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 128.

¹⁷⁷ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017, p. 40-44.

Como foi antes assinalado, o grande afeto mobilizado na nossa cultura tem sido o medo. Para alimentá-lo, usou-se de aparatos como a Doutrina de segurança nacional e outras estratégias comunicativas que visavam persuadir e capturar esses afetos já latentes. Como bases materiais, produziram-se outras formas artificiais para mascarar a realidade, como a ideia do “milagre econômico”. Não à toa, até hoje essa atmosfera psicológica de uma segurança associada a esse tempo emerge estranhamente em parcelas significativas da população. No entanto, não é algo que se sustente pois o que de fato a ditadura produziu foi o medo e a insegurança que prometiam eliminar. A tendência a um ciclo vicioso entre a submissão e a revolta é perceptível. Nesse sentido, faz-se imprescindível retomar esses quadros históricos e reelaborar seus significados coletivos sempre para que a insegurança não capture os afetos rumo a novas formas de submissão.

Figura 14 – Foto de Evandro Teixeira. “Passeata dos Cem Mil”, Rio de Janeiro, 1968.



Fonte: Imagens & Visions – Evandro Teixeira e a “Passeata dos Cem Mil”¹⁷⁸

¹⁷⁸ TEIXEIRA, Evandro. Foto da "Passeata dos Cem Mil" para o Jornal do Brasil. Disponível em: <https://imagesvisions.blogspot.com/2012/02/evandro-teixeira-e-passeata-dos-cem-mil.html> Acesso em: 14 jan. 2024.

2.2.2 A hesitante abertura e o Movimento das Diretas

O cenário político que se desenhava em 1974 fez com que o general Golbery – um dos principais artífices do golpe e então chefe da casa civil – pensasse em terminar a “experiência militar”, projetando uma política de abertura. No entanto, a tal abertura se arrastaria morosamente. Foi cogitada por Geisel, mas de forma tímida. Um de seus entraves estava na ala da linha dura, que se mantinha repressiva ao extremo. Mais que qualquer outra coisa, temiam pela responsabilização criminal desses atos. Pelas mãos dessa facção, e mais intensamente a partir de 1978, executaram-se vários atos terroristas, como forma de intimidar tentativas de redemocratização. A essa altura, a imprensa já se manifestava de forma mais contundente, e a miúdo, contra os militares e a favor da redemocratização.¹⁷⁹

No cenário político, desenhou-se uma situação em que a existência de um único partido de oposição inicialmente suprimia a diversidade de posições, inviabilizando a expressão principalmente das correntes ideológicas que pareciam impor maior ameaça. Contudo, o MDB foi ganhando força, expressa com o crescente número de parlamentares eleitos, sendo significativa a eleição para o senado em 1974.¹⁸⁰ Com o intuito de desarticular a oposição, já em 1979, no governo Figueiredo, foi decretado o fim do bipartidarismo. Essa deliberação tinha como estratégia aproveitar-se das divergências internas do partido que reunia várias correntes ideológicas, prevendo uma divisão entre “liberais” (liderados por Tancredo Neves e Ulysses Guimarães) e “trabalhistas” (base do antigo PTB acrescida de novos sindicalistas). Isso conduziu a uma reconfiguração partidária com o surgimento ou ressurgimento de várias legendas. Além do PMDB e PDS (Arena), houve a volta do PCB e PCdoB e do PDT (antigo PTB).

Mas a grande novidade foi a criação do PT, que tinha como inovação a reunião de várias tendências à esquerda, como movimentos sociais de base intelectual, mas proeminentemente sindicalista, desvinculado das elites econômicas. Curiosamente, a princípio, o surgimento do partido foi visto de forma positiva pelos militares, imaginando uma possível divisão dentro do trabalhismo.¹⁸¹ Dessa forma, o partido dos trabalhadores surge de uma confluência de singularidades que representava as camadas pobres e médias,

¹⁷⁹ GÊ. *Ah como era boa a ditadura...: a história dos últimos anos da ditadura militar nas charges da Folha de São Paulo*, 2015, p. 11.

¹⁸⁰ GÊ. *Ah como era boa a ditadura...: a história dos últimos anos da ditadura militar nas charges da Folha de São Paulo*, 2015, p. 12.

¹⁸¹ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, 2017, p. 6.

preponderantemente o operariado do ABC paulista, mas também estudantes e movimentos de base que foram sendo gestados de forma capilar como, por exemplo, por meio das organizações de bairro.

Torna-se, pois, fundamental destacar o episódio de fundação do Partido dos Trabalhadores. Evocando o pensamento de Negri e Hardt, pode-se vislumbrar nesse acontecimento a tão sonhada congregação de diferenças produzindo um comum mobilizador da classe trabalhadora. Isso porque, em seus primeiros anos, o partido teve papel fundamental em diversas lutas, como no caso do Movimento das Diretas. Teve também papel fundamental dentre os setores de esquerda para garantir a conformação de uma constituinte que atendesse a todas as camadas e grupos de vulneráveis social e economicamente.

A expressão dos movimentos sociais de base torna-se mais ostensiva por meio da organização de manifestações de rua a partir do final do governo Geisel. Inicialmente é o movimento estudantil que rompe a inflexível proibição de se reunir nas ruas para protestar. Organizaram-se vários manifestos no ano de 1977, incluindo o terceiro “Dia Nacional de Luta pela Anistia”, que foi tardiamente reprimido pela polícia com a invasão da PUC e o uso de violência. Pegando carona nos protestos estudantis, vários outros grupos de diversos setores sociais, profissionais, religiosos e culturais encorajam-se a manifestar discursos de oposição ao regime, dentre eles: Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), Associação Brasileira de Imprensa (ABI). “Era o apogeu da crença na ‘sociedade civil’, termo que se consagrava como expressão da luta democrática, contrapondo-se ao lugar do poder autocrático, o Estado”.¹⁸²

Soma-se a esse cenário, a organização operária evidenciada nas greves que passaram eclodir a partir de maio de 1978 no ABC paulista. O movimento surpreendeu mesmo os militares. Isso porque trazia um elemento novo. Foi gestado quase exclusivamente dentro da fábrica espontaneamente, tendo pouco interferência dos sindicatos. Como salienta, driblou-se o sistema de controle dos militares sobre as entidades sindicalistas, criando uma organização invisível. Dentre as pautas encontrava-se, além das melhorias salariais, a democratização interna das fábricas. Assim, tratava-se de uma luta que unificava a sociedade brasileira. Ali, ela encontrava-se representada sob outra perspectiva, a de maior participação dos trabalhadores, numa organização menos centralizada.

¹⁸² NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 255.

Ao longo do governo Figueiredo, preparado para finalmente fazer a transição, novas greves eclodiram. Ainda que os resultados não tenham sido exatamente os esperados, havia um quadro de maior mobilização popular e uma grande conjunção de diversidades em torno da ideia da redemocratização. Colaborava para tal também o contexto de intensa fragilidade da economia, com altos índices de inflação e desemprego insuportáveis.

Vale destacar um episódio significativo dentro dessa conjuntura. Em abril de 1983, a cidade de São Paulo foi surpreendida por uma revolta de desempregados e pobres. O movimento durou apenas quatro dias, mas causou perplexidade pela forma repentina e violenta com a qual eclodiu. Uma onda de saques e depredação emergiu em vários pontos da cidade espontaneamente. A sua origem estava no descontentamento da massa de miseráveis produzidos pela política econômica do regime. Inicialmente o motim surgiu próximo a uma fábrica em Santo Amaro. Seu catalizador foi a constatação de que uma oferta de trezentas vagas de emprego não passava de boato. O que se viu daí em diante foi um movimento de multidões descontroladas irradiando-se por vários pontos da cidade. A dificuldade para debelar o movimento pela polícia, decerto, provocou ainda maior pânico em parte da população.

Mas também motivou o reconhecimento de um estado de miséria crescente. Nas elites pairava o temor de uma revolução popular. Ao acontecimento sucedeu-se uma onda de acusações por parte de todos os setores políticos em relação à responsabilização pela configuração caótica na qual redundou a revolta.¹⁸³ O curioso é perceber que já naquele momento a extrema direita produzia o discurso culpabilizador do oprimido. Como percebe-se a estratégia de desestabilizar as lutas tentando criminalizar as classes pobres é antiga, ainda que tenha se intensificado e generalizado atualmente. Fica patente, contudo, que toda essa atmosfera indicava uma mobilização política diversificada e a disposição para ir às ruas.

O regime já não mais se sustentava. Como reação quase que natural, viu-se a reunião de diversas categorias em oposição ao regime, culminando em campanhas em prol das eleições diretas. A partir de uma emenda idealizada pelo então deputado Dante de Oliveira, as ruas passaram a ser tomadas por comícios congregando centenas de milhares de pessoas de diversos setores, classes e perspectivas políticas e ideológicas, num movimento pela redemocratização que ficou conhecido por “Diretas Já”. Significativa foi a participação de artistas, em especial atores e mais ainda músicos. O espaço ocupado por esse grupo associa-

¹⁸³ NAPOLITANO. *1964 História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 308.

se à sua participação no imaginário popular dando voz aos afetos e sonhos coletivos. Ou como aponta Fernanda Montenegro em documentário produzido pela TV Senado: por causa da diminuição da ocupação do espaço público das praças naquele momento da história.¹⁸⁴ Como salienta o filme em seus diversos depoimentos, o movimento estava sendo gestado há muito tempo, ainda que não objetivamente.

Formou-se um clima festivo contagiando a multidão. Produziu-se uma espécie de catarse que, ao mesmo tempo que aliviava tensões de ordem socioeconômica, gerava um sentimento de esperança no futuro breve. Segundo Napolitano, vivia-se o “auge da pequena utopia democrática”. O Brasil mobilizou-se como um todo numa espécie de festa cívica nas ruas. Em abril daquele ano, chegou-se ao número de 1 milhão de manifestantes em um comício no Rio de Janeiro e 1,6 milhão, dias depois, em São Paulo, no Vale do Anhangabaú. As “Diretas Já” irradiaram-se por todas as capitais brasileiras, incluindo Belo Horizonte, onde Rennó colheu as imagens que figuram na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*.

Houve grande cobertura da imprensa, o que contribuiu para o sentimento de pertencimento e representatividade. Talvez também por isso o padrão usado por Rennó seja denominado tela. Contudo, ao mesmo tempo em que existiu a junção de uma multiplicidade de singularidades em que participava também o cidadão comum, essa amplitude pode ser destacada com um ponto fraco do movimento, segundo Napolitano. Isso porque não se produziu uma agenda concreta e coesa de redemocratização e principalmente, de desmontagem dos aparelhos de controle e repressão cultivados durante os longos anos de ditadura.¹⁸⁵

Percebem-se, no entanto, elementos externos, frutos da estrutura política brasileira que se converteram em outros pontos de enfraquecimento do movimento. O principal deles, naquele momento, foi a ação de alguns políticos do próprio PMDB – Fernando Henrique Cardoso, Severo Gomes, Roberto Gusmão – que acreditavam muito mais na transição indireta, ao contrário de Ulysses Guimarães, que apostava na força das ruas. Ulysses, por isso mesmo, tratou de no início do movimento buscar o protagonismo do PMDB, evitando a preponderância dos partidos mais à esquerda. Essa é uma das muitas “arapucas” e instrumentos de captura que sinaliza Rennó no título de sua obra. Como percebe-se, a

¹⁸⁴ DIRETAS Já O grito das ruas. TV Senado. 2014 (93 min). Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/senadoc/2014/12/diretas-ja-2013-o-grito-das-ruas> Acesso em: 10 agosto 2023.

¹⁸⁵ NAPOLITANO. 1964 *História do regime militar brasileiro*, 2014, p. 308-309.

história da democracia brasileira é marcada por grandes e pequenas armadilhas, maquinações que beneficiam as elites, principalmente quando se vislumbra um momento propício para uma transformação real.

Contrariando o desejo das multidões, a emenda que decretava a retomada da democracia a partir do voto direto para presidente foi rejeitada pelo parlamento. Em contrapartida, houve um acordo que viabilizou a eleição indireta, tendo como um de seus artífices Tancredo Neves, que seria o candidato. Ainda assim, é preciso ressaltar a ação das coletividades se manifestando nas ruas num acontecimento de dimensões inequívocas até hoje. A partir do movimento, reconheceu-se a representação de vários grupos e setores subalternos que continuaram em seu ativismo.

No entanto, houve muitas perdas com a ditadura e a transição possível para a democracia naquele momento. Como salienta o ilustrador Luiz Gê, ao final do seu livro reunindo charges e apontamentos sobre esse período, o evento pode ser comparado ao episódio da independência.¹⁸⁶ Isso porque o Brasil continuou dependente das potências estrangeiras, bem como, internamente, o poder manteve-se nas mãos dos mesmos grupos e sujeitos.

A ditadura deixou um legado muito perverso para o Brasil. O sistema representativo vigente e a condição do senado como câmara revisora são exemplos. Mais terrível foi o surgimento de grupos paramilitares, a manutenção das forças armadas como poder à parte, e da polícia militar como instrumento de repressão. Mais consternante ainda foi o saldo de mortes geradas pelos mais de vinte anos de repressão militar. Tão nociva foi a precarização de serviços públicos como a saúde e a educação. Isso porque esses também eram espaços que agrupavam setores populares e a classe média. Além da divisão gerada, criou-se uma necessidade de pagar por esses serviços. Tal problema, inclusive, se converteu em uma das maiores pautas de Junho de 2013, arrastando-se até hoje. A carência de formas que dão materialidade à dimensão pública do bem-estar social, tal qual a dificuldade de se estabelecer uma identificação comum, configuram-se como grandes entraves para possibilidade de transformações sociais mais contundentes.

¹⁸⁶ GÊ. *Ah como era boa a ditadura...*: a história dos últimos anos da ditadura militar nas charges da Folha de São Paulo, 2015, p. 274-279.

Figura 15 – O último comício por Diretas-Já reuniu mais de 1,5 milhão no vale do Anhangabaú



Fonte: Contrapoder. Renato dos Anjos/Folhapress¹⁸⁷

2.2.3 As disputas de Junho

Percebe-se que os três quadros de insurgência das multidões, propostos por Rennó, apresentam suas diferenças no que tange os agenciamentos, ideologias, discursos e conjunturas. Ao mesmo tempo, existe um contexto comum que une todas essas tramas. O último dos episódios, isto é, as manifestações de junho de 2013, mostra-se ainda menos claro quanto o seu significado. Não apenas em relação às motivações, visto que a eclosão de um movimento de massa pode derivar-se de um processo meramente irracional. Acrescem-se a isso os motivos objetivos para se rebelar contra os problemas sociais existentes e acumulados desde o regime militar. Junho, contudo, suscita e demanda análises no sentido da forma de operar, dos conteúdos e direções tomadas. Isso porque não havia no movimento uma coesão que integrasse os diversos posicionamentos. Havia tão somente um sentimento antissistema generalizado que reuniu representações ideológicas e desejos extremamente heterogêneos, muitas vezes opostos. O sentimento revolucionário até então suprimido do imaginário

¹⁸⁷ ANJOS, Renato dos. Foto do último e maior comício por Diretas-Já. Disponível em: <https://contrapoder.net/artigo/37-anos-das-diretas-ja-movimento-de-massas-contr-a-ditadura> Acesso em: 14 jan. 2024.

político aparentemente renasceu. Mas, ainda que o movimento não tenha aflorado exatamente à direita – talvez muito mais à esquerda em seu início –, demonstra rapidamente como o caminho disruptivo foi mais amplamente capturado pelas correntes de uma extrema direita que começava a se movimentar e se mostrar nas ruas, novamente sem vergonha. Uma direita que se reconheceu capaz de disputar os espaços das ruas com a esquerda – assim como outros ambientes de conjunção multitudinária, como as redes sociais da web.

Vale relembrar que a reivindicação da revogação do aumento das tarifas do transporte público na cidade de São Paulo constitui o ponto de partida das manifestações. À frente dos manifestos, estava o Movimento Passe Livre – MPL. O primeiro dos atos acontece numa quinta-feira, 6 de junho, reunindo entre duas e quatro mil pessoas tão somente. A semana que se segue é marcada pelo acontecimento de mais dois atos e o aumento no número de manifestantes. A princípio apresenta-se um clamor da imprensa pela repressão do movimento nas ruas. Em seu início, o movimento parece prioritariamente de esquerda, com a adesão, inclusive, da Juventude do PT no dia dez. Contudo, o dia treze parece representar uma virada. Além de levar dezenas de milhares de pessoas a protestar, adota-se propriamente uma estratégia de guerra por parte da polícia. Vários relatos de abuso são publicados nas redes sociais. Sintomaticamente, contudo, a imprensa passa a apoiar o movimento propagando um discurso unificado contra a violência policial, atitude totalmente não convencional quando se trata da imprensa brasileira.

A dificuldade inicial de diálogo com a prefeitura e com o governo do Estado de São Paulo somada à intensificação da violência policial parecem ter contribuído para a ampliação do movimento em direção a outros grupos e capitais, dando-lhe um caráter nacional. Isso redundou também na multiplicação das pautas e reivindicações de ordens e correntes ideológicas muito diversas. Em 17 de junho, quinto dia, os atos do MPL já superavam os cem mil só em São Paulo em número de manifestantes. Contudo, a partir desse momento, e da irradiação para outras capitais no dia seguinte, observa-se uma diversificação de pautas de modo difuso. Ao mesmo tempo, estranhamente os atos recebem maior cobertura e apoio da imprensa. Soma-se a esse quadro uma repentina e drástica diminuição da presença e ação da polícia nas ruas, causando suspeitas.

Apesar da revogação do aumento das passagens, os protestos passam a reunir mais de um milhão de pessoas país a fora. Dentre os últimos atos, destaca-se o de Belo Horizonte, onde reuniram-se mais de 60 mil pessoas. O evento foi marcado por bloqueios das BR-040 e BR-381, queima de ônibus e depredação da Câmara Municipal. Os protestos foram

retomados no dia seguinte por ocasião de um jogo da Copa das Confederações, reunindo manifestações fora e dentro do estádio.

Esse dado é importante visto que o questionamento de possíveis irregularidades nas obras relativas à Copa do Mundo de futebol originado na imprensa e outros setores serviram para insuflar um sentimento de oposição generalizada ao governo e ao Estado. Assim, acentuou-se radicalmente a ideia do combate à corrupção, configurando como problema exclusivo da política organizada e do poder público, negando também a necessidade dos partidos. Efetivamente, percebe-se como os meios de comunicação de massa intervieram produzindo um contexto espetacular de não realização política dentro de um espaço inicialmente revolucionário. Isso porque invariavelmente tal discurso quase nunca atinge a elite detentora das empresas do setor privado que mediam ações de corrupção. Como bem assinala o sociólogo Jessé de Souza, trata-se de uma manipulação da noção de corrupção que a transforma num mal essencialmente brasileiro e não uma condição sistêmica do capitalismo. Esse discurso antissistema apoiado nesse falseamento da corrupção visa produzir uma forma de colonização do espírito das classes subalternas no Brasil.¹⁸⁸

Como consequência, o governo federal, na figura da presidente Dilma Rousseff, toma para si a responsabilidade de atender a certas demandas e propõe, no dia 21 de junho, em cadeia nacional de rádio e televisão, um pacto pela melhoria dos serviços públicos. Apoia-se em três ações pilares: a elaboração do Plano Nacional de Mobilidade Urbana, o uso de cem por cento dos royalties do petróleo para a educação e o Programa Mais Médicos como forma de ampliar o atendimento do SUS. Já no dia 24, a presidente se encontra com o Movimento Passe Livre e faz críticas à máfia dos transportes, bem como se reúne com 26 prefeitos e os 27 governadores propondo um plebiscito para uma constituinte exclusiva para realizar uma reforma política e uma lei anticorrupção. A lei que tornaria a corrupção crime hediondo é realmente votada e aprovada no dia 26 de junho. Porém a reforma política não sai do papel, tendo sido derrotada no dia 9 de julho pela Câmara dos Deputados.¹⁸⁹

Em seu pronunciamento, Dilma havia buscado, discursivamente, se mostrar do lado dos manifestantes, falando em maturidade democrática representada pelos atos. Por outro lado, reiterou a ameaça que apenas uma pequena parte que usava de violência acarretava para as instituições democráticas. Ocorre que, ao tentar colocar em prática as medidas

¹⁸⁸ SOUZA, Jessé *A radiografia do golpe*, 2016, p. 19-40.

¹⁸⁹ RICHARD, Ivan. Líderes de partidos na Câmara desistem de plebiscito este ano. Terra. 9 jul. 2013. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/lideres-de-partidos-na-camara-desistem-de-plebiscito-este-ano,ff8c0699fa0cf310VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html> Acesso em: 21 ago. 2023.

planejadas nas áreas de educação, saúde, transporte, segurança e corrupção, a presidente teria cometido certos equívocos, segundo diz a socióloga Angela Alonso em entrevista em vídeo para o grupo Uol sobre seu novo livro.¹⁹⁰ Um deles foi não definir nada relativamente à segurança pública. Contudo, evitou tratar de questões relativas às pautas de costumes, ou como ela define, “morais”. Segundo Alonso, esse foi sim um dos grandes temas de protestos dentro de junho que já vinha reunindo pessoas à esquerda e à direita. No caso, o exemplo maior de se evitar o debate na área, mesmo depois de junho, foi retirar da pauta de campanha à reeleição a questão do aborto. Os apontamentos feitos por Alonso são interessantes, mas parecem responsabilizar o governo da época como causador das tensões relativas aos conflitos de ordem moral, como se essas discursividades não estivessem sendo cultivadas historicamente. Os conflitos atuais nesse campo apontam para a necessidade de debate. A cobrança de efetivá-lo como tema de campanha talvez não seja uma boa estratégia no contexto atual.

Passados quase doze anos, o evento ainda encontra-se em disputa referentemente a suas causas e consequências. Nesse sentido, realmente não terminou. Assim como perpetua-se um cenário de relações de fruto das ações do capitalismo imperialista, especialmente a partir dos anos de ditadura militar. Desavisadamente pode-se levar a crer que o ativismo político contemporâneo, em suas diversas singularidades de representação coletiva, foi produto de 2013, como sugere artigo assinado por Joelmir Tavares para o ciclo de matérias do jornal *Folha de São Paulo* revisitando os protestos dez anos depois.¹⁹¹ No texto, o jornalista, valendo-se de pesquisas e entrevistas, sustenta haver a presença de junho nas discussões de pautas sobre racismo, assédio, dentre tantas outras que são tão comuns atualmente. De fato, mas elas não podem ser encaradas como consequência. Da mesma maneira que não podem ser colocadas como causa dos atos de 2013. Configuram-se antes como elementos de representação múltipla característicos da atualidade. Isso não se limita aos discursos e tendências ideológicas apenas à esquerda, como aponta Alonso, na já referida entrevista. Ela aponta para essa diversidade citando, por exemplo, grupos evangélicos, mas também institutos como o Millenium, financiado por empresários e dedicado à divulgação de ideias à direita.

¹⁹⁰ ALONZO. Angela Junho de 2013: Angela Alonso, da USP, mapeia movimentos e mostra em livro origens das manifestações. Entrevista concedida a José Roberto de Toledo e Kennedy Alencar. Canal Uol. 11 jun. 2023 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XdkmvHLXyu8> Acesso em: 19 ago. 2023.

¹⁹¹ TAVARES, Joelmir. Ativismo explodiu, ficou pop e chegou à política depois de junho de 2013. Folha de São Paulo. 12 jul. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/06/ativismo-explodiu-ficou-pop-e-chegou-a-politica-depois-de-junho-de-2013.shtml> Acesso em: 19 ago. 2023.

Apesar de ter recebido de Lula um cenário econômico e social positivo, Dilma não herda seu tom conciliatório, como destaca o professor e crítico Idelber Avelar (Universidade de Tulane). Em entrevista ao jornal *Estado de Minas*, Avelar relata essas inconsistências, bem como a demora e o erro estratégico ao tentar dar uma resposta ao discurso anticorrupção e ter embarcado nele. Mais que isso, o crítico aponta para o esgotamento do pacto lulista ao dizer que no contexto de junho de 2013, “nenhum dos sujeitos envolvidos naquilo sintetiza na sua voz a totalidade daquele movimento. A totalidade dele é um mosaico de blocos sociais que convergiram ali naquele momento”.¹⁹²

A leitura de junho de 2013 como cenário em disputa inclusive traz para a discussão da estética que se produziu a partir do evento. Desde o momento de sua eclosão, surgiram obras e discursos variados que realimentam essa disputa, mas agora não mais nas ruas. No âmbito artístico e documental, vale a pena citar dois filmes. Um deles *Junho – O mês que abalou o Brasil* (2014) de João Wainer,¹⁹³ feito ainda no calor daquele momento, tem como ponto forte a intenção de mostrar todos os lados possíveis das manifestações, o que deixa clara a heterogeneidade de pontos de vista. Importante destacar, dentre os vários depoimentos, o do jornalista Bruno Torturra, fundador da Mídia Ninja, a discorrer sobre o papel preponderante que a mídia oficial exerceu, comparando-a à importância da violência policial para insuflar indignação na população.

Figura 16 – Cena do filme *O mês que abalou o Brasil* (2014) João Wainer



Fonte: Papo de Cinema¹⁹⁴

¹⁹² AVELAR. 2013: “Junho foi uma erupção incontável”. Entrevista concedida a Frederico Gandra. *Estado de Minas*. 3 jul. 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/07/03/interna_politica,1515272/2013-junho-foi-uma-erupcao-incontrolavel.shtml Acesso em: 21 ago. 2023.

¹⁹³ JUNHO - O MÊS QUE ABALOU O BRASIL. Direção: João Wainer. Roteiro: Cesar Gananian, João Wainer. Produção: Fernando Canzian, João Wainer. Brasil: O2 Play, 2014. (71 min.).

¹⁹⁴ JUNHO: o mês que abalou o Brasil. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/junho-o-mes-que-abalou-o-brasil> Acesso em: 14 maio. 2024.

Outra peça cinematográfica relevante para tentar vislumbrar o todo de junho de 2013 é o filme *O mês que não terminou* (2019)¹⁹⁵, codirigido por Francisco Bosco e Raul Mourão. Em termos estéticos, o filme conta com uma fotografia que impressiona, principalmente no uso incidental de fragmentos que remetem a ruínas, ruptura e quebra do equilíbrio. Em sua proposta discursiva, a obra preza por um tom muito mais argumentativo que descritivo. Mas apresenta o mérito de demonstrar o cenário de contestação generalizada e o momento de apoio a uma atitude mais disruptiva por parte da população, apoiando as estratégias arrojadas do Movimento Passe Livre.

Figura 17 – Cena do filme *O mês que não terminou* (2019) Francisco Bosco e Raul Mourão



Fonte: Papo de Cinema¹⁹⁶

O que não fica claro é como a ação dos manifestantes passa a ser endossada pelo discurso da imprensa de um dia para o outro. Ainda que não explique perfeitamente a reviravolta, em um dos depoimentos do filme, o professor e filósofo Pablo Ortelado faz um relevante apontamento. O DataFolha haveria colhido dados nas manifestações em momentos anteriores a chegadas de manifestantes, descobrindo um alto índice de apoio da população ao movimento. Não é pertinente crer que isso seria suficiente para convencer a imprensa da legitimidade dos protestos. Na verdade, o que se destaca é a utilização da ideia de opinião pública como um instrumento de simulação de representação democrática da vontade do povo. As pesquisas de opinião não servem aos interesses reais dessa população, mas sim à mobilização de seus afetos e desejos na fabricação de significações que se atêm aos interesses das elites.

¹⁹⁵ O MÊS QUE NÃO TERMINOU. Direção: Francisco Bosco; Raul Mourão. Roteiro: Francisco Bosco. Produção: Rodrigo Letier. Brasil: O2 Play, 2019. (71 min.).

¹⁹⁶ O mês que não terminou. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-mes-que-nao-terminou> Acesso em: 14 maio. 2024.

Do ponto de vista da análise teórica e crítica, vale citar o livro *Junho de 2013: a rebelião fantasma*, lançado em decorrência dos dez anos do acontecimento, pela Boitempo. A obra apresenta uma diversidade de posições, discursos e ideologias, ensejando discussões necessárias. Tendo a divergência como um dos pontos comuns das ações e interpretações de Junho, convém sumarizar algumas dessas perspectivas. O primeiro ensaio, assinado por Raquel Rolnik e Roberto Andrés, divide Junho em três instâncias: os movimentos em prol do transporte público e seus antecedentes históricos; a luta por direitos diversos, e a pauta anticorrupção. Mas faz com que elas convirjam para a mesma circunstância relativa à forma como a estrutura urbana brasileira em si revela a condição de segregação.¹⁹⁷

Digno de nota revela-se também o texto de Mateus Mendes. Nesse ensaio, Junho de 2013 é tratado como exemplo de revolução colorida, a exemplo de outras ocorridas no começo do século, como já foi relatado. Para Mendes, o ocorrido não se configurou propriamente como uma disputa. Na realidade, aconteceram ações da direita liberal e do imperialismo estadunidense para o financiamento de *think tanks*, como Endireita Brasil, EPI, Imil, Ordem Livre, NasRuas e Revoltados Online. Por meio desses empreendimentos, construiu-se toda uma rede de práticas e discursos antissistema que deram ensejo aos protestos posteriores. Para confirmar sua tese, Mendes argumenta que personagens como Bruno Garschagen, Carla Zambelli, Fábio Ostermann, Paulo Guedes, Ricardo Salles e Ricardo Vélez, por exemplo, foram dirigentes de alguns desses grupos, antes de 2013.¹⁹⁸

Torna-se importante registrar o capítulo elaborado por Vladimir Safatle que, já à época dos acontecimentos, havia escrito outros textos a respeito das jornadas. A principal tese defendida anteriormente pelo filósofo consiste no entendimento de que o governo daquele momento e as esquerdas de modo geral se furtaram à disputa do imaginário político dentro desse cenário. Argumentava ele que a “força de transformação de 2013 só poderia ser incorporada por movimentos políticos de estrutura aberta e horizontal, imunes à lógica do controle e da adesão inoculada em tantas estruturas de esquerda”.¹⁹⁹ Já no recente artigo, são delimitados outros pontos para se avaliar o contexto em que se insere Junho de 2013.

Inicialmente faz um apanhado das revoluções coloridas que, mesmo tendo sido capturadas por setores conservadores, demonstram uma tendência a um sentimento revolucionário já no século XXI, contrariando, segundo ele, a ideia de alguns analistas que

¹⁹⁷ ROLNIK; ANDRÉS. *Desculpe o Transtorno*, é sobre a caixa preta das cidades, 2023, p. 17-26.

¹⁹⁸ MENDES. A revolução colorida brasileira, 2023, p. 49-60.

¹⁹⁹ SAFATLE. *Só mais um esforço*, 2017, p. 113

decretaram o “fim da política”, após colapso da organização da classe operária por meio de partidos de massa de aspiração revolucionária. O estado de guerra constante, imposto pelo capitalismo, no caso do Brasil também de contrarrevoluções, constitui-se num mobilizador de afetos, entre eles, o medo especialmente. A esquerda, por sua vez, teve seu papel reduzido à gestão apenas desse afeto coletivamente. Em outras palavras, ela teria perdido de seu horizonte de transformação social a ideia da revolução. Não é possível generalizar essa afirmação. Contudo 2013 demonstrou, como aponta Safatle, que: “toda uma gramática de luta que até pouco atrás caracterizava a esquerda revolucionária agora está migrando para a extrema-direita, como se estivéssemos em um mundo invertido”.²⁰⁰

Evidentemente, não se pode descartar a participação de agentes não oficiais no impulsionamento e exacerbação de um sentimento antissistema que, apesar de ter se estendido pouco em 2013, perdurou de outras formas e contribuiu, indubitavelmente, para facilitar o golpe parlamentar sofrido pela presidente Dilma em 2016, no meio de seu segundo mandato. Como salienta, Safatle, citando Florestan Fernandes, o Brasil é o país da contrarrevolução permanente. A imprensa e grupos externos muito provavelmente colaboraram para usar os momentos de tensão de 2013, e posteriormente em 2016, a favor dos próprios interesses. Mas como se viu, esse configura-se como um entre vários instrumentos usados corriqueiramente em outros momentos históricos, como o golpe de 1964 e todas as ações decorrentes dele. Em vinte e um anos, desindustrializou o Brasil, matou pessoas direta e indiretamente, fez de tudo para desmobilizar politicamente a população, precarizou serviços como os da educação e da saúde. A mesma situação ocorreu com os acordos que arrastaram indefinidamente o processo de redemocratização e deram indulgência aos militares algozes dos que se insurgiram contra a ditadura.

²⁰⁰ SAFATLE. *O dia no qual o Brasil parou por dez anos*, 2023, p. 108.

Figura 18 – Milhares de pessoas tomaram a área exterior do Congresso Nacional, em Brasília, no dia 17 de junho de 2013 - Mídia Ninja



Fonte: Brasil de Fato / Mídia Ninja²⁰¹

2.3 As multidões: imagens, tramas e dispositivos

Nesse momento faz-se importante retomar a série Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas. Como já foi destacado anteriormente, a instalação está na esteira de trabalhos artísticos que possivelmente tiveram inspiração na profusão de manifestos políticos mobilizadores de multidões no início do século XXI. Ainda que imaginemos haver alguma espécie de modismo eventual, identifica-se, sobretudo, a percepção ou o diálogo com um espírito do tempo. Isto é, o encontro com a multidão sinaliza o entendimento de uma forma, já não tão nova, de organização coletiva que tem como marca a não homogeneidade e a ação em rede. Significa também a imaginação de uma ação política transformadora baseada na constatação da confluência da estrutura cultural heterogênea tão característica da contemporaneidade.

Tendo essas premissas como horizonte de apreciação, observa-se o empreendimento proposto por Rosângela Rennó, na instalação em questão, no sentido de aproximar multidões diversas. A experiência de uma multidão enquanto acontecimento de fato guarda pontos comuns com outras conformações vivenciadas anteriormente. A artista, além de tudo,

²⁰¹ Impeachment 5 anos: a relação entre junho de 2013 e a ascensão da extrema direita. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/18/impeachment-5-anos-a-relacao-entre-junho-de-2013-e-a-ascensao-da-extrema-direita> Acesso em: 14 jan. 2024.

aproveitou o ensejo para recuperar quadros da história que ansiavam por ser revisitados. Como de hábito, recorreu à montagem de resíduos imagéticos unindo cenários tão distintos. Cenas que, contudo, se avizinham não apenas pela conformação dada pelas multidões, como também por se configurar em um atlas das imagens da democracia brasileira nas últimas décadas ou, pelo menos, do sonho democrático e do pesadelo referente aos percalços produzidos pelas elites para tentar inviabilizá-lo.

A condição vislumbrada nessa proposta artística, é importante ressaltar, traz à tona a percepção de que, de alguma maneira, operar com imagens de coleções e arquivos é mobilizar multidões. Assim, Rennó sempre esteve a colocar em circulação multidões de arquivos imagéticos. Por sua vez, estes dizem respeito a discursos e significações vários que materializam imaginários e afetos que revelam parte do que nossa cultura traz entranhada em si. Quando a artista coloca em circulação imagens apagadas e anônimas, ela restitui-lhes ou imprime um significado antes desconhecido. Este aponta não para ícones individualizados, mas para aspectos do comum. Isto é, indica elementos compartilhados de subalternidade invisibilizados, perceptíveis somente na emergência desses anônimos.

Dado esse contexto, evidencia-se a importância de um exame detalhado de elementos dedutíveis dos trípticos, fotografias e intervenções nelas realizadas. Propõe-se o reconhecimento de aspectos equivalentes e contrastantes, elencando certas temáticas e estratégias utilizadas. Vale destacar que a proposta não é de revelar um sentido único, verdadeiro ou mesmo a intenção da artista. Busca-se muito mais a abertura de perspectivas dentro do que possibilita a condição aberta das visualidades apresentadas.

Um dos aspectos que mais chama a atenção na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* resulta do diálogo entre os três principais termos do seu título e os padrões geométricos que, emulando papéis de seda, recobrem as cenas que compõem a obra. Em grande parte de suas instalações, como já foi assinalado, Rosângela Rennó recorre a uma estratégia de “encenação da própria imagem”²⁰² que envolve o diálogo com o texto verbal. Nem sempre as intervenções na imagem seguem esse caminho. Mas, como anteriormente destacou-se, o “arquivo universal”, isto é, a coleção de imagens textuais verbais feita pela artista, ganha papel preponderante em suas montagens.²⁰³ Aqui, as tramas textuais verbais aparecem apenas no título. Contudo, é possível deduzir sua presença de outra maneira, isto é, nas tramas geométricas que velam parcialmente cada fotografia.

²⁰² MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias da informação*, 2009, p. 20.

²⁰³ MELENDI, M. A. *Pequena ecologia da imagem: um glossário em construção*, 2021.

A operação de intervir na imagem fotográfica, inserindo elementos diversos, sejam visuais ou verbais, como se viu, envolve o trabalho com os códigos que lhes atravessam. Se, por um lado, ela se mostra como o análogo perfeito da realidade, ela é produzida por uma dimensão conotativa que tem seu material proveniente justamente das discursividades que tecem as culturas. Na codificação desse análogo fotográfico, como pontua Barthes²⁰⁴, está a produção das “mensagens” ou informações conotadas. Divisa-se, pois, nesse velamento, um tecido que remete, por sua vez, aos códigos culturais que, ao mesmo tempo, permitem ver e restringem a percepção.

A falta aparente de um texto, nesse caso, vale-se de uma estratégia que busca no próprio imaginário do espectador as tramas discursivas que vão conferir-lhe significações. Portanto o entrelaçamento de linhas que protege os elementos das fotografias cumpre uma função que se decompõe em duas. A princípio, a camada que protege a materialidade da foto demonstra que existe um código que vai para além de perfeito análogo denotado da fotografia. Os enunciados codificados de uma cultura perfazem as estruturas que lhe conferem uma realidade dando substância a uma imagem. Essa trama não é naturalmente observável. A função central ocupada pelo papel de seda é apontar para onde não se olha, as relações discursivas que dão significação a essas cenas. As conotações possíveis veem-se, desse modo, circunscritas na trama visual que se sobrepõe à superfície imagética.

Em outra medida, derivada da correlação entre os padrões escolhidos e a existência de uma discursividade para além de seu aspecto denotativo, podem-se imaginar algumas das conotações a partir de um outro diálogo. A associação dos sentidos contidos em cada um dos três termos do título e o nome de cada um dos três padrões geométricos suscita a emergência de várias significações. Trata-se de uma dimensão conotativa que, nesse caso, se associa às condições histórico-culturais sob as quais conformaram-se as cenas fotografadas. Bem como, relacionam-se à forma de estrutura coletiva da multidão. Seguem recortes demonstrativos dos três padrões: “teia de aranha”, “tela” e “worm”.

²⁰⁴ BARTHES, R. A mensagem fotográfica, 1990, p. 15.

Figura 19 – Recorte do tríptico 5 – padrão “teia de aranha”



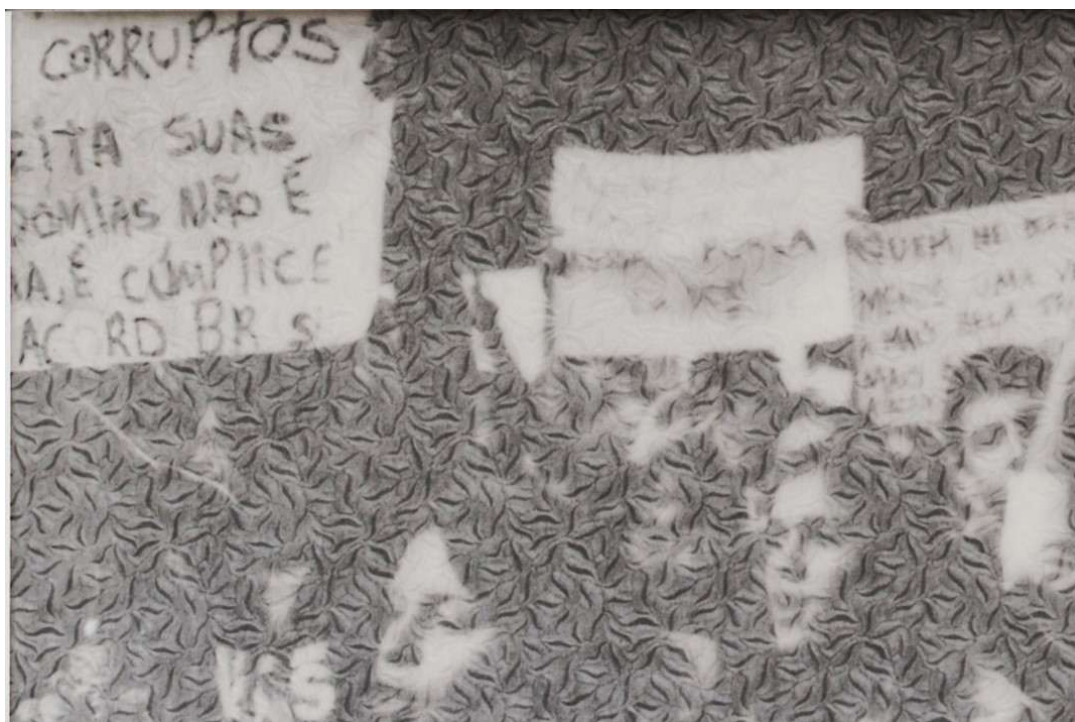
Fonte: fotografia da instalação fornecida pela artista

Figura 20 – Recorte do tríptico 5 – padrão “tela”



Fonte: fotografia da instalação fornecida pela artista

Figura 21 – Recorte do tríptico 5 – padrão “tela”



Fonte: fotografia da instalação fornecida pela artista

Como foi dito anteriormente, cada um desses padrões identifica um episódio de manifestações políticas específico. Contudo, ainda que exerçam essas distinções, eles se aproximam no que tange o entrelaçamento que visualmente formam. Como padrão de visualidades que se distribuem repetidamente, cada uma dessas emulações de entrefolhamento constitui uma relação em rede, um encadeamento de fios e estruturas que organizam multiplicidades. Em um primeiro momento, pode-se evocar que a noção da existência de uma relação em rede que se estabelece nas multidões propicia a articulação de uma inteligência coletiva não centralizada. Uma forma análoga aos enxames, mas que conserva numa disposição horizontal as diferenças subjetivas que a compõem, como nos sugere Negri e Hardt.²⁰⁵

Analogamente, pode-se divisar a produção do “intelecto público”²⁰⁶, baseado justamente nas formas comuns da “vida da mente” tornadas públicas, isto é, os lugares comuns que formam a generalidade de conhecimentos de uma cultura. Esses “lugares”, segundo Virno, oferecem uma proteção para a angústia associada à generalização da sensação de não pertencimento. Nas palavras do pensador italiano, como já pontuamos, eles

²⁰⁵ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 131-132.

²⁰⁶ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 13-16.

compõem “a trama da ‘vida da mente’, mas uma trama não-aparente”.²⁰⁷ Dessas discursividades comuns, onde se refugiam as diferentes formas subjetivadas, podem-se aproximar as teias, tramas e padrões delineados por Rennó nas cortinas de papel de seda que recobrem as cenas entrevistadas. De alguma forma, os padrões representam esses discursos que dão a ver uma conjuntura, sem, contudo, mostrar de forma óbvia a sua conformação. A percepção desse véu que tensiona a falsa clareza de cada um dos quadros políticos tensiona essa obviedade. Tal contraste nos convida a confrontar e questionar as imagens e resgatar a multiplicidade de significados envolvida nesse mosaico de imagens.

Pensando, pois, na nomenclatura escolhida para cada um dos padrões geométricos, entreveem-se formas de captura que, ao mesmo tempo, constituem-se em tramas e entrelaçamentos. A teia de aranha estabelece-se como uma estrutura tecida e quase invisível, propriamente impalpável e que tem como um de seus fins envolver e capturar. Além disso, perfaz-se no próprio ambiente de refúgio daquele que o produziu. Pensando no segundo padrão, “tela”, evoca-se também uma imagem tecida de onde, a princípio, não se discernem as individualidades dos múltiplos fios que nela se convergem. Em sua superfície, formam-se imagens carregadas de sentido que da mesma forma não são acessados todos em uma primeira mirada. Por fim, temos o padrão “worm”. Pode-se elencar uma certa amplitude de significados para o termo de origem inglesa. Refere-se, contudo, de uma forma geral, a organismos em forma larval ou vermes. Seres que se escondem ou que parasitam espécimes animais ou vegetais. Associado aos quadros de junho de 2013, esse elemento visual geométrico e enunciativo parece afastar-se em parte da ideia de tecido, mas conserva o sentido da captura ou aprisionamento no que tange a infiltração e apropriação.

Dentro desse contexto, dispõe-se de estruturas que remetem a formas de subjetivação. Pode-se observá-las como formas comuns que, por um lado, produzem a significação do ser individual singular em meio à multidão. Em outra medida, são os tecidos do intelecto público que servem também à captura dos afetos, o liame que une os desejos, determinando ações. São formas de agir e se situar que tanto podem se prestar à revolução como à submissão. Em certas condições, ainda que em sua superfície representem um papel disruptivo, podem estabelecer o espaço discursivo de segurança. A condição da invenção de um comum paira como necessidade irrefletida da própria multidão. Muitas vezes, no entanto,

²⁰⁷ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 13.

é no terreno das formas comuns preexistentes nesse intelecto público que se associam operações de captura que vão justamente minar as revoluções incipientes.

Ao explorar a superfície simultaneamente opaca e transparente das teias que recobrem os mosaicos construídos pela artista, nos deparamos com outro elemento instigante. De alguma maneira ele nos remete a operações de captura e controle como observou-se nos padrões geométricos, porém seguindo outros caminhos. Trata-se de diversas lentes objetivas ajustadas por cima do véu que recobre as imagens fotográficas. A função de tais aparelhos, ou dispositivos, encontra-se no plano visual, circundando rostos anônimos na paisagem da multidão.

O título da instalação faz uma referência a uma “operação”. Acerca desse termo, existe uma diversidade de sentidos que a ele se associam. Um deles, como já foi anteriormente sugerido, diz respeito às operações estratégicas promovidas pela arte da apropriação das imagens. Outro, talvez mais evidente, remete a conjuntos de manobras estratégicas delimitadas e executadas usualmente por militares, policiais e serviços de inteligência. Por consequência, pode-se associar às várias ações militares durante a ditadura e mesmo depois dela, na figura da polícia, em função de coibir ou perseguir possíveis inimigos do estado brasileiro. Na verdade, todos aqueles que de alguma forma possam ser enquadrados como indesejáveis pelas elites.

A obra configura-se também como uma operação entremeada de estratégia de decodificação das imagens da cultura e da política. Nesse ponto, em especial, mencionar o termo operação é também fazer emergir os dispositivos que atuaram para garantir primeiramente a manutenção de um estado repressivo. Posteriormente, contribuíram e contribuem para inviabilizar um estado de bem-estar social para todos, criminalizando minorias historicamente penalizadas.

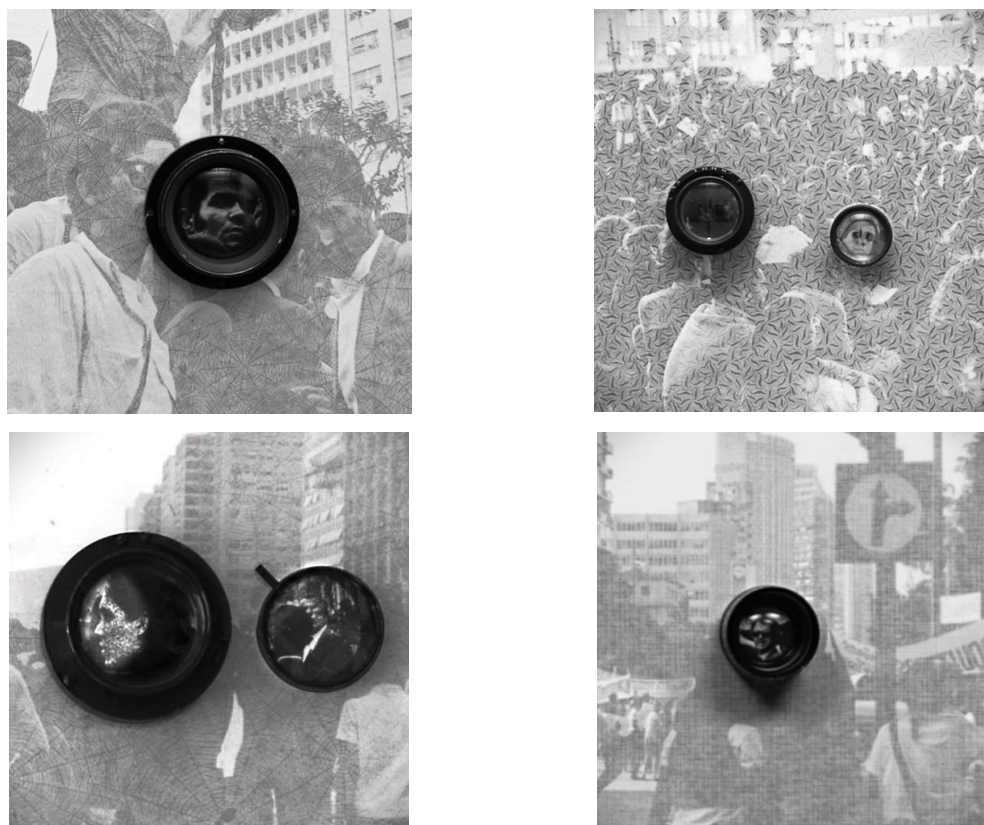
A ideia de “operação” liga-se, pois, às “arapongas” contidas no título. Araponga é um termo notabilizado por referir-se a informantes da polícia militar e das forças armadas em especial. Muitas vezes, esses informantes estavam infiltrados em meio às pessoas nas mais diversas situações, incluindo as manifestações coletivas. Em certas circunstâncias eram solicitados a indicar, na multidão, os sujeitos insurgentes ou perigosos para o sistema. Mesmo depois que a ditadura terminou oficialmente, essa prática continuou, inclusive dada a estrutura de organização e ação da polícia militar ainda segue os padrões do Exército. Mais que isso, ainda possuem um sistema de inteligência codependente do Exército, sendo, inclusive, obrigados a repassar-lhe informações que mesmo os governadores de estado não

têm acesso.²⁰⁸ Assim, o serviço de inteligência policial continua a agir em certos momentos como ação de espionagem contra um inimigo interno definido por um poder paralelo.

As lentes sobrepostas às tramas configuram-se, pois, como os dispositivos circunscritos na prática da arapongagem. Como a própria artista relata, ao destacar rostos na multidão, tinha-se a intensão de realçar de forma desprestenciosa sujeitos desconhecidos, que lhe chamaram a atenção apenas por detalhes fisionômicos. A atitude, contudo, emula a ação desses arapongas. Segue trecho do texto e em seguida alguns exemplos das intervenções realizadas com as lentes:

os rostos isolados foram escolhidos em função da composição e de algum detalhe na expressão ou posição que me pareceu interessante. A ideia era justamente dar relevância a pessoas “anônimas”, pessoas que simplesmente faziam parte daquele coletivo, naquele momento. Um olhar que procura pessoas na paisagem, como faziam os arapongas, ao analisar fotografias de multidões, para buscar suspeitos ou subversivos. Muitas vezes as pessoas “marcadas” ou isoladas em círculos, pelos arapongas não eram de fato subversivas.²⁰⁹

Figura 22 – Recortes dos detalhes da sobreposição de objetivas



Fonte: Fotografias da instalação fornecida pela artista.

²⁰⁸ Cf. ZAVERUCHA, Jorge. Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição brasileira de 1988. p. 53. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura*, 2010.

²⁰⁹ RENNÓ, R. Conversa com a artista por mensagens de e-mail. 3 nov. 2022.

As objetivas circunstanciam uma outra espécie de instrumento de produção de verdade e, portanto, de subjetivação. Mas de uma outra forma que não apenas a discursiva. A atitude de arbitrariamente selecionar figuras individuais, atribuindo-lhe características que lhes conferem uma natureza potencialmente ameaçadora, diz muito mais da subjetividade daquele que a executa. Por sua vez, essa ação, ainda que tenha sua intencionalidade, não está precisamente no sujeito, mas sim nesse tecido de enunciados e aparelhos que o atravessam em sua dimensão coletiva. Por isso mesmo, além da sua condição de aparelho ótico, as lentes utilizadas pela artista alegoricamente respondem também à noção de dispositivo, bem como foi empregada por Foucault, em certos estudos, textos e conferências.

Foucault não dedicou tanto espaço para a exposição daquilo que caracterizaria o “dispositivo” conceitualmente, configurando-se como uma ferramenta analítica usada para determinar as associações entre saber e as relações de poder. A partir de *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*, o termo assume maior relevância. Em entrevista ao filósofo Alain Grosrichard, Foucault, ao ser indagado sobre a análise da sexualidade como um dispositivo, faz alguns apontamentos conceituais a respeito.²¹⁰ Entende-se como dispositivos estruturas compostas de elementos heterogêneos que mesclam instâncias discursivas e não-discursivas. Isto é, residem em práticas que produzem as relações de poder, ao mesmo tempo que por elas são determinadas. Nas tramas que se sobrepõem aos quadros históricos, também podem-se vislumbrar dispositivos. Contudo, torna-se importante frisar que nessa estrutura unem-se o dito e o não dito. “O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos”.²¹¹

De alguma forma, o “dispositivo” liga-se àquilo que Foucault anteriormente denominou como formações discursivas em suas investigações relativas à episteme. Esta também seria um dispositivo, mas reduzido à sua dimensão discursiva. A produção de significações envolvida no jogo de forças que justificam certas práticas sociais, e que por elas são determinadas, correspondem a essa estrutura heterogênea. Dito de outra forma, existiriam nesse processo elementos não discursivos de ordem coercitiva.²¹² Tal caráter coercitivo ganha forma material nas “instituições” envolvidas em práticas validadas por formações discursivas. Os elementos discursivos instituem-se como saber na medida em que

²¹⁰ FOUCAULT, Michel Sobre a história da sexualidade, 1979.

²¹¹ FOUCAULT, Michel Sobre a história da sexualidade, 1979, p. 244.

²¹² FOUCAULT, Michel Sobre a história da sexualidade, 1979, p. 246.

operam nessas relações de forças. Todo esse processo mostra-se movediço, alterando-se no plano histórico a função de cada um desses elementos.

O sentido atribuído por Gilles Deleuze ao conceito formulado por Foucault vai também nessa direção. Sua expressão mostra-se potente na produção de sentidos que se buscam para as lentes e arapongas. Deleuze também assinala o aspecto da relação de linhas múltiplas na formação de um dispositivo. Na sua interpretação da análise feita pelo próprio Foucault, destaca que o conceito perfaz-se em “curvas de visibilidade e curvas de enunciação [...] máquinas de fazer ver e de fazer falar”.²¹³ Contudo, não se trata de fazer ver algo existente previamente, mas que deriva desse processo, tal qual pontua Deleuze.

A visibilidade não se refere à luz em geral que iluminara objetos pré-existentes; é formada de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo. Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela.²¹⁴

Analogamente, na leitura proposta das lentes / dispositivos, divisa-se um processo semelhante. A objetiva que circunda o rosto não lhe retira o anonimato, mas atribui sentidos para sua subjetividade. Significações estas que só existem no conjunto formado com a trama enunciativa que recobre a cena. Independentemente de reconhecer-se ou atuar como insurgente, o que determina o caráter subversivo dado ao sujeito em foco são as formações discursivas em que está mergulhado o informante, ou araponga, e as práticas envolvidas. Assim também ocorre com todo um grupo de pessoas que conduziram a ditadura militar e a sua base de apoio na opinião pública.

Por outro lado, pode-se pensar na condição do anonimato também dos arapongas. Do ocultamento na multidão também participa o informante e, na superfície de sua imagem, não se revelam características palpáveis de sua ação. Por esse prisma, pode-se recorrer também à ideia descrita por Foucault de que os dispositivos constituem-se de estratégias que respondem a uma urgência. Mas as relações de poder formadas são de uma intencionalidade sem sujeito, estratégias sem estrategista.²¹⁵ Não significa que não haja atores que materialmente dirijam atos coercitivos. Mas denota que a intencionalidade não é meramente individual, mas está difusa em uma região opaca que indistingue a singularidade de um

²¹³ DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo?

²¹⁴ DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo?

²¹⁵ Cf. DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*, 1995, p. 205.

possível informante. Na trama dos *Worms* infiltrados, ele encontra-se difuso e não individualizado. Da mesma maneira atua o dispositivo que opera cerceando o exercício da democracia e os projetos revolucionários incipientes. Suas lentes determinam uma visibilidade que não parte de um sujeito, antes determina as subjetividades. Como forma de ver entrelaçada em formações discursivas comuns, torna-se difícil de emergir na consciência dos atores da sua produção. Nesse momento é que a arte mostra-se fundamental, principalmente quando trabalha com estratégias que fazem tensionar as discursividades e dispositivos imperceptíveis que atuam justificando formas de submissão da coletividade.

Até o momento, foram expostas algumas considerações a respeito de alguns elementos que configuram as estratégias de composição utilizadas por Rennó na instalação *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Como se percebe, esses elementos estético-visuais abrangem todas as cenas redundando em elementos comuns que unem as formas de visibilidade propostas pela artista. Confundem-se com formas de produzir verdades.

Contudo, subjazem imagens compostas de cenas, acontecimentos, multiplicidades de elementos, sujeitos que merecem ser observados de forma um pouco mais detida. Como já foi dito, a instalação foi concebida a partir de treze fotografias de cada um dos três momentos históricos citados, redundando em treze trípticos. Em cada um desses treze conjuntos, alguns desses elementos a serem destacados se repetem. Portanto, mostra-se mais conveniente apontar tais aspectos, não necessariamente esmiuçar individualmente cada fotografia. As imagens em si podem nos sugerir formações discursivas e práticas que se instauram por meio delas. Mas o mais importante é entendê-las como montagens contrastantes que propõem uma nova legibilidade ou visibilidade. Algo diverso das significações que operaram para manter os quadros de dominação representados.

Outro elemento geral assinalado, mas que não foi inserido na pós-produção, encontra-se no objeto das fotos, ou seja, as multidões. Formas de estruturação que rementem, por si mesmas, a mosaicos culturais e denotam a configuração coletiva contemporânea. Apresentam-se as fotografias como simulacros de arquivos vivos referentes a um intelecto público, coleções não arbitrárias de singularidades que representaram uma sensibilidade própria de uma época.

De forma geral, tais imagens sugerem uma atitude insurgente em relação a cenários políticos adversos. Dentro da heterogeneidade divisada nas cenas, esse é o primeiro elemento digno de nota: a ação contestadora, insurgente e resistente. Se observarmos certos detalhes dos registros, situados em várias das fotografias componentes dos trípticos, reconheceremos

formas, corpos e gestos que indicam essa condição. Eles denotam a emoção e ação envolvidas num levante. Se Foucault ressalta a existência de uma dimensão não exatamente discursiva nos dispositivos, pode-se inferir algo correlato na produção de sentidos que atravessa os levantes. Isto é, existem práticas associadas a formas discursivas ou ideológicas também nos movimentos de contestação de um poder instituído.

Didi-Huberman, por sua vez, chama a atenção para a gestualidade envolvida na atitude insurgente e resistente nos levantes, marchas e manifestações nas mais variadas circunstâncias e momentos históricos, usando para tal a arte que gira em torno dessa temática. Vale destacar que foi esse um dos pontos que levou o pensador francês a organizar a exposição *Levantes*, trazida ao Brasil em 2018. O pesquisador Márcio Seligmann-Silva assinala a presença de um programa estético político em *Levantes* que já se desenrolava em outras obras de Didi-Huberman. Nesse sentido, a arte é tratada como uma transposição de imagens que busca gerir e ressignificar um passado traumático.²¹⁶ *Levantes* foi configurada seguindo cinco eixos temáticos que dizem respeito às emoções coletivas relativas às lutas políticas das multidões. Essas dimensões norteadoras são os elementos (desencadeados), os gestos (intensos), as palavras (exclamadas), os conflitos (abrasados) e os desejos (indestrutíveis).

A dimensão gestual talvez seja uma das mais significativas, pois ela sinaliza os outros elementos por meio das imagens. Reconhece-se a gestualidade como a expressão de formas coordenadas com o psiquismo em ações humanas como a de insurgir-se. Destaca Didi-Huberman que, “sem dúvida alguma, são forças que nos sublevam, mas são formas que, antropologicamente falando, tornam perceptíveis, veiculam, orientam, implementam os levantes, tornando-os plásticos ou resistentes de acordo com as circunstâncias”.²¹⁷ Os gestos constituem-se como uma categoria de significação que não é perdida, como acentua o crítico francês. Eles sobrevivem sendo transmitidos por gerações e gerações e, por isso mesmo, fazem emergir camadas de ações coletivas sedimentadas num arquivo mnemônico.

Sob a fina e ao mesmo tempo espessa trama das teias e telas dos mosaicos, desenham-se sutilmente os contornos de vários gestos significativos. Apresentam-se rostos expressivos em fúria, medo ou alegria. Divisam-se lábios conformados em gritos e cantos, um olhar quase sempre atento. Assim também, desenrolam-se e levantam-se faixas e bandeiras como

²¹⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A política das imagens na exposição Levantes*, 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/seligman-exposicao-levantes> Acesso em: 19 jan. 2024.

²¹⁷ DIDI-HUGERMAN, Georges. *Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva)*, 2007, p. 301.

signos da resistência e insubmissão. Mas talvez o gesto mais pungente que sinaliza a luta que permeia um levante esteja no próprio erguer-se, em especial ou levantar dos braços em conjunto. Encontra-se aí o erguer-se coletivo de uma emoção que reclama uma perda, uma falta, uma privação. Esse gesto é bem presente entre os quadros imagéticos articulados por Rennó. Particularmente em três dos trípticos, tal sinalização corporal pode ser observada.

Figura 23 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 1



Fonte: Fotografias da instalação fornecida pela artista

Figura 24 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 2



Fonte: Fotografias da instalação fornecida pela artista

Figura 25 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 9



Fonte: Fotografias da instalação fornecida pela artista

Nos três quadros selecionados, percebe-se a recorrência da expressão de levantar os braços e em muitos momentos levantar-se. Simbolicamente, este e o gesto de levantar faixas, cartazes e bandeiras mesclam-se. Evidentemente também importa a palavra representada pelo texto verbal escrito nesses aparatos, além das vozes bradando ou cantando. Mas muitas vezes os sentidos identificados em faixas e bandeiras tão próximas fisicamente podem guardar muito mais diferenças. Um exemplo extremo são as cenas identificadas nas manifestações de junho de 2013. Mas também nos outros dois cenários, as diferenças relativas a processos de subjetivação vários denotam a heterogeneidade em que mergulha a multidão. Ainda assim, a emoção e a ação envolvidas no movimento insurgente fica bem delimitado na gestualidade dos corpos.

Derivada desse movimento, verifica-se também em muitos rostos a atitude insurgente ou questionadora. Com cartazes ou braços içados, os sujeitos erguem em conjunto suas cabeças e olhares mirando um ponto invisível. Parecem procurar por alguém ou mesmo algo que se coloca acima de sua posição. Estão a contestar e reivindicar aquilo que lhes foi retirado. A esse sentimento de subtração de um elemento subjetivo, a imposição de uma falta, ou eliminação da própria vida corporificada na luta, Didi-Huberman atribui a motivação para o nascimento do desejo de rebelar-se. Seria possível dizer até mesmo que a perda, que de início nos aflige, pode também – pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – sublevar o mundo inteiro.²¹⁸ Cumpre assinalar que evidentemente muitas vezes essa perda ou falta é impalpável. Em vários momentos, contudo, ela torna-se mais que sensível. É o caso das inúmeras mortes, desaparecimento ou partidas de pessoas para o exílio, todos muito comuns no período da última ditadura militar brasileira. Vale lembrar também que objetivamente foi a morte do secundarista Edson Luís, em 1968, o catalizador para a grande “Passeata dos cem mil”.

O movimento de insurgir-se contra uma relação de forças opressora e sua manifestação visível no levantar-se pressupõem também uma ação destrutiva no sentido de buscar promover uma ruptura. Como acentuou Didi-Huberman, os gestos vinculados à sublevação derivam do desejo humano que, por sua vez, visa à supressão de um sofrimento. Seguindo o pensamento de Benjamin, ele pondera que seria possível tratar “a própria História como uma história da dor dos homens”.²¹⁹ Esse sofrimento coletivo deve, contudo,

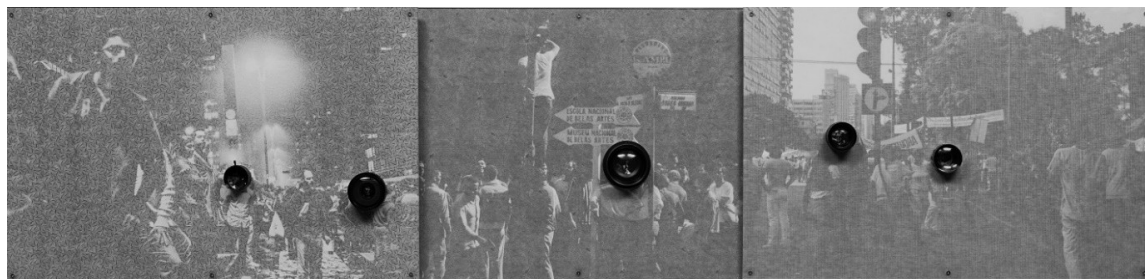
²¹⁸ DIDI-HUGERMAN, Georges. *Através dos desejos* (fragmentos sobre o que nos subleva), 2007, p. 289-290.

²¹⁹ DIDI-HUGERMAN, Georges. *Através dos desejos* (fragmentos sobre o que nos subleva), 2007, p. 307.

configurar em formas discursivas e práticas publicizadas. Isto é, devem produzir maneiras de operar que caminhem na direção do bem comum. Torna-se importante ressaltar esse aspecto, pois como já foi assinalado, os afetos coletivos são passíveis também de ser capturados, incluindo os sentimentos revolucionários. Todo o cenário de afetos coletivos generalizadamente antissistema que se observa no Brasil ultimamente parece ser um bom exemplo dessa particularidade da multidão.

Feita essa observação, convém dizer que, entendendo a vontade de ruptura como manifestação própria de um levante, seu caráter destrutivo não significa para Didi-Huberman uma aniquilação de todas as coisas. Ela responde muito mais a uma memória profunda que consome o presente. Apresenta-se como uma urgência a ser resolvida encontrando caminhos. Analisando algumas cenas circunscritas na série discutida aqui, podem-se estabelecer alguns diálogos nessa mesma direção. Segue a imagem de um dos trípticos que traz esse aspecto de forma mais significativa.

Figura 26 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 11



Fonte: Fotografias da instalação fornecida pela artista

Didi-Huberman, apoiando-se no pensamento de Benjamin, também sublinha que o caráter disruptivo da multidão rebelada passa pela abertura de espaços, bem como pela procura e pelo reconhecimento de caminhos que atendam a superação desse sofrimento. Em trecho do ensaio “O caráter destrutivo” selecionado pelo crítico francês, fica mais bem delimitada esse posicionamento de Benjamin:

nada é permanente. É exatamente por essa razão que ele vê caminhos por toda parte. Lá onde outros se deparam com muros ou montanhas, ele ainda enxerga um caminho. Mas, como enxerga esses caminhos por toda parte, por toda parte ele precisa sempre desobstruí-los. Nunca pela força bruta, por vezes por uma força mais nobre. Ao enxergar caminhos por toda parte, ele mesmo se encontra sempre entre as encruzilhadas dos caminhos.²²⁰

²²⁰ BENJAMIN, Walter. Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva), 2007, p. 307.

O tríptico número 11 foge um pouco à regra dos demais, como pode ser observado na figura 26. A disposição das três fotografias que compõem essa montagem se dá linearmente, o que pode sugerir uma situação de equivalência. Não que sejam situações indistintas, mas os signos que compõem as cenas parecem revelar algo em comum. Nelas, pessoas parecem vagar em direções imprecisas. Seus rostos apontam para direções improváveis. Nesse caso, pensando em estratégias de uma ecologia das imagens, tão importante quanto as intervenções e técnicas de pós-produção, mostra-se o trabalho de curadoria, isto é, de escolha minuciosa das fotografias mais significativas.

Na primeira imagem, relativa a 2013, percebe-se que um sujeito em primeiro plano na borda esquerda ostenta um semblante desnorreado. A indeterminação da fisionomia, conseguida em parte pelos processos de pós-produção, intensifica ainda mais essa sensação diante da imagem. Atrás dele, outros sujeitos parecem igualmente descontraídos. No quadro central referente à “Passeata dos cem mil”, destaca-se também um sujeito à esquerda, mas mais centralizado. Tendo escalado a base de sustentação do que parece ser um poste de iluminação antigo, ele encontra-se de costas para o espectador. Sua mão direita é colocada à frente do rosto numa atitude daquele que procura distinguir algo em determinada direção. Na terceira imagem, atinente ao “Movimento Diretas Já”, não se destaca um sujeito específico. Mas as pessoas aparentam igualmente ter uma única direção bem definida.

Em comum, também e principalmente, observa-se nas três cenas a presença de elementos que se constituem como placas de sinalização ou de iluminação públicas. Isto é, artefatos que sugerem ou indicam caminhos. Nesse âmbito, o quadro de junho de 2013 é o que menos tem evidentes esses traços. Há alguns pequenos pontos sugerindo sinalização de trânsito e uma sequência de postes de iluminação. Na outra extremidade do tríptico 11, a cena das “Diretas” ostenta em seu centro um semáforo com uma placa logo abaixo indicando seguir em frente ou a direita. Ainda mais significativo mostra-se a imagem central da “Passeata dos cem mil”. Nela, além de outros sinais e placas não muito bem identificáveis, sobressaem-se duas placas no formato de seta apontadas para esquerda. Sobrepostas, uma traz a inscrição “Escola Nacional de Belas Artes”, ao outra, “Museu Nacional de Belas Artes”.

Ainda que todo esse conjunto possa ensejar várias leituras diferentes, seus signos comuns podem sugerir alguns caminhos de decodificação mais significativos. A escolha e ênfase nas placas sugerindo duas das principais instituições gestoras da arte do país ensejam a associação imediata com a importância assumida por esse campo durante todo o período

de ditadura. As artes plásticas (e ainda mais o teatro, o cinema e a música) configuraram-se como principais linguagens de resistência e oposição ao regime. Em outra medida, a sinalização de trânsito de 1984 pode implicar uma angústia relativa à impossibilidade real de escolha, findo processo tão entusiasmado de luta pelas eleições diretas. Já em 2013 uma paisagem urbana noturna, ainda que as luzes estejam evidentes, parece conservar um cenário onde optar por um caminho mostra-se ainda mais difícil. Ainda que superficialmente imagine-se haver vários, todos da mesma forma mostram-se inviáveis.

Longe de pretender determinar sentidos verdadeiros para os signos identificados, esses apontamentos indicam uma lógica que permeia a estrutura da multidão, especialmente num contexto de ação contestadora. A condição para ruptura com um estado adverso, ou para um sofrimento coletivo, passa pelo rompimento com os processos já estabelecidos. Em um cenário tão heterogêneo, contudo, apresenta-se um absoluto impasse na definição dos caminhos que garantiram essa transformação. E cada vez mais. A ponto de discursividades e práticas conservadoras mostrarem-se subvertidas sob uma aura disruptiva. Dispõe-se, pois, esse último tríptico apresentado, de um expressivo exemplo da conformação coletiva sob o nome de multidão. Como anteriormente destacou-se, uma de suas marcas é o desafio da descoberta ou produção de vias comuns. Simultaneamente elas viabilizariam a supressão de um desconforto inerente ao não pertencimento e o movimento renovador garantidor do bem-estar que abarcasse todo um universo de heterogeneidades.

Na perspectiva da ocupação da cidade, vista como ambiente caótico, as cenas de *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* denotam formas de ocupação da cidade que indicam um encontro com essa segurança almejada na comunidade temporária da multidão. Ao mesmo tempo em que o cenário metropolitano configura-se como expressão maior da multidão no que toca a pluralidade e na emergência de suas inconsistências, produz também formas de segurança que têm sua base nos modos de repetição tão caros à fase infantil. Em comunidades tradicionais, esses processos dão lugar a construções mais elaboradas. Mas como afirma Paolo Virno, atualmente eles são retomados como expressão da estrutura coletiva contemporâneas. “Agora, no tempo da multidão, esta substituição não tem mais lugar. A repetição, longe de ser substituída, perdura. Foi Walter Benjamin quem compreendeu bem esse ponto. Prestou uma grande atenção à infância, ao jogo infantil, ao amor da criança pela repetição”.²²¹ Também ao analisar a condição do flâneur e sua relação

²²¹ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 16.

com a grande cidade, Benjamin aponta para esse aspecto da multidão como local de refúgio derivado, inclusive da condição anônima dos sujeitos.²²²

Michael Hardt e Antonio Negri, por suas vezes, atentam para esse fenômeno relativo à forma da cidade. Eles propõem uma percepção da metrópole como um pretenso reservatório do bem-estar comum em sua fase industrial. Transformada em metrópole biopolítica, deve-se encará-la para além de sua estrutura física, constituída principalmente pelas redes de cultura e comunicação. Ou seja, ela apresenta-se como uma das expressões da multidão, onde se produz o comum que converge tais singularidades. “Esses elementos do comum contidos na cidade são não apenas os pré-requisitos da produção biopolítica, mas também seu resultado; a cidade é a fonte do comum e o receptáculo para o qual ele flui”.²²³

A circunstância de se confundir com os demais estando imerso na multidão apresenta-se como uma constante nas montagens da instalação em pauta. Inclusive, sob esse ponto de vista, os padrões geométricos identificados como formas enunciativas comuns podem ser encarados também como esse refúgio na multidão. Porém, sob esse paradigma, um dos trípticos mostra-se como um expressivo indicador de certos elementos. Segue a fotografia do Tríptico 12.

Figura 27 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 12



Fonte: Fotografias da instalação fornecida pela artista.

²²² BENJAMIN, W. O Flâneur, 1989, p. 221.

²²³ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Bem-estar comum*, 2016, p. 177.

Olhando de relance, um primeiro olhar parece não denunciar o tema do anonimato e da segurança experimentada na multidão. Nesse tríptico encontram-se fotos em plano mais fechado, dando, inclusive a possibilidade de delinear certos rostos. Isso acontece especialmente na foto de José Inácio Parente, localizada na borda superior esquerda do tríptico 12. Aliás, muitos dos registros da “Passeata dos cem mil” realizados por Parente singularizam-se frente aos demais por essa característica de trazer alguns planos fechados. Nesse caso, os “cem mil” foram construídos através de um mosaico de vários blocos menores, ainda que o foco tenha sido mantido na multidão como sendo o principal ator do acontecimento.²²⁴ Percebe-se uma integração da multidão com a paisagem arquitetônica da cidade. Uma integração, contudo, ambígua ao modo do que oferece a estrutura da multidão.

Alguns elementos merecem destaque para a análise do tríptico 12. Das três fotografias, apenas o registro das “Diretas”, que se encontra na borda inferior esquerda, apresenta contornos imprecisos e sujeitos indistintos. Isso reforçaria, por outro lado, o refúgio na multidão. Porém, os detalhes percebidos nas outras duas cenas suscitam apontamentos ainda mais instigantes.

Na imagem dos manifestos de junho de 2013, por exemplo, localizada na borda direita, percebe-se em seu centro a figura de uma pessoa não reconhecível tanto no que diz respeito à identidade como ao gênero. No entanto, ela veste dois signos emblemáticos. Seu rosto está coberto por uma máscara originária do filme “V de Vingança” e notabilizada por ter sido apropriada simbolicamente pelo movimento “Anonymous”²²⁵. Paradoxalmente, traz seu corpo envolvido por uma bandeira do Brasil, onde se lê o postulado positivista apropriado pela república brasileira: “ordem e progresso”. De alguma forma, observa-se um refúgio nas formas comuns e no anonimato típico da metrópole como estrutura representante da multidão. Isso fica mais evidente pelo uso da máscara.

Por outro lado, a atitude disruptiva de tentar encontrar caminhos diferentes, tal qual aponta Didi-Huberman recorrendo a Benjamin, é subvertida. Supreendentemente o sujeito escolhe um símbolo tradicional da república como modo de se resguardar. Apresenta-se uma situação ambígua, contudo passível de presenciar-se na forma coletiva que é a multidão. Por

²²⁴ Cf. VIANNA, Pedro Fraga. *A passeata dos cem mil nas fotografias de José Inácio Parente*, 2015.

²²⁵ Grupo que se notabilizou a partir da segunda década do século XXI pela ação cibernética conjunta. As ações, do ponto de vista do alvo e da orientação ideológica envolvida, eram variadas. Contudo, os principais atos e metas correspondem a violar ou retirar temporariamente domínios na web referentes a instituições governamentais, financeiras e a indústria do copyright (estúdios, gravadoras, editoras). Cf: EVANGELISTA, Rafael. Pesquisadores investigam o grupo Anonymous, os ativistas hackers do novo século. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v65n1/a05v65n1.pdf> Acesso em: 21 jan. 2024.

um lado, o sujeito configura-se como uma singularidade heterogênea que compõe uma pluralidade. A multidão define-se, nesse caso, portanto, com a percepção de que não existe uma uniformidade. Mas da mesma forma não há uma total incoerência como sugerem Hardt e Negri.²²⁶ Nesse processo de subjetivação, contudo, vê-se que muitas vezes valem-se de formas repetidas de linguagem que oferecem uma segurança diante dessa pluralidade, como salienta Virno por meio do conceito de intelecto público. Nesse caso, recorre-se à tradição representada pela bandeira que guarda em si a ideia de “ordem”. Nesse sujeito anônimo, pode-se encontrar a personificação de um lado problemático da multidão muito presente em junho de 2013. Os sentidos e discursividades adotados como formas comuns de operação recaíram em uma espécie de violência conservadora. Seria, pois, essa a adversidade que pode surgir na multidão que aponta Virno ao tratar das formas linguísticas compartilhadas que podem derivar em modos de submissão.²²⁷

Na extremidade oposta a essa imagem, na fotografia de 1968 realizada por José Inacio Parente, pode-se observar uma relação sógnica que denota uma forma de ambiguidade diversa. O objeto do registro constitui-se em uma cena ímpar. Em seu centro, divisa-se uma grande escultura representando uma mulher e uma criança. E sobre essa obra, encontram-se vários manifestantes que, tendo escalado a estátua, alojaram-se cada qual sobre um ponto do corpo representado. Torna-se imprescindível, contudo, examinar o significado da peça. A fotografia registra a fachada do antigo Palácio Tiradentes, atualmente ocupado pela Assembleia do Rio de Janeiro. Um dos palcos principais da Passeata dos cem mil, o Palácio Tiradentes constitui-se em símbolo político nacional. Segundo o pesquisador Douglas Souza Libório, a composição pictórica e iconográfica das obras artísticas que adornam o prédio, em especial na sua área externa, prestam-se à construção de uma narrativa histórica legitimadora da república e da independência, apoiadas numa tradição greco-romana.²²⁸

Fundamental é ressaltar que a fachada é adornada nas laterais da escadaria, cada qual com uma estátua, do lado direito, representando o “Progresso”, e à esquerda a figura em pauta, simbolizando a “Ordem”. A partir apenas dessa informação, reconfigura-se a significação assumida pelo ato dos manifestantes, bem como da captura de Parente e a posterior escolha da imagem por Rennó. Antes de seguir a apreciação da composição, segue breve descrição da escultura feita por Libório.

²²⁶ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*, 2005, p. 139.

²²⁷ VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão*, 2013, p. 17.

²²⁸ LIBÓRIO, Douglas Souza. *Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro*, 2019.

Esta se baseia na alegoria clássica da República com o barrete frígio sobre sua cabeça e sentada num trono. Com a espada, ela defende a Lex (Lei) e um menino que se apoia em um fasces lictoris²³, símbolo intensamente difundido pelo Palácio. Acima das estátuas há uma inscrição do Jus (Direito), apoiado pela Força e a Verdade.²²⁹

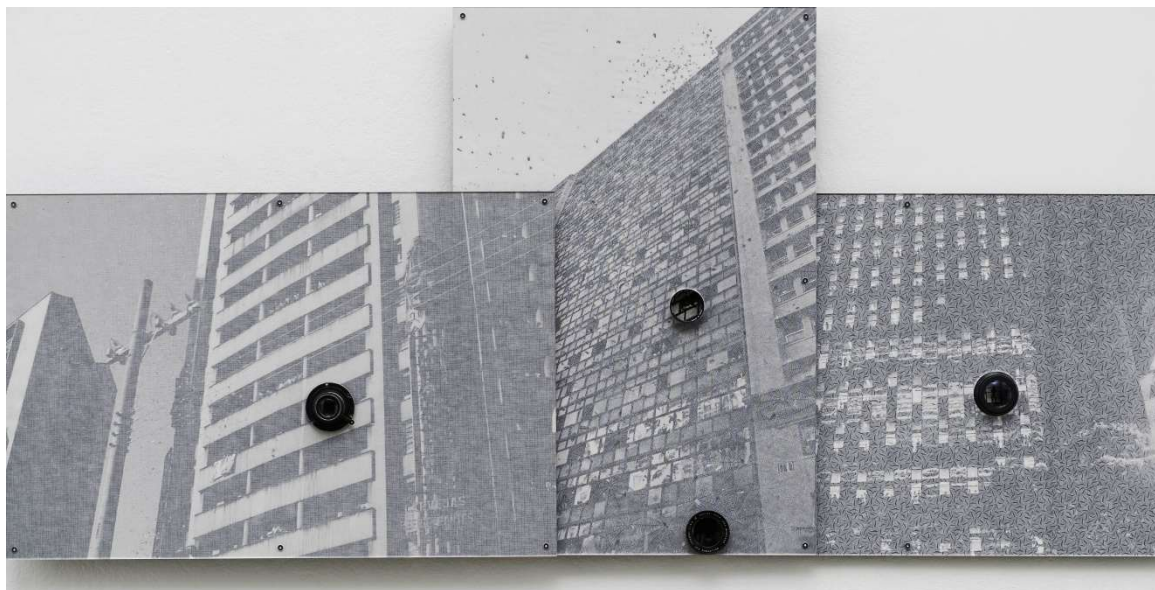
Portanto, ao examinar o conteúdo semântico da composição visual do monumento, reconhece-se o esforço por consolidar a ideia de “ordem” herdada do positivismo de Comte, como fundamento principal da república brasileira. Ordem que, por sua vez, denota controle da população. Pois aí encontra-se o elemento mais instigante da cena, ainda mais colocada em contraste com o registro de junho de 2013, há pouco descrito. Sobre a escultura, os manifestantes, imaginam-se pessoas simples, se distribuem de forma a se apropriarem do monumento. Nesse exemplo, o símbolo nacional é de alguma forma questionado. Tantos são os manifestantes que quase recobrem por completo a figura. Não há mais ordem. Pelo menos não a pautada na tradição. Os sujeitos se mostram integrados à paisagem urbana. Contudo, subvertem a ideia conservadora de ordem e, por consequência, propõem uma ruptura, a busca por caminhos novos a que aludiu Benjamin.

Nota-se um ar corajoso e um olhar destemido nesses manifestantes, especialmente aqueles que se assentam sobre seus elementos mais altos. Um homem, inclusive, coloca-se sobre a cabeça da escultura. Pode-se mesmo inferir uma intenção de suplantar a ordem. Olhando por esse prisma, o cenário parece configurar-se muito mais afeito a uma proposta revolucionária da multidão. Representando cada qual uma singularidade, os indivíduos se distribuem num grupo que ao mesmo tempo demonstra coesão, mas conserva diferenças. Porém, a ordem vigente deve ser desfeita e não se esconder nela.

Para finalizar esse trecho, faz-se relevante trazer um último tríptico que, sem dúvida, destoa dos demais quanto ao objeto do registro, ainda que dentro do espaço das manifestações apontadas. No quarto quadro da série, os registros realizaram-se a partir de uma visão dirigida ao olhar de quem assistia às passeatas. Por alguma razão, os três fotógrafos, em dado momento, decidiram apontar suas câmeras para os prédios das ruas e avenidas em que transcorriam os eventos e flagraram espectadores atentos mirando as multidões abaixo. Segue a imagem.

²²⁹ LIBORIO, Douglas Souza. *Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro*, 2019, p. 277.

Figura 28 – Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas – Tríptico 4



Fonte: Fotografias da instalação fornecida pela artista.

Nessa peça também estão presentes as lentes circundando alguns desses espectadores, analogamente ao olhar dos arapongas para a multidão. Contudo, nesse caso, o foco não são os possíveis revolucionários, mas justamente a percepção da multidão e daquilo que ela representa enquanto acontecimento que move singularidades. Se existe um espírito radical que questiona a ordem, quais seriam formas que se desenham no processo de recepção desses movimentos? A lente apontada para aquele que observa chama a atenção para que ali nos prédios também encontra-se parte da multidão. Na configuração assumida pela produção de sentidos comuns, fundamental torna-se a condição de espectador.

Aliás, há que se sublinhar o caráter espetacular assumido também pelas manifestações políticas coletivas. Num cenário em que tudo é transformado em produto, a abordagem dessa configuração torna-se também relevante. A produção de inteligibilidade comum e, por consequência, de subjetivação, passa atualmente pelas formas espetaculares quase sempre. Tal condição mostra-se como uma dimensão digna de inquietação, visto que, a princípio, imagina-se como função primordial de um manifesto ou levante uma ruptura com as estruturas pelos seus direitos, liberdades e o bem comum. Essa preocupação não é recente. Ela já existia, por exemplo, nas manifestações de estudantes e operários no Maio de 1968 francês, como assinala o documentário de João Moreira Salles, *No intenso agora* (2017)²³⁰ anteriormente citado. No filme, um dos pontos críticos apontados está direção

²³⁰ NO INTENSO AGORA; Direção: João Moreira Salles

tomada por Daniel Cohn-Bendit. Considerado um dos líderes do movimento, tornava-se uma celebridade política tendo tido, por exemplo, viagens financiadas por uma revista de variedades.

Em meio aos levantes franceses de 1968, e mesmo um pouco antes, Guy Debord já estabelecia uma análise radical desse quadro em seu livro *A sociedade do espetáculo*. A obra constituída de 221 micro teses influenciou a ala mais radical dos manifestantes. O autor expõe que, dada a configuração gerada pelos modos de produção capitalista, o mundo converteu-se em espetáculo, isto é, tudo antes vivido é experimentado através das suas representações.²³¹ De outra forma, pode-se dizer que tudo é transformado em mercadoria, incluindo as ações humanas, tais como a própria comunicação. A esse respeito Paolo Virno aponta que: “Aquilo que se dá no espetáculo é, precisamente, a faculdade humana de se comunicar, a linguagem verbal enquanto tal”.²³² Nesse âmbito, Virno faz esse apontamento chamando a atenção para a importância assumida pela comunicação como força produtiva na era pós-fordista.

Dessa breve exposição, conclui-se como fundamental pensar as formas comunicativas da multidão e sua produção de sentido pelo viés do seu caráter espetacular e a que serve essa condição. Mesmo as formas a princípio revolucionárias, ou mesmo as propostas de discussão a respeito do tema podem decair em espetáculo. Virno, ao salientar a relevância das formas linguístico-comunicativas como fator produtivo, aponta a indústria cultural como terreno em que são experimentadas e geridas as inteligibilidades comuns.²³³ Pode-se dizer, de outro modo, que nela elementos tais como dispositivos comumente ganham formas discursivas se reelaborando, assumindo funções diversas.

Essas formas derivadas do trabalhado imaterial convertidas em mercadoria, a que Virno associa ao *general intellect*, denotam as formas de sentido comum que conectam a pluralidade contida na multidão. Contudo, como percebe-se, nem sempre em benefício de práticas verdadeiramente políticas transformadoras. Portanto cabe pensar que além da multidão como acontecimento nas ruas, é preciso divisar a produção multitudinária no âmbito das comunicabilidades que conferem sentidos comuns.

Voltando ao tríptico 4, tão importante quanto a presença nas ruas, é a posição assumida pelo espectador. Afinal, de algum modo, nesse contexto espetacular, onde

²³¹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*.

²³² VIRNO. *Gramática da multidão*, 2013, p. 31.

²³³ VIRNO. *Gramática da multidão*, 2013, p. 5.

misturam-se o público e o privado, todos são espectadores. A ação bem-sucedida de um manifesto, muitas vezes, depende da forma como ele é visto. Ao olhar para os sujeitos fotografados em suas janelas, indaga-se qual é a opinião pública construída acerca do acontecimento. Opinião construída e não inferida por agências de pesquisa, pois, os meios de comunicação inevitavelmente conduzem a maneira de assimilar os fatos.

Tal percepção conduz a pensar as lentes como analogias não apenas referentes aos arapongas, bem como às formas de controle coletivo no campo da comunicação. Esse tema foi observado apenas de passagem. Mas justamente ao refletir a respeito do olhar da multidão para si mesma, o foco se amplia. Além disso, os aparelhos de controle disciplinar produzem formas comunicativas que definem o funcionamento de uma coletividade. Antonio Negri e Michael Hardt, ao analisarem o pensamento de Foucault relativo às formas de estruturação social de poder, alegam que o filósofo francês já haveria oferecido as bases de uma transição histórica da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. Se na sociedade disciplinar percebe-se uma rede difusa de aparelhos bem definidos para a regulação de costumes, hábitos e práticas produtivas, na sociedade de controle as relações de comando simulam formas pretensamente democráticas.

O poder agora é exercido mediante máquinas que organizam diretamente o cérebro (em sistemas de comunicação, redes de informação etc.) e os corpos (em sistemas de bem-estar, atividades monitoradas etc.) no objetivo de um estado de alienação independente do sentido da vida e do desejo de criatividade. A sociedade de controle pode, dessa forma, ser caracterizada por uma intensificação e uma síntese dos aparelhos de normalização de disciplinaridade que animam internamente nossas práticas diárias e comuns, mas, em contraste com a disciplina, esse controle estende bem para fora os locais estruturados de instituições sociais mediante redes flexíveis e flutuantes.²³⁴

Por consequência pode-se aproximar o foco no olhar dos observadores da multidão com o instrumento a que denomina-se opinião pública. Como bem destacam, Negri e Hardt, essa noção cristalizou-se como uma representação do pensamento geral de uma população, ou a voz do povo, a partir do século XVIII. Ela substituiria modernamente o lugar político da escolha democrática ocupado na antiguidade pela assembleia. Constata-se facilmente o caráter espetacular dessa instância imaginária. Além de configurar-se como um modo de unificar os posicionamentos políticos divergentes em função de interesses predominantes do mercado, ela converteu-se em extensão dos meios de comunicação.²³⁵ Em outras palavras,

²³⁴ HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*, 2001 p. 42-43.

²³⁵ HARDT, M. ; NEGRI, A. *Multidão*, 2005, p. 326-334.

configura-se como uma maneira de produzir significações políticas que uma coletividade irá assumir como se por ela tivessem sido produzidas.

Esse fenômeno pode encontrar seus ecos em vários exemplos anteriormente citados por ocasião da exposição dos contextos em que aconteceram as três grandes manifestações abordadas por Rennó. A Doutrina de Segurança Nacional, por exemplo, encontrou expressividade em meios de comunicação de massa materializadas no fantasma atemorizante do comunismo. Assim também aconteceu com todas as práticas e discursos que se enfileiraram no sentido de tentar relacionar aos opositores do regime uma imagem de terroristas até o apagar das luzes da ditadura. Em tempos mais recentes, foi o discurso anticorrupção que ganhou força como unificador dos afetos da população em prol dos interesses das elites. Como seu instrumento material, elaborou-se, por exemplo, a Operação Lava Jato, que por si só estabeleceu-se como evento espetacular.

O cenário divisado configura-se nas formas de submissão da multidão a que se refere Virno, por vezes. Diante de todo o contexto descrito, parece difícil entrever um caminho alternativo. Negri e Hardt, entretanto, propõem modos de resistência e mesmo de transgressão dos regimes estabelecidos por meio da própria produção comunicativa. Das formas de controle a que pode-se chamar biopoder, segundo eles, deriva-se também a condição da resistência dos corpos. Para os dois pensadores:

a história não pode ser entendida meramente como o horizonte no qual o biopoder configura a realidade através da dominação. Pelo contrário, a história é determinada pelos antagonismos e resistências biopolíticas ao biopoder”.²³⁶

A essa condição de resistência dos corpos pouco desenvolvida por Foucault, Hardt e Negri chamam de “biopolítica”, “uma produção alternativa de subjetividade, que não só resiste ao poder como busca autonomia em relação a ele”.²³⁷ Ela constitui-se em via de produção de afetos, linguagens e relação com corpos e desejos comuns. Apresenta-se como um poder que funciona para e através dos sujeitos. Nela percebe-se uma forma de invenção de novas subjetividades alternativas. Uma “intransigência da liberdade” que representa a referida resistência e que, portanto, teria um caráter de acontecimento. Nesse caso acontecimento denota também uma forma de perturbação dos códigos através da ação inventiva e resistente da linguagem.

²³⁶ HARDT, M. ; NEGRI, A., *Bem-estar comum*, 2016, p. 47.

²³⁷ HADT, M. ; NEGRI, A. *Bem-estar comum*, 2016, p. 73.

Ao considerar a produção de discursividades que impõem significações culturais e políticas em âmbito coletivo pela profusão incessante de imagens, torna-se fundamental discutir o tema. De algum modo, é o que faz também Rennó ao destacar os olhares sobre a multidão. Também mostra-se fundamental examinar as imagens da ação dos corpos insurgentes. Promover uma tensão sobre essas imagens é produzir um acontecimento de teor crítico, potencializando o surgimento de formas de subjetivação resistentes e inovadoras. Como anteriormente foi dito, essa revela-se justamente uma função assumida pela arte, a de tensionar as imagens e discursividades pré-estabelecidas. Isso é ainda mais visível no viés da arte proposta por Rennó que, ao recolocar em circulação os mesmos produtos estéticos de uma indústria cultural, age no sentido de lhes desestabilizar os códigos e nos suscitar novas e aguçadas visões.

3. O COMUM E A AUTORIA NUMA PERSPECTIVA MULTITUDINÁRIA

Até esse momento, articulou-se uma série de pensamentos teóricos e análises que dizem respeito à relação da noção de multidão e de ecologia das imagens com a obra de Rosângela Rennó. Como já foi pontuado, essa dinâmica pode ser observada ao longo de toda a produção da artista. Considerou-se relevante dar um foco principal na instalação *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* (2014-2016) tendo em vista a centralidade ocupada pela multidão em sua temática. Inicialmente empreendeu-se uma espécie de arqueologia e mesmo uma genealogia da forma de operar abraçada por Rennó no desenvolvimento de sua arte. Dessa forma, visitaram-se teorias que participaram de sua formação, ou estavam em voga durante esse processo, bem como pensamentos e formulações artísticas que entram em diálogo com sua trajetória.

Num segundo momento, priorizou-se a citada série de imagens como forma de discutir a noção de multidão como estruturação social, cultural, comunicativa e artística que pode ser divisada duplamente no trabalho da autora. Pode-se reconhecê-lo na forma da mobilização coletiva de arquivos de imagens e na reapropriação dos seus resíduos. Encontra-se também uma problematização dessa própria estrutura na medida em que se enfatiza a relação das singularidades com o tecido em que elas emergem, sendo visibilizadas ou obstruídas. Em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, observa-se algo mais. Além dos arquivos fotográficos apropriados, estendem-se, nas telas dispostas em trípticos, os arquivos vivos reunidos em multidões populares nas ruas. A sobreposição de momentos históricos e culturais lança-nos na reelaboração dos discursos, enunciados e significações entrelaçadas aos fios dessas imagens.

Inicialmente, foi empreendida uma correlação entre a arte ecológica de Rennó e seus processos com os arquivos imagéticos por ela selecionados e as formas de produção de seis autores. Esse diálogo faz-se relevante no sentido de vislumbrar as discursividades e sentidos possíveis na construção da instalação em pauta, tendo como foco a noção de multidão. Dessa percepção, emerge a condição de um trabalho coletivo que se situa numa dinâmica nova que procura trazer à tona não apenas um todo homogêneo ou dar destaque a planos individualizados. Surge em cena, pois, a noção de que essa produção coletiva, cuja expressão reconhece-se na multidão, deriva de uma composição de singularidades ou na emergência do “ser qualquer”, do sujeito sem prévia identidade, com potência múltipla, analisado por Agamben. Parte-se desse ponto para discutir a relação do comum e da estruturação comunitária contemporânea, como essa arte que, em grande medida, questiona a autoria individual. Tal movimento pode ser entendido como uma reação à configuração social atual

que apresenta ou um foco desmesurado no indivíduo ou em formas de identidade que querem fazer frente a projetos de homogeneização cultural.

Dadas as condições impostas pelo contato mais frequente e intenso entre culturas diversas, advindo de um sistema violento de colonização, cristalizado no fenômeno da globalização, parece ser difícil reconhecermo-nos, ao mesmo tempo, como singularidade e como pertencentes a um todo. Nesse ponto, vale utilizar os modos de elaboração artística empregados por Rennó para discutir estruturas e dispositivos que engendram tal contexto. Como a arte pode dar ensejo à análise de conformações comunicativas que unem e isolam diferenças num mundo que é, simultaneamente, múltiplo e homogeneizado? Da mesma forma, cabe perguntar como ela poderia propor caminhos alternativos frente a esse sentimento de desagregação.

A arte que questiona a autoria e a preponderância do individual talvez seja a chave para criar caminhos contra-hegemônicos. A ação de recolocar em circulação as imagens residuais dá margem à percepção de que todos os discursos e enunciações se entrelaçam e o indivíduo torna-se produto de uma dimensão coletiva, hoje múltipla e fragmentada em muitos planos. Na opção por não fotografar, isto é, não usar a técnica da cópia, encontra-se o ensejo de tensionar as certezas antes inquestionáveis. Não significa necessariamente que abrir mão da produção de novas imagens vá criar algo novo. Mas indica a percepção de que, na repetição e na remobilização dos arquivos, produz-se a diferença por meio da adoção de um novo olhar para velhos dilemas.

Importa assinalar que quando se identifica a fotografia como técnica da cópia refere-se ao processo envolvido na produção serializada própria do mundo capitalista e da modernidade. Eventos novos têm seu lugar sendo passíveis de serem registrados fotograficamente. Contudo, como dito anteriormente, a fotografia, enquanto imagem técnica, entra em cena como processo de imaginação de textos ou, pode-se dizer, de discursividades. Essa imaginação, entretanto, significa a repetição de formas de pensar e agir no mundo, inclusive ideologicamente. Portanto, a concepção de cópia aqui abordada se dá muito mais no sentido da reprodução de sentidos hegemônicos. Assim, abster-se da atividade de fotografar pode configurar-se como livrar-se das formas discursivas sedimentadas que orientam a produção de imagens verbais. Voltar-se para aquilo que já foi registrado, significa, por outro lado, abrir espaço para a leitura de outras camadas imersas em uma imagem aparentemente antiga.

Dessa maneira, as páginas que se seguem irão se ocupar do processo criativo de Rennó, principalmente na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Circunstancialmente, outras instalações e projetos aparecerão brevemente para ilustrar a ideia de trabalho coletivo. Contudo, o foco estará no trabalho que trata das multidões no que tange à apropriação como forma de composição. De alguma forma, uma coleção de imagens revisitada equipara-se analogamente a uma multidão de singularidades estruturada como uma rede de discursos e afetos com várias temporalidades associadas. A esse respeito, serão empreendidas análises de cada um dos conjuntos imagéticos escolhidos pela artista para configurar esses três cenários. Isso será feito tendo em vista a significação diversa desses três acervos de diferentes autores – incluindo ela própria, no que diz respeito aos seus registros do Movimento das Diretas Já.

Privilegiar o anonimato ou mesmo o “qualquer” nos acervos imagéticos manipulados nessa instalação e em outras tantas aponta para várias direções. Elas, por sua vez, unem a produção artística elaborada com a apropriação de arquivos à noção de multidão como contraponto contemporâneo ao sentimento de supressão do comum, ou mesmo de uma comunidade perdida. Nesse âmbito, a análise diferenciada do que de fato consiste a comunidade enquanto conceito e materialidade proposta por Roberto Esposito terá grande relevância. Tais diálogos e interseções possibilitarão a discussão dos temas citados, particularmente a relação entre indivíduo e coletivo, bem como sua expressão estética na contemporaneidade.

3.1 Três cenários e múltiplos olhares

Como foi tratado anteriormente, a estratégia empregada por Rennó para construir olhares incomuns para aquilo que a história e as culturas nos apresentam segue uma lógica de reciclagem e redistribuição de imagens. A perspectiva de uma ecologia das imagens rompe primeiramente com caminhos que padronizavam a forma de apreciação dos produtos estéticos definidores da arte. Recapitulando o já dito, por um lado, essa perspectiva corrobora a análise de Rancière acerca do que define a arte contemporaneamente²³⁸, isto é, uma

²³⁸ Ainda que caracterize uma época, a noção de “contemporâneo” diz respeito, segundo Agamben, justamente à percepção de que pertencer verdadeiramente ao seu tempo significa não lhe coincidir perfeitamente em pensamento no sentido de atualidade. Por meio da identificação anacrônica com modos de pensar e fazer de épocas diversas, o contemporâneo entende melhor o seu tempo. Assim também podemos pensar em

sensibilidade diversa que rompe com hierarquias e modelos, hoje em dia questionáveis.²³⁹ Por outro lado, esse fenômeno implica também a ruptura dos padrões e linguagens que corporificam a atividade artística e os produtos dela derivados. Pode-se observá-lo no âmbito da desvinculação dos modos de fazer específicos, produzindo, inclusive, uma arte considerada inespecífica²⁴⁰, por transitar entre diversas formas de fazer e significar. Mas pode ser reconhecida também na dificuldade em delimitar fronteiras para a autoria, do ponto de vista individualizado, para peças comunicativas ou artísticas.

O questionamento da autoria poderia residir na dificuldade da obtenção de obras verdadeiramente novas. Como realçado anteriormente, a produção massiva de discursos verbais ou imagéticos traz esse efeito colateral perverso. A fotografia mostra-se como grande exemplo, sobretudo quando alcançado o estágio de produção digital. Não à toa, Rennó opta por não mais fotografar, ou rarissimamente fazê-lo. Contudo, o que emerge nesse contexto configura-se efetivamente como uma constatação, muitas vezes incômoda, da inexistência de discursos e significações que sejam realmente criação individual. Partindo desse ponto, podem-se trilhar vários caminhos. Inicialmente vale ressaltar a potência artística corporificada na apropriação de imagens. Tal qualidade reside no direcionamento do olhar para o caráter coletivo que subjaz a toda expressão singular ou subjetiva, ainda que aparentemente individual. Direciona-se, sobretudo para a própria relação problemática entre indivíduo e comunidade observada nos dias atuais.

Para acessar esses lugares, entretanto, faz-se relevante percorrer o caminho utilizado por Rennó no que tange à construção da série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, seguindo tal perspectiva. Nos capítulos anteriores, mencionaram-se os acervos que compuseram cada um dos três momentos históricos dentro da instalação. Porém, não foram abordados detalhes sob a perspectiva da ideia de autoria. Os conjuntos de imagem apropriados pela artista trazem, cada qual em sua origem, aspectos históricos e culturais singulares no que se refere ao tema tanto das multidões, quanto da autoria e do comum.

O primeiro quadro, como já relatado, foi composto a partir do acervo que reúne fotografias produzidos por José Inacio Parente, documentando evento ímpar da história política do Brasil que foi a Passeata dos Cem Mil (1968). Cabe destacar que, dada a magnitude das manifestações, a passeata foi registrada por vários fotógrafos. Alguns deles

relação à arte contemporânea, isto é, aquela que busca no diálogo e aproximação com temporalidades e espacialidades diversas a apreensão do seu tempo. Cf. AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo*.

²³⁹ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, 2009.

²⁴⁰ GARRAMUÑO, F. *Frutos extraños*, 2014.

vieram a se notabilizar dentro do fotojornalismo e na fotografia como arte. Além de Parente, vale apontar Evandro Teixeira. A série de imagens produzidas por Teixeira, aliás, configura-se como o registro mais conhecido do acontecimento. Muitos anos depois, em 2008 para ser mais exato, Teixeira viria a revisitar esse arquivo convertendo-o em livro e dando destaque a sujeitos ali presentes, entrevistados quarenta anos após sua participação na passeata.²⁴¹ Aliás, essa obra já foi mencionada e será brevemente retomada logo adiante.

A qualidade do arquivo de imagens derivadas dos registros de Parente, entretanto, reside na condição de quase anonimato em que se situava o seu autor à época. Também, o conjunto de fotografias em questão mostra-se pouco conhecido do grande público, sendo as de Teixeira, dentre outras, reconhecidas mais frequentemente. Essa também foi uma das justificativas dadas por Rosângela Rennó ao optar pelo conjunto de fotografias de Parente. Em breve conversa por e-mail, a artista relata não se lembrar da recente publicação de Evandro Teixeira, ou tê-la conhecido posteriormente à instalação. Mas afirma que, apesar de ter pensado nas fotografias do segundo, utilizou-se do acervo de Parente dado esse desconhecimento.²⁴² Essa escolha, por si só, já indica uma preocupação de desvincular-se de discursos dominantes e da associação com olhares individuais.

Muitos outros aspectos podem ser abstraídos desse relato da artista. Um deles encontra-se, justamente, na fragilidade das fronteiras autorais entre um trabalho e outro, citando o livro de Teixeira. Por ora, vale pensar que, nesse contexto, o “interesse era no indivíduo qualquer, dentro do coletivo”, nas palavras da própria artista. Esse indivíduo qualquer, como veremos adiante, abre espaço para a perspectiva de uma outra forma coletiva ou comum que divisa-se a multidão. Tendo a coleção de imagens de Parente como objeto de composição artística, infere-se também essa busca do impróprio, do inespecífico e mesmo do múltiplo.

Antes de dar atenção especificamente às fotografias em pauta, vale observar que José Inacio Parente naquela época figurava como um principiante no campo das artes audiovisuais. Caracterizava-se, dessa forma, como um desconhecido do grande público, ao mesmo tempo que integrava a multidão como uma de suas singularidades. Não era um sujeito indistinto, mas uma personagem ainda por se construir. Como bem observa o pesquisador Pedro Fraga Vianna (2015), ainda que houvesse terminado sua graduação em psicologia, Parente compunha uma massa de jovens que tinham em comum apenas a

²⁴¹ TEIXEIRA, E. *1968 destinos 2008: passeata dos 100 mil*, 2008.

²⁴² RENNÓ, R. Conversa com a artista por mensagens de e-mail. 3 nov. 2022.

condição de “estudantes”. Tal posição pode ser descrita, ao mesmo tempo, como imprecisa e repleta de uma potência em aberto. Percebia-se nos estudantes, talvez, a principal força mobilizadora de movimentos contestadores da ditadura, bem como outras lutas por direitos organizadas naquele cenário.²⁴³

Não exatamente se igualam à condição do sujeito indistinto proposto por Agamben. Mas reconhece-se sua posição como figurante, tal qual a formulação de Didi-Huberman para o termo. Isto é, configuram-se como tecido ou pano de fundo do qual alguns poucos indivíduos se destacam.²⁴⁴ Eles se aproximam, assim, da noção de multidão que alinhava essa pesquisa. Não representam uma identidade única e, portanto, frequentemente torna-se difícil precisar uma forma intrínseca. Por consequência, comumente não lhes atribuem o devido destaque, mas são a potência geradora do comum que mobiliza as coletividades. Desse ponto de vista, constata-se em Parente, e nos dois outros agentes produtores dos registros das multidões, a emergência de um olhar impróprio, gerado no interior do próprio evento. Os três planos geradores dos acervos, anos depois reapropriados por Rennó, derivam justamente da multidão.

Cumpram também observar, de passagem, que essa inespecificidade, ou mesmo pluralidade nas formas de fazer, acabou por constituir mais tarde a subjetividade de Parente, enquanto profissional, artista ou mesmo figura pública. Somando a sua formação como psicólogo e psicanalista, sempre atuando na clínica, transitou também por diversos campos da arte. Além de fotógrafo, produziu várias peças cinematográficas e documentários premiados como *A trama da rede* (1980) e *Acorde maior* (seleção do Festival de Berlim, 1984). Ademais, trabalhou como curador e produtor cultural, organizando diversos projetos, eventos, exposições e livros. Mesmo como fotógrafo, sua produção foi diversa em suas temáticas. Destaca-se sua participação na Expedição Noel Nutels, no Parque Indígena do Xingu, e a documentação de manifestações políticas no Rio de Janeiro, ambos em 1968. Documentou ainda Folias de Reis, em diversos estados do Brasil, e a região do Rajastão, na Índia.²⁴⁵

²⁴³ Cf. VIANNA, P. F. *A passeata dos cem mil nas fotografias de José Inácio Parente*, 2015.

²⁴⁴ Didi-Huberman chama a atenção para a condição plural dos figurantes, utilizando-se da posição que assumem nas narrativas cinematográficas. Além de não poder se delimitar individualmente seus componentes, eles tendem a desaparecer, a “a não ‘fazer figura’, pois eles ‘fazem o fundo’ sempre atrás das figuras que agem.” Sua atuação sempre possui conformação coletiva. Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Os figurantes*, 2010.

²⁴⁵ RIO DE MEMÓRIAS: Sessão comemorativa de 30 anos. IMS, 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/rio-de-memorias-jose-inacio-parente/#:~:text=Jos%C3%A9%20Inacio%20Parente,->

A diversidade de áreas de atuação conjuga-se com a tendência mais atual de uma não especificidade nas formas de fazer. Simultaneamente, vê-se o olhar do dileitante que se aproxima também da posição do figurante. Tal perspectiva traz, por sua vez, como se destacou há pouco, uma visão que, longe de ser individual, enseja a emergência da perspectiva coletiva e múltipla do acontecimento social e político que foi a Passeata dos cem mil.

O conjunto de registros feitos por Parente constitui-se de quarenta e seis fotografias em preto e branco. Pode-se delimitar um fio condutor em relação à representação coletiva nessas imagens. Tal inferência leva em consideração a opção quase exclusiva pela captura de momentos em que as pessoas encontram-se reunidas, abdicando também das figuras públicas reconhecíveis. Exceção pode ser feita a Vladimir Palmeira, então Presidente da UNE do Rio de Janeiro, durante um discurso para a multidão. O anonimato das pessoas, bem como sua figuração não individualizada, redonda na percepção de um acontecimento coletivo.

O privilégio à inespecificidade também pode ser deduzido na coleção de faixas, placas e dizeres. Tais elementos foram capturados enquanto um aglomerado coligido em uma multidão de discursos e posicionamentos variados. Ainda assim, no emaranhado de elementos, reconhece-se claramente um comum definido pela contestação da ditadura militar para a qual outras várias pautas convergiam. Das imagens de Parente com esse enfoque, duas das utilizadas por Rennó podem ser destacadas, uma no primeiro e outra no último tríptico. Segue a primeira imagem, utilizada pela artista na primeira montagem da série.

Figura 29 – Passeata dos Cem Mil. 26 de junho de 1968. Fotografia José Inácio Parente.



Fonte: Acervo do Núcleo de Memória da PUC-Rio²⁴⁶

Rennó, ao realizar o processo de curadoria e ecologia dos arquivos de imagem, adotou como fundamento a indistinção de subjetividades e individualidades de ordem discursiva como facilitador da expressão coletiva da multidão. Pode-se pensar de igual maneira em relação às fotografias produzidas por ela própria em 1984, em Belo Horizonte, à época ainda estudante de arquitetura e artes. Do seu acervo pessoal, a artista elegeu também imagens cujo olhar focou na inespecificidade da montagem imprecisa de faixas e de singularidades convergidas na potência da multidão. Somado a essa confluência de elementos indistintos, Rennó, como já se destacou, empreendeu uma série de estratégias que, nesse caso, cumpriram funções específicas, como a de enfatizar o anonimato e a dimensão coletiva.

A condição em que essa coleção de imagens apresenta-se também torna-se digna de destaque. A pessoa que naquela época manipulou sua câmera analógica capturando detalhes de um acontecimento tão emblemático da história da redemocratização brasileira constituía-se em um alguém bem distante do que viria a ser a artista renomada nacional e internacionalmente muitos anos depois. Além disso, bem como Parente, ela situava-se na condição de um dos inumeráveis segmentos figurantes na grande coletividade de estudantes que, como se viu no capítulo anterior, teve tanta importância na produção de afetos comuns e objetivamente lutou para a desconstrução do regime autoritário então vigente.

²⁴⁶ Núcleo de Memória da Puc-Rio. Disponível em: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/acervo> Acesso em: 21 Jun. 2024.

Revisitar o olhar dessa personagem, então desconhecida do grande público, converte-se na possibilidade de lançar novas formas de ver as estruturas de significação antes imperceptíveis. Aí reside uma das potências da reescritura da arte por apropriação de produtos estéticos formulados anteriormente por outrem. Nesse caso específico, encontra-se uma espécie de auto plágio revelador do quanto a autoria pode ser questionada, ainda mais quando se trata de um produto estético obtido pela fotografia. Isso porque trata-se de uma técnica de reprodução serializada. Não à toa foi tomada de exemplo para tratar de problemas estruturais da modernidade e do capitalismo, como já se destacou.

Dessa maneira, tal retorno aos registros de Rosângela, que então fotografava, encontra-se de outra forma com a discursividade dos figurantes que é também a expressão de uma coletividade. Não uma coletividade fechada ou mesmo universal, mas sim uma potencialidade singular dentro da multidão. Esse ponto será retomado logo em breve. Por ora, deve-se enfatizar que a ação de revisitar um acervo de imagens desconhecido ou de onde foram subtraídas as referências subjetivas aponta também um tecido onde subjazem os personagens imprecisos.

Ainda que invisíveis para a sociedade ordinariamente, emergem nas figuras destacadas pelas lentes objetivas na instalação em pauta. Os autores das fotografias não podem, evidentemente, ser encarados na condição de figurantes, já que representam a obra em si. Contudo, o que a artista busca, no tecido formado pela multidão, não é uma subjetividade ou identidade definida. Essas figuras que não se distinguem em meio ao coletivo estão também na perspectiva do olhar de Rennó. Vislumbra-se a atenção voltada para o ser qualquer para o qual Giorgio Agamben dedicou seu pensamento. Para o filósofo italiano, o qualquer coloca-se enquanto singularidade que não se localiza no particular, nem mesmo no universal. Aquilo que o caracteriza encontra-se justamente em sua impropriedade e na constatação de uma inessencialidade. “Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tampouco é simplesmente indeterminada”.²⁴⁷ Depara-se pois com uma outra amostra desse sujeito qualquer circundado pelas objetivas e figura no lugar impreciso do olhar da fotógrafa Rosângela que naquele momento registrou, de dentro do “Movimento das Diretas”, cenas diversas.

²⁴⁷ AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*, 1993, p. 33.

Como última camada das montagens imagéticas, incorpora-se o trabalho coletivo da Cia de Foto acerca dos acontecimentos de Junho de 2013. Vale frisar que todos os três acervos e quadros históricos contemplados nessa série possuem igual valor do ponto de vista da composição artística e da crítica cultural e social. Contudo, o trabalho da Cia de Foto tem seu destaque, considerando as formas de trabalhar do coletivo e sua aproximação com as estratégias empregadas pela artista. Isso diz respeito à temática da criação coletiva e da coletividade contemporânea cujo paradigma encontra-se na multidão. Por consequência, configura-se, da mesma maneira, como lugar de questionamento da autoria individual na esfera da produção artística e cultural.

A Cia de Foto estabeleceu-se em São Paulo como um Coletivo fotográfico formado por Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes. Esteve em atividade entre os anos de 2003 e 2013. A forma de elaborar e produzir seus trabalhos, bem como as frentes de atuação dessa associação, carrega alguns aspectos singulares, mesmo se comparados a outros coletivos. A reunião dos quatro olhares estabelece-se a partir do jornalismo, em especial do encontro entre Rafael Jacinto e Pio Figueiroa. A dupla participou da equipe fundadora do jornal Valor Econômico. Ao longo de seus dez anos de atividade, o grupo transitou pelas esferas das artes visuais, jornalismo e mesmo publicidade, sendo que alguns desses trabalhos continham aspectos que os situavam em mais de um desses campos.²⁴⁸

Essa percepção também verifica-se nos relatos dos componentes do coletivo. Rafael Jacinto, em entrevista à pesquisadora Camila Monteiro Schenkel, expõe o imbricamento observado muitas vezes e principalmente entre os campos do fotojornalismo e das artes visuais. A publicidade aparece em proporção muito menor nesse amálgama por constituir-se em um terreno mais dificilmente traduzido em arte, dadas as imposições do mercado. Jacinto cita o trabalho *Políticos*, produzido para a Folha de S. Paulo, e que, contudo, já possuía toda uma concepção artística, tanto que ele foi exposto com a mesma configuração, na própria folha do jornal impresso.²⁴⁹

Percebe-se o trânsito de experiências e formas linguísticas de vários campos, convertidos em arte, determinando expansões de modelos antes individualizados, como foi descrito no primeiro capítulo. Florencia Garramuño apresenta formas híbridas pelas quais a literatura se embrenhou principalmente na segunda metade do século XX. Ela coloca-se

²⁴⁸ FORD, K. A. S. *A antifotografia na Cia de Foto*, 2015, p.36.

²⁴⁹ SCHENKEL, C. M.; KEHL, J.; JACINTO, R.; FIGUEIRO, P.; LOPES, C. *Quatro olhares para Cia de Foto*, 2017, p. 9.

como um exemplo em meio a outras artes cujo aspecto formal possuía uma delimitação mais estreita. Em seu esforço por traçar uma breve genealogia de um campo expandido na literatura, menciona, a título de exemplo, a produção literária de Bernardo Carvalho, que, no seu livro *Nove Noites*, transita entre “a escrita jornalística, a indefinição autobiográfica, o diário pessoal e o informe antropológico”.²⁵⁰

Observa-se, em outra medida, uma relação de expansão da fotografia e das artes visuais na Cia de Foto, hibridizando suas operações com outras discursividades, como a do jornalismo. Esse movimento pode ser percebido de maneira diversa no trabalho de Rennó quando ela articula os textos recortados a partir de artigos de jornal e coligidos em seu *Arquivo Universal*. A artista usa tal recurso ao transformar esses textos em peça de literatura como em *Espelho Diário*, ou em visualidades componentes de instalações, conjugando-os com imagens fotográficas tal qual em *Cicatriz e Vulgo*.

A propósito, vale frisar a aproximação tanto em relação ao trabalho e estratégias da Cia de Foto quanto a um diálogo direto com Rennó. Como o próprio Rafael Jacinto, integrante do coletivo, relata na já citada entrevista, Rosângela Rennó distingue-se como uma artista que admiravam e com a qual passaram a ter contato a partir do momento em que a Galeria Vermelho começou a representar o coletivo.²⁵¹ Assim o trânsito de ideias entre a artista e o coletivo já se processava mesmo antes do surgimento do ensaio *Passe Livre* ou da instalação *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Tal entendimento confere um maior significado à recuperação e utilização do trabalho sobre Junho de 2013 feito pela Cia de Foto na série de Rennó sobre as multidões.

Vários pontos determinaram a presença do ensaio na obra de Rennó. Um deles apoia-se na forma coletiva inusual com que o grupo trabalhava não assinando nenhuma peça de forma individual. Por ora, vale mencionar que *Passe Livre* destaca-se pela aproximação com certos aspectos da forma de operar de Rennó, especialmente as estratégias de encenação da imagem. Além disso, pode-se inferir uma busca pelo “ser qualquer” na forma como enfatiza-se o foco nos sujeitos não identificáveis em meio ao coletivo. Reconhece-se, da mesma forma, uma percepção comum relativa à multidão consonante com aquelas que frutificaram no início do século XX, muito em função das várias manifestações populares mundo afora.

²⁵⁰ GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*, 2014, p. 36.

²⁵¹ SCHENKEL, C. M.; KEHL, J.; JACINTO, R.; FIGUEIRO, P.; LOPES, C. *Quatro olhares para Cia de Foto*, 2017, p. 10.

O ensaio *Passe livre* configurou-se como um projeto desenvolvido para a Revista Zum do Instituto Moreira Salles nas versões física e digital.²⁵² Pio Figueiroa, em entrevista ao jornalista cultural Bruno Ghetti, conta como os registros feitos pelo coletivo foram conformando-se num trabalho ensaístico para o IMS. Dois pontos são importantes no caminho percorrido por esse projeto. Um deles reside no fato de que existia uma proximidade da Cia de Foto, com o Movimento Passe Livre e seus integrantes. Figueiroa relata:

Nós fomos contaminados, como toda cidade de São Paulo, depois daquele fatídico dia da repressão policial contra os primeiros levantes do MPL (Movimento Passe Livre). Após essa motivação, nosso trabalho apareceu como ideia, pois convivo com alguns integrantes do movimento há alguns anos, e já acompanhava algumas de suas ações e debates. Conheço eles do curso de Filosofia da USP, e sou fã. São tão jovens quanto articulados; estudam muito e praticam o pensamento, a política e a expressão.²⁵³

Nesse âmbito, percebe-se o quanto o grupo prosseguiu além do trabalho de documentação e construção de um ensaio artístico a partir dos acontecimentos de Junho de 2013. O coletivo estava também articulado com certas discursividades que, naquele momento, produziam a forma de ser coletiva da multidão. Da mesma forma, os registros estavam focados no movimento e dele partiram também elementos de significação do que se tornou uma série de imagens de cunho artístico. Se, por um lado, a intenção era de não produzir imagens datadas, por outro, desenharam-se estratégias de pós-produção que almejavam a construção dos significados possíveis para os acontecimentos.

Por esse prisma, descortina-se outro ponto relevante a ser destacado: como essa rede de sentidos com inspirações várias tomou forma na configuração do ensaio *Passe livre*. Torna-se nítida a relação deste ensaio com um trabalho anterior da Cia de Foto, *Marcha* (2012/2013). O próprio Figueiroa relata esse diálogo e mesmo a intervenção de Léo Cordeiro, amigo integrante do Movimento Passe Livre, que ao ver o outro ensaio, sugere que certas pessoas presentes nas fotografias fossem destacadas na multidão. Tal sugestão é acolhida e materializada na iluminação dada aos sujeitos com técnicas de edição digital.

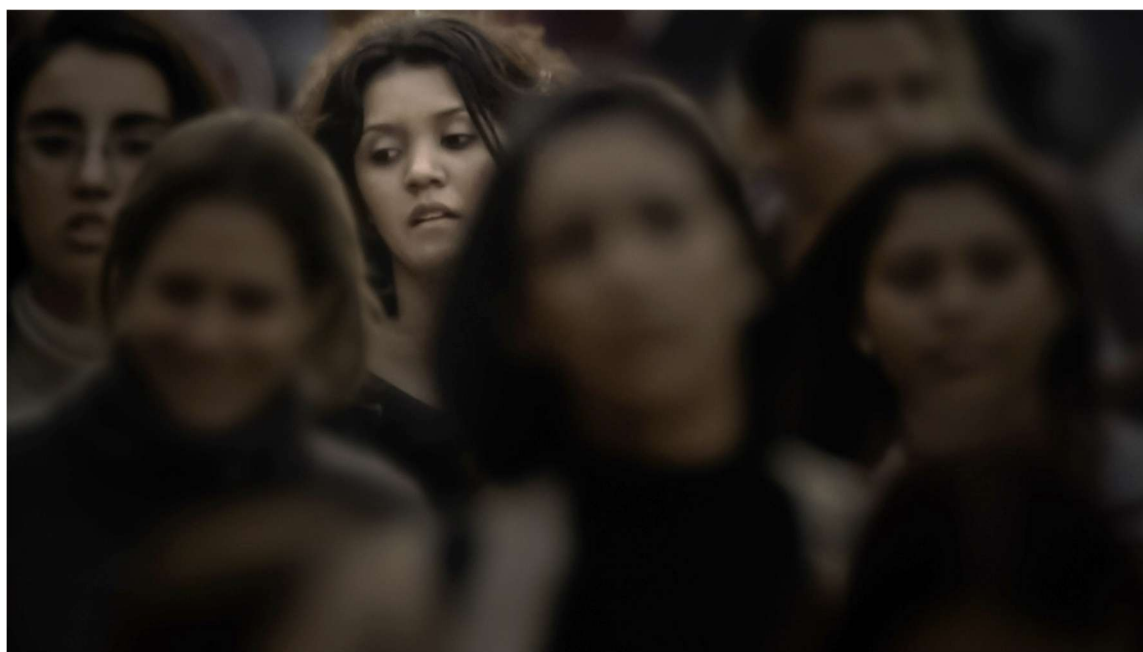
Em *Marcha*, o coletivo havia produzido uma série de imagens refotografadas a partir de um filme feito na Estação da Luz, em São Paulo, no qual transeuntes diversos foram capturados e destacados na multidão. Observa-se um emparelhamento de duas linguagens, fotografia e cinema, que pretendem dar centralidade aos sujeitos invisibilizados que

²⁵² Cf. PASSE LIVRE. Revista Zum 5. IMS. Nov. 2013.

²⁵³ FIGUEIROA, P. *Pio Figueiroa fala à ZUM sobre o coletivo Cia de Foto e o ensaio Passe Livre* [Entrevista concedida a Bruno Ghetti], 2014. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/pio-figueiroa-fala-a-zum-sobre-o-coletivo-cia-de-foto-e-o-ensaio-passe-livre> Acesso em: 29 Jun. 2024.

caminham cotidianamente pela cidade, sem, contudo, retirar-lhes o aspecto não identificável.²⁵⁴ O objetivo em foco encontra-se na busca pelo ser invisível coletivamente, tanto na instalação de Rennó, como no ensaio *Passe Livre*. O tema pode ser reconhecido em *Marcha*, que inegavelmente configura-se como base para as ações desenvolvidas pelo coletivo na cobertura de Junho de 2013. Mas também reconhece-se que tal preocupação acompanha Rennó em vários de seus projetos, tornando um dos aspectos fundamentais em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Trata-se da imagem como revelação do não revelável dos sujeitos que não podem aparecer socialmente. Consiste em dar um novo olhar para aqueles que, dentro de uma conformação social, não podem ser reconhecidos. Seguem duas imagens exemplificando cada um dos dois ensaios.

Figura 30 – *Marcha* (2012-2013)



Fonte: website de Pio Figueiroa²⁵⁵

²⁵⁴ CIA DE FOTO. *Marcha*, 2012-2013. Pio Figueiroa. Disponível em: <https://www.piofigueiroa.com/MARCHA> Acesso em: 2 Jul. 2024.

²⁵⁵ Pio Figueiroa. Disponível em: <https://www.piofigueiroa.com/MARCHA> Acesso em: 2 Jul. 2024.

Figura 31 – *Passe Livre* (2013)



Fonte: website de Pio Figueiroa²⁵⁶

A marca que singulariza o ensaio *Passe Livre* em relação aos outros dois acervos utilizados por Rosângela Rennó em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* situa-se, pois, nessa ênfase que se dá aos sujeitos. Ainda que se possa supor uma ênfase no indivíduo, não sobressaem marcas que destruam seus anonimatos. A ideia de reforçar a visibilidade das singularidades parece ser um ponto de inflexão, na perspectiva com a qual se percebem os elementos que compõem uma multidão. Temos a noção apresentada do ponto de vista da comunicação e da arte. Contudo, a tal perspectiva não encontra-se restrita à arte, mas sim em diálogo com as demais esferas de expressão humana contemporaneamente. Dito de outra forma, essa mudança de ângulo com que se observam os sujeitos não se reduz a uma coincidência. Na verdade, aponta para um regime de representação mais amplo. Esse ponto configura-se como tema importante a ser debatido no tocante ao entendimento da estrutura coletiva atual. Pode-se reconhecer tal fenômeno, pois, como tema e forma estruturante das maneiras de produzir arte realocando imagens e discursos, visuais e verbais, produzidos por outrem.

De qualquer forma, ao analisar as imagens que exemplificam os trabalhos da Cia de foto e em especial as que compõem o *Passe livre*, inevitavelmente reporta-se ao destaque

²⁵⁶ Pio Figueiroa. Disponível em: <https://www.piofigueiroa.com/PASSE-LIVRE> Acesso em: 2 Jul. 2024.

dado por Rennó aos sujeitos anônimos nos três quadros históricos de manifestações trazidos por ela na obra em pauta. Inevitavelmente, lembramos da aproximação e admiração entre o coletivo e a artista. Seriam então as lentes objetivas circundando os rostos de Rennó, meras cópias da estratégia adotada pela Cia de Foto?

Propõe-se um caminho alternativo que tensiona vários aspectos, os quais já foram introduzidos e configuram-se como pontos fundamentais deste capítulo. Das formas de atuar de Rennó em sua arte, podemos tanto analisar circunstâncias específicas de esgarçamento atual da autoria quanto vislumbrar uma perspectiva coletiva contemporânea da multidão. Somando-se a esses dois pontos, encontra-se também o cruzamento entre a forma de apreciação do sujeito em face da coletividade e a perspectiva da discussão da questão da comunidade e da produção do comum diante de um mundo fragmentado que se nos apresenta hoje.

Portanto, os rastros encontrados no trabalho da Cia de Foto, apropriado por Rennó, parecem ter grande relevância não somente pelo momento político que representam na instalação. Eles abrem um horizonte de investigação das formas de entendimento e produção discursiva que estão a circular atualmente. Inegavelmente possuem seus pontos de cruzamento com formas ideológicas que não são originadas no agora, mas que se mostram atuais ou atualizam-se em novos contornos.

3.2 O trabalho com acervos fotográficos e a perspectiva do sujeito qualquer

A operação artística de articulação de imagens verbais ou puramente visuais de terceiros, como já foi destacado, pode ser entendida como uma maneira de pensar a autoria norteando-se por outros parâmetros que não os da propriedade individual. Reside aí um dos pontos defendidos pela presente pesquisa. A partir de tal perspectiva, observa-se uma percepção mobilizadora das singularidades em conjunto, aproximando-se das noções de multidão abordadas até o momento. Esse olhar abre-se, principalmente, na possibilidade de desarticular identidades totalizantes e dar luz à fragmentação imperceptível nas imagens da cultura e da história, quando miradas apenas em sua superfície.

Tal processo enseja um olhar por um prisma que retira as camadas determinantes, desvelando as possibilidades daquilo que não foi ou do que não se registrou historicamente por vias dessas imagens. Tomadas em seu vazio, ou em sua potência total, as imagens indicam singularidades que se evadem das discursividades que lhes pretendem controlar. Por

elas, busca-se a experiência do qualquer, isto é, do acréscimo de um puro vazio. Nesse sentido, “o qualquer é uma singularidade, mais um espaço vazio, uma singularidade *finita* e, todavia, indeterminável segundo um conceito”.²⁵⁷

Contudo, para enveredar nesse terreno da concepção de autoria desconstruída, faz-se pertinente investigar previamente esse destaque ao elemento subjetivo perceptível na interseção e associação entre *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* e o ensaio *Passe Livre* da Cia de Foto. Isso porque, em relação às fotografias de José Inacio Parente e mesmo às da estudante universitária Rosângela, ambas enfocam as multidões levantando-se contra um sistema autoritário. Contudo, as lentes que registraram os dois primeiros quadros deram mais ênfase ao todo coletivo e não às singularidades e subjetividades.

A mudança de perspectiva que decide iluminar os sujeitos adotada por Rennó parece sintomática e digna de ser melhor analisada. Indubitavelmente, ela guarda uma relação que não se pode definir meramente como inspiração da Cia de Foto. Embora configure-se como uma afinidade em relação a um entendimento de mundo que discursivamente atravessou esses trabalhos, tal perspectiva apresenta-se como mais plausível, ainda mais considerando a adoção de um enfoque arqueológico de reconhecimento de discursividades. Isto é, mais do que mera influência linear, cópia ou modismo, a identificação de padrões de significação dispersos, mesmo em termos de produção artística, pode conduzir ao entendimento de seu processo estruturante.

Nesse ponto, destaca-se o quanto o uso da fotografia, um artefato problemático quanto à sua análise, converte-se na abertura de incontáveis possibilidades. Considerando que nesse caso – cujo tema central configura-se na contestação de um regime violento – torna-se evidente a possibilidade de recair no mero registro da emoção derivada dos acontecimentos. Vários foram os registros dos momentos históricos em pauta que denotam o uso da repressão física dos opositores da ditadura militar, em especial em manifestações de rua. Optou-se, contudo, pela multidão em sua totalidade e pluralidade, bem como ao sujeito anônimo. Mas é um sujeito que simultaneamente aparece e não se identifica. A percepção desses pontos dentro da coletividade destoa da forma com que os dispositivos sociais os identificam ou identificavam, determinando-lhes como subversivos.

A fotografia enquanto meio e objeto exerce um papel parecido. Como disse a própria artista, através de breve conversa por e-mail, “as fotos são documentos imprecisos e os seres

²⁵⁷ AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*, 1993, p. 53-54.

humanos são muitos e suas histórias se repetem”.²⁵⁸ Em seu texto, descortina-se a ambiguidade das visualidades fotográficas que, como relatado há pouco, revelam-se em um misto de fragilidade e potência. A imagem fotográfica, em si, apresenta-se ao seu espectador como a própria realidade. Por outro lado, abre-se como uma cena vazia onde inúmeras interpretações caberiam, a princípio. Consequentemente, a opção pela multidão faz-se ainda mais potente considerando que nela encontra-se a pluralidade de afetos invisíveis que são movidos coletivamente.

Rennó poderia ter optado pela mobilização de várias fotografias de cenas de violência contra insurgentes, ou mesmo representando sujeitos em atos de contestação individual. Contudo, o vazio preenchido pela produção coletiva de afetos e discursos não apontaria para o plural da multidão. A dificuldade em lidar com essa condição própria da linguagem fotográfica, sobretudo no contexto cultural do capitalismo contemporaneamente, fica também patente no pensamento de alguns teóricos, sendo relevante retomar especialmente os escritos de Judith Butler acerca do tema. Vale fazer uma breve digressão teórica sobre o tema antes de voltar à escolha de Rennó pelos sujeitos destacados na multidão.

No segundo capítulo do seu livro *Quadros de guerra*, Butler apresenta, por meio do diálogo com estudos da ensaísta Susan Sontag, uma interessante discussão a respeito da questão. Tomando como base o ensaio intitulado “Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag”²⁵⁹, a filósofa estadunidense aponta para elementos que fazem tensionar o papel da fotografia na produção de sentidos relativamente a vítimas de guerras, revoluções, atentados e outras formas de ação violenta de ordem política. Na verdade, a preocupação de Butler mostra-se mais ampla e dirige-se aos enquadramentos impostos pela cultura e pelo estado no sentido de delimitar as formas de vida que podem existir, bem como os significados possíveis que intermedeiam essa realidade.

Nesse trecho específico do livro, normas e códigos produtores de enquadramentos são encarados a partir da perspectiva do uso da fotografia jornalística, especialmente na cobertura de assuntos políticos extremos. A concepção de Butler, se contrapondo parcialmente à Sontag, traz o entendimento de que a própria seleção daquilo que se fotografa, o ângulo do olhar, bem como toda a composição da cena, configura-se como forma de produzir sentidos. A ação seletiva das imagens mostra-se atravessada por formas discursivas culturais. Essa noção articula-se como uma resposta à opinião de Sontag segundo a qual “a

²⁵⁸ RENNÓ, R. Conversa com a artista por mensagens de e-mail. 3 nov. 2022.

²⁵⁹ BUTLER, J. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag, 2015.

fotografia não pode, por si só, oferecer uma interpretação, (...) necessitamos de legendas e de análises escritas para complementar a imagem discreta e pontual”.²⁶⁰

Um ponto significativo na acepção de Sontag concentra-se no fato de nas imagens fotográficas como marca mais notável de intensa fugacidade. Sendo veiculadas em momentos específicos, induzem-nos, muitas vezes, à comoção. Contudo não produzem por si só uma análise da realidade. Reside aí o questionamento se de fato teriam a capacidade de comunicar a dor do outro. Mesmo porque desse contexto provém também sua irremediável perda da capacidade de chocar. Mediante sua estetização, a fotografia vê-se convertida em meio e objeto do consumo. Dessa maneira, a principal tese de Sontag, contestada por Butler, encontra-se na deficiência enunciativa da fotografia se comparada a discursos verbais. Segundo ela, “narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem”.²⁶¹ Ainda assim, no último capítulo da referida obra, Sontag parece apontar para a importância dessa afetação na construção das memórias das atrocidades perpetradas por alguns sujeitos e povos.

Butler vai um pouco além nesse debate sobre as qualidades comunicativas e interpretativas da linguagem fotográfica. Sua perspectiva parece mais apropriada no que tange à criação artística ou mesmo à análise histórica, cultural e social de acontecimentos a partir das imagens fotográficas. O ponto fundamental por ela exposto situa-se no reconhecimento da condição interpretativa envolvida na recepção e produção das imagens fotográficas. Ainda mais fundamental,

a interpretação acontece em virtude dos condicionamentos estruturadores de estilo e forma sobre a comunicabilidade do sentimento, e assim, algumas vezes, acontece contra a nossa vontade, ou mesmo a despeito dela. Por conseguinte, não se trata apenas de o fotógrafo e/ou o espectador ativar e deliberadamente interpretar, mas de a própria fotografia se converter em uma cena estruturadora da interpretação, que pode perturbar tanto o realizador quanto o espectador.²⁶²

Reitera-se, pois, a acepção de que a fotografia perfaz-se em uma linguagem delimitadora da realidade e condicionante dela. Invariavelmente ela está atravessada pelo verbo e por discursos e enunciações que compõem os elementos estruturantes dos significados culturais onde se vê inserida. Essa noção coaduna com o entendimento de Roland Barthes acerca do tema quando ele, em seu ensaio *A mensagem fotográfica*²⁶³, tece

²⁶⁰ BUTLER, J. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag, 2015, p. 103.

²⁶¹ SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*, 2001, p.76.

²⁶² BUTLER, J. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag, 2015, p. 103.

²⁶³ Cf. BARTHES, R. *O óbvio e obtuso*, 1990, p. 11-25.

reflexões pertinentes a respeito da discursividade da fotografia e da sua relação com o texto verbal.

Barthes parte da análise e questionamento de que o estatuto próprio da imagem fotográfica seria o de uma mensagem sem código devido à sua perfeição analógica. Isto é, ainda que ela não seja o real, nos induziria a tomá-la como sua própria presença. No entanto, observa-se um caráter falacioso nessa acepção de pura denotação da fotografia. A hipótese apresentada diz que, para além da analogia imagética, também existe uma mensagem conotada. A conotação, contudo, “não se deixa apreender imediatamente ao nível da própria mensagem (é, ao mesmo tempo, invisível e ativa, clara e implícita), mas já podemos atribuir-lhe certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem”.²⁶⁴

Se aparentemente não existe um código que permeie a significação simbólica da fotografia em sua imanência, existem discursos e processos enunciativos que fazem parte da produção dessas imagens e, posteriormente, de sua recepção. Observa-se um constante diálogo com imagens em uma dimensão textual-verbal latente. Esse jogo constrói o imaginário relacionado ao mundo e aos sentidos possíveis de um registro fotográfico. Por outro lado, os atravessamentos ideológicos e estéticos que compõem essa dimensão conotativa são implícitos e invisíveis, ainda que pareçam óbvios, dada a materialidade da fotografia.

Voltemos agora à *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Ainda que esse trabalho não reproduza uma estratégia recorrentemente utilizada por Rennó de articular os acervos fotográficos aos textos verbais de seu arquivo universal, percebe-se a latência de discursividades importantes. Elas articulam-se em especial com os enquadramentos promovidos pelas lentes objetivas que circundam os rostos da multidão. Encontra-se aqui uma estratégia que também se configura como uma visualidade. No entanto, como já se destacou, ela articula-se por meio de diálogo com outro artifício envolvido no ensaio *Passe livre*.

No caso do ensaio da Cia de Foto, existem elementos discursivos envolvidos que oferecem uma melhor chave para a interpretação da proposta. Como veremos, ela orbita em torno da questão referente aos indivíduos e às singularidades que compõem a multidão. Esse componente verbal formulador das perspectivas delineadas no trabalho fotográfico pode ser

²⁶⁴ BARTHES, R. A mensagem fotográfica, 1990, p. 14.

vislumbrado no texto ensaístico a ele associado na publicação da Revista Zum,²⁶⁵ escrito por Eugênio Bucci, pesquisador, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e jornalista. O ensaio em questão possui um caráter, sobretudo, poético. Porém, vale ressaltar que Bucci, à época das manifestações de 2013 e mesmo depois, produziu um considerável volume de artigos, e até mesmo um livro, no sentido de analisar os acontecimentos.

Pouco tempo depois dos eventos, o pesquisador participou do programa Café Filosófico da Rede Cultura de São Paulo, naquela ocasião intitulado “No espelho dos meios de comunicação”.²⁶⁶ Apesar de não buscar um significado definitivo para o acontecimento, alguns elementos marcam a sua fala, como o destaque à cultura da imagem em disputa. Não se observa, de fato, um tom de aclamação aos protestos. Reconhece-se a dúvida em relação à significação e desdobramentos dos protestos. Contudo, Bucci expressa um enaltecimento da multidão e sua força, bem como o sujeito manifestante, enquanto singularidade. Nesse sentido, vale destacar que tais sujeitos aos quais se atribui maior importância configuram-se justamente como os invisíveis dentro de um ordenamento social. Percebe-se uma busca por esse ser qualquer que se dispersa e se aparta de todas as identidades reconhecíveis.

Já em seu ensaio, que coparticipa da série da Cia de Foto, Bucci, com acentuado lirismo, mobiliza uma imagem remanescente da sua infância na primeira parte do texto. Nele evoca-se a lembrança de um menino em seu quarto de dormir. Desdobra-se no *insight* de que, pelo ar do ambiente, transita uma infinidade de partículas que se dão a ver quando iluminadas pelos raios de sol que penetram pelas brechas da janela. Esse trecho, pois, se presta a uma alegoria daquilo que se observa nas multidões em protesto e da possibilidade de vislumbrar os invisibilizados. Assim, a palavra escrita desfia detalhes imagéticos dos contornos que definem singularidades tornadas visíveis em meio à multidão, iluminadas por aparatos pós-produção fotográfica. Esses artifícios se colocam lado a lado com a ideia de que os sujeitos invisíveis estavam sendo colocados em foco. Mais que isso, revela-se uma ênfase no ser qualquer como componente fundamental do coletivo formado pela multidão.

Além disso, ressurgem a ideia, em parte questionável, de uma organização múltipla espontânea que prescindem de instituições e lideranças. Segue um trecho bem representativo desse olhar:

²⁶⁵ BUCCI, Eugênio; Cia de Foto. Passe livre. Revista Zum 5 (versão digital. IMS. Nov. 2013. Disponível em <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/passe-livre> Acesso em: 22 jul. 2024.

²⁶⁶ BUCCI, Eugênio. No espelho dos meios de comunicação. Café Filosófico CPFL/Cultura, 11 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lck7nDA7BV8&t=4s> Acesso em: 22 jul. 2024.

São estrelas, mas vê-las é um desafio mais que parnasiano. O rio de manifestantes brotou do asfalto, dos edifícios, das estações de metrô, dos ônibus e dos automóveis sem ser anunciado por vozes oficiais. Surgiu como um aguaceiro, movendo o ar parado de um imenso cômodo sombreado, onde nada acontecia aos olhos dos mortais. Quer dizer: acontecia, mas de um estranho modo oculto. Eis que havia um movimento que já estava no ar, embalando os seres até então invisíveis. Não houve sindicatos, partidos, quase não houve ONGs, nenhuma entidade da dita “sociedade civil organizada” agindo na preparação das enxurradas humanas, das ventanias. Daí que o movimento do ar não tinha como ser flagrado pelas câmeras ou pelo discurso dos repórteres, dos políticos, dos analistas.²⁶⁷

Essa perspectiva coaduna com o discurso que atravessa a noção negriana de multidão, no sentido de ser uma estrutura coletiva orgânica e horizontal, desprovida, contudo, de líderes nos moldes mais tradicionais. De alguma maneira, como se destacou no capítulo anterior, percebe-se um prisma de significação de Junho de 2013 que parece reviver as expectativas relativas ao maio de 1968 francês. No entanto, essa chave de leitura, em si, mostra-se questionável em parte, já que ela foi formada no calor do entusiasmo dos eventos de 2013. Ela esteve, portanto, presente na discursividade que organizava os atos enquanto eles aconteciam. Efetivamente, muitas das camadas ideológicas presentes nas multidões vinham, sim, de articulações de vários posicionamentos políticos gestadas pouco antes ou já de longa data. Por outro lado, reconhece-se tanto no movimento em torno das manifestações quanto nas teorizações e obras artísticas derivadas do tema, uma busca por essas parcelas singulares que não se dão a ver pela própria estrutura da trama social.

Quando direciona o foco às singularidades habitualmente invisibilizadas, Bucci toca em pontos sensíveis. O principal reside na percepção de que, além dos dois elementos extremos melhor identificados ou ressaltados pela imprensa naquele momento, emergiu um terceiro que foi iluminado pela Cia de Foto. Esse elemento constitui-se do sujeito qualquer. Ao menos, configura-se como elemento almejado no ensaio, tendo em vista a perspectiva proferida por Bucci. De um lado, observou-se certa comoção ou temor das multidões, em outro, um foco desmesurado em cartazes patrióticos ou antissistema. Aquele espaço, contudo, foi coabitado por uma infinidade de singularidades, de seres quaisquer que se tornaram visíveis, ainda que não ganhassem contornos de identidade. “As câmeras que miravam as poses deixavam esfumazar o entorno. E o grande protagonista era ele, o entorno”.²⁶⁸

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

Sob tal ângulo, encontra-se a interseção do trabalho da Cia de Foto com as estratégias promovidas por Rennó nesse e em outros de seus trabalhos. Trata-se da luz que se projeta em elementos, sujeitos, singularidades, sem, contudo, restringir-lhes os significados em moldes traduzíveis do ponto de vista de uma identidade. Rennó trilha um caminho que vai também na direção de iluminar esses invisíveis, mas retira-lhes ainda mais os contornos de possível identificação. Figura-se algo além da já destacada alegoria das lentes que circundam os sujeitos, remontando aos arapongas e às formas de controle exercidas pela ditadura. Esse controle estende-se para toda a relação de determinação do sujeito que delimita sua identidade e lugares que ocupa. O enquadramento, combinado com o apagamento das referências de identificação do sujeito, indica justamente a impossibilidade de sua qualificação de forma exata ou definitiva.

Rennó desprende-se dos liames que a imagem pode impor, esvaziando ao máximo a visualidade representativa dos sujeitos enquadrados nas objetivas. Destacamos anteriormente a percepção teórica deduzida do debate de Butler com Sontag de que a fotografia tem em si os elementos de enquadramento, produção e interpretação da realidade. A artista, todavia, utiliza-se desse entendimento para, ao invés de dissecar os signos da fotografia, apontar para o fenômeno de produção de significação contido nele. Tal operação conforma-se na utilização de estratégias da informação convertidas numa ecologia da imagem, processos sobre os quais já se explanou no primeiro capítulo. Destaca-se, entre os procedimentos utilizados, a encenação do aparato, bem como da própria visualidade, articulando outras linguagens e objetos estéticos.²⁶⁹

Dessa maneira, o foco desliza dos detalhes caracterizadores do sujeito para o elemento que realiza o enquadramento. Mas do sujeito em si, resta tão somente o entendimento que ele está sobredeterminado por instâncias culturais nas quais se insere. Ao examinarmos cada uma das figuras destacadas nas objetivas, resta a mesma curiosidade que Bucci assinala em relação aos vários anônimos sem qualidade determinada que se iluminavam nas passeatas. Rennó amplia essa condição para os três momentos políticos retratados em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Tais sujeitos não reconhecíveis ou delimitáveis participam da produção dessa história. Evidentemente, nem todo sujeito não identificável configura-se na condição de “qualquer”. Mas a supressão completa de referências na imagem fotográfica sugere que apontemos o olhar justamente para aqueles

²⁶⁹ MÜLLER-POHLE. Andreas. *Estratégias da informação*, 2009, p. 14.

que não têm lugar e que, em certa medida, traduzem a potência em aberto existente no humano como força criadora que se materializa na multidão.

A manutenção do anonimato confere protagonismo ao sujeito sem propriedade definida, mostrando-se como fenômeno recorrente em inumeráveis projetos e trabalhos de Rennó. A pretensa ênfase em elementos isolados se desfaz na medida em que se constata a ausência de qualidades próprias ou subjetivas, quando apartados do todo. Na instalação em questão, tem-se a oportunidade de enfatizá-lo como elemento da multidão, o que fortalece e amplia seu significado. A hipótese aqui lançada sugere que a opção ou busca pelo “qualquer” configura-se em um enfrentamento tanto da lógica individualista liberal, quanto das formas coletivas homogeneizantes. Nesse âmbito, temos a dimensão não codificada da fotografia para qual atenta Barthes, como uma arma para imaginar as multiplicidades que abrigam essas singularidades.

A proposta da artista aproxima-se, pois, da concepção de Agamben acerca do tema quando propõe o enfoque do “ser qualquer” como ponto de partida para pensar a experiência do comum nas coletividades humanas em seu livro *A comunidade que vem*. O “ser qualquer” não se configuraria como um ser genérico, isto é, que se iguala a qualquer outro, muito ao contrário. Sua singularidade não se encontra em uma forma de pertença. “Estas singularidades puras comunicam apenas no espaço vazio do exemplo, sem estarem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade”.²⁷⁰

Agamben direciona sua atenção àqueles a quem define pela condição de “qualquer”, na intenção de demonstrar a diferença existente em cada singularidade como fator desvinculado de uma essência individual ou de propriedades identitárias. Essa perspectiva direciona seu foco ao sujeito que guarda a potência do não. Por um lado, reconhece-se a não existência de um a priori definidor do comum do humano no sentido da sua ação. Coabitamos diversas formas de subjetivação e dessubjetivação, muitas delas, por sinal, estabelecidas como modos de subordinação. Contudo, no ser desprovido de qualidades, correlacionado às pessoas enquadradas pelas lentes na multidão, encontra-se a potência do “ser qualquer” pela via do não fazer ou não reproduzir hábitos dos quais deriva a ação insurgente.

A condição descrita por Agamben refere-se também à potência da inoperosidade, tema abordado no texto do autor intitulado “A potência do pensamento”.²⁷¹ Como salienta o

²⁷⁰ AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*, 1993, p. 16-17.

²⁷¹ Texto publicado em uma coletânea de ensaios homônima, contudo, originariamente proferido em uma conferência em Lisboa no ano de 1987.

professor Edgardo Castro, apenas dois anos mais tarde, o filósofo italiano publicaria em parceria com Deleuze o trabalho dedicado a *Bartleby*, acerca da potência / impotência.²⁷² O escrivão de Herman Melville será, pois, retomado em *A comunidade que vem*, como alegoria do “ser qualquer”. Ele representa, na mesma medida, a potência da inoperosidade. Ao mesmo tempo, configura-se como sujeito a quem não se distinguem qualidades, mas que exerce sua potência desobrigando-se de reproduzir convenções.

A figura conceitual e concreta do “ser qualquer”, na sua condição de potência insurgente que vislumbramos nos sujeitos indistintos enquadrados nas objetivas, desdobra-se, de alguma maneira, na formação coletiva da multidão. Como bem aponta Agamben, em outro ensaio intitulado “A obra do homem”, o ser humano, como um vivente que não possui uma obra específica, não dispõe de uma essência. “Ele seria, portanto, um ser de pura potência, que nenhuma identidade e nenhuma obra poderiam esgotar”.²⁷³ Recuperando o tema aristotélico da superioridade do ato sobre a essência, Agamben encontra em Dante a inclusão da multidão enquanto forma de determinação dessa obra humana em aberto, visto que ela ultrapassa os indivíduos e comunidades:

a obra do homem exige uma multidão e faz da multidão (e não de um povo, de uma cidade ou de uma comunidade particular) o verdadeiro sujeito da política [...] A multidão é, portanto, a forma genérica de existência da potência, que, desse modo, se mantém sempre numa proximidade essencial com o ato.²⁷⁴

Tal devir em aberto destaca-se, pois, como expressão plural da multidão. Aparentemente ela estaria mais perceptível nas insurgências mais recentes como as de Junho de 2013. Entretanto, pode ser também observada em 1968 ou 1984. Encontra-se, por exemplo, na falta de unidade apriorística dos posicionamentos políticos e significados mobilizados naqueles movimentos. Rosângela Rennó nos chama atenção para essa condição ao aproximar as cenas e atenuar as marcas de significação, tanto no plano coletivo quanto individual, tendo em vista a forma com a qual as visualidades apresentam-se na instalação. No entanto, cada singularidade desdobra-se numa infinidade de possíveis maneiras de ser e significar o mundo. As marcas de identidade que porventura lhes associemos em suas imagens fotográficas mostram apenas a superfície de uma outra multidão.

²⁷² *Bartleby o della contingenza*. In : DELEUZE, G.; AGAMBEN, G. *Bartleby, la formula della creazione*. 5. ed. Macerata : Quodlibet, 2006a. (1. ed. italiana : Macerata : Quodlibet, 1993. Tradução espanhola de José Luis Pardo. Preferiría no hacerlo. *Bartleby o el escribiente*. Valencia : Pre-Textos, 2001.)

²⁷³ AGAMBEN, G. *A obra do homem*. 2015, p. 321.

²⁷⁴ AGAMBEN, G. *A obra do homem*. 2015, p. 326-327.

A artista, assim, ressalta, nas lentes, os mecanismos de subjetivação que, por vezes, redundam também em mecanismos de controle. Ao examinar o conteúdo do enquadramento, aquilo com o que nos deparamos, entretanto, é o esvaziamento desses contornos. Revela-se a estrutura ambígua de produção de sentidos contida no aparelho fotográfico. A imagem técnica configura-se vazia de significação se desreferencializada, mas determina sentidos vinculando-se aos discursos que imaginam o mundo.²⁷⁵ Relativamente à construção da instalação, distingue-se no uso da sobreposição das lentes uma correlação de dispositivo de coerção aos opositores da ditadura representado pelos arapongas e as construções ideológicas envolvidas. Paralelamente, encontra-se a nudez da imagem revelando a inexistência de uma essência definidora. Segue fotografia com detalhe da disposição do aparato observado de semi perfil.

Figura 32 – Detalhe da objetiva sobreposta ao sujeito



Fonte: Galeria Vermelho²⁷⁶

A atenção conferida ao sujeito na condição de partícula em meio à multidão constitui-se como fenômeno que não é exclusivo da série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*. Contudo, Rennó coloca-se como a única a identificar essa miríade de sujeitos esvaziados de sua significação individual. Seu objetivo está realmente em se contrapor à crescente tendência de ênfase no indivíduo. Ainda que as singularidades se mantenham dentro do

²⁷⁵ Como ressalta Flusser, “Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo”. Cf. FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*, 2009, p.13.

²⁷⁶ Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/rosangela-renno>

coletivo múltiplo, continua sendo a multidão a personagem central da obra. Como ressalta a própria artista em outro trecho da referida conversa por e-mail, aquilo que se coloca como preponderante é “de fato o coletivo, que é formado de várias unidades, digamos, anônimas. É claro que não são anônimas, mas seus nomes não interessam na multidão”.²⁷⁷

Essa perspectiva parece uma reação a uma inclinação contrária, que enfatiza o indivíduo. Um exemplo desse enfoque individualizante encontra-se na já citada obra produzida a partir do desdobramento do acervo do fotógrafo Evandro Teixeira, acerca da Passeata dos Cem Mil. Se à época do evento ele também deu ênfase às imagens coletivas, quarenta anos depois, propôs-se a delinear os contornos das vidas dos indivíduos contidos na multidão que se encontram na mais célebre foto dessa coleção. Materializado no livro *1968 destinos 2008: passeata dos 100 mil*²⁷⁸, o projeto buscou identificar na referida imagem da multidão cem pessoas que participaram das manifestações. Após essa etapa, tais sujeitos foram entrevistados e novamente fotografados por Teixeira, também em preto e branco, mas dessa vez no formato de retrato individual.

Figura 33 – Registro da multidão na Passeata dos Cem Mil de Evandro Teixeira



Fonte: Instituto Moreira Salles²⁷⁹

A imagem acima estampa a capa do livro, constituindo-se, na verdade, em um pequeno reenquadramento da fotografia original, um pouco mais ampla. A proposta contida nessa nova incursão dos registros de Teixeira acaba por ter seu foco no indivíduo,

²⁷⁷ RENNÓ, R. Conversa com a artista por mensagens de e-mail. 3 nov. 2022.

²⁷⁸ TEIXEIRA, E. *1968 destinos 2008: passeata dos 100 mil*, 2008.

²⁷⁹ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/evandro-teixeira> Acesso em: 25 Jul. 2024.

distanciando-se do objetivo original dos registros que davam centralidade ao coletivo. Isso fica mais evidente se pensarmos que as cem pessoas selecionadas constituem-se em sua maioria de sujeitos que participavam de movimentos ou grupos sociais já nessa época, principalmente estudantis. Aí reside uma grande diferença em relação ao trabalho de Rennó que, como já foi dito, retira ao máximo as marcas de identificação, o que pode ser observado em outras obras da artista. Talvez também por isso, fez-se a opção por não usar os registros feitos por Teixeira, mais facilmente reconhecido no imaginário popular como representação do acontecimento. Além das fotos da multidão, nele também figuram pessoas já célebres naquele momento e que participaram dos atos como, por exemplo, Gilberto Gil e Chico Buarque, na então denominada ala dos artistas.

A ideia aqui levantada converge para o entendimento de que, na atualidade, progressivamente, tem-se dado um maior destaque à figura do indivíduo. Esse fato foi exemplificado na mudança de perspectiva presente no livro recente de Teixeira. Nos movimentos coletivos de contestação à ditadura na década de 1960, apesar de observar-se uma incipiente tendência à conversão da política em espetáculo, não se percebe o foco na figura dos indivíduos, mesmo nos registros imagéticos de Teixeira. Nelson Rodrigues, por exemplo, relata na célebre crônica, “A Multidão Afrodisíaca”²⁸⁰, que uma necessidade de representação de grupos, ou mesmo um narcisismo como o da intelectualidade da época, se tornam patentes nas manifestações que tiveram curso naquele ano. Mas pode-se contrargumentar que o foco no indivíduo ainda não se mostrava tão acentuado. Ou seja, já divisava-se a predisposição para o destaque ao particular, mas de forma tênue, onde destacavam-se apenas alguns grupos ou classes.

Reconhecidamente, em 2013, a necessidade de visibilidade individual se mostra muito mais projetada. Inclusive, como já foi destacado no capítulo anterior, muitos daqueles manifestantes tornaram-se figuras públicas formadoras de opinião a partir de uma notoriedade construída artificialmente. A fabricação de ídolos pop na política, tendo a mediação de estratégias de publicidade nas redes, irrompeu mais claramente naquele momento. O pano de fundo para esse fenômeno pode ser vislumbrado justamente nessa ambígua condição de falta de reconhecimento de um comum andando lado a lado com a emergência do destaque individual.

²⁸⁰ Cf. RODRIGUES, N. A multidão afrodisíaca, 1995. Originalmente publicada em O Globo, 12 Jul. 1968.

Levando em consideração esse quadro, reitera-se que Rennó busca a problematização dessa relação entre sujeito e multidão. Considerando a conexão entre sua proposta e a do ensaio *Passe Livre*, reconhece-se, por outro lado, que o projeto da artista não se ocupa de iluminar as subjetividades, mas esvaziar-lhes as qualidades. Assim como qualquer componente de uma multidão pode assumir a condição de subversivo pelas lentes repressivas da ditadura, pode também alcançar um outro status qualquer se observado em outro contexto. Mas aqueles que não figuram como visíveis, não o fazem justamente por não ocuparem lugares de reconhecimento dentro da estrutura social e culturalmente imposta. Ao esvaziar as referências, a artista mostra o quanto o nosso olhar depende de emolduramentos predefinidos para definir uma realidade.

A ação humana, política inclusive, sendo destituída de uma essencialidade, aponta para a multidão como a forma de sua potência. Na multidão encontra-se o verdadeiro ator criador de significados. Pensando nisso, torna-se importante ressaltar que abdicar dos limites definidores de formas individuais converte-se no modo de fazer com que a multidão e a pluralidade humana ocupem sua centralidade. Aí encontra-se a atitude que, de alguma forma, conecta-se com a “potência do não” vislumbrada no pensamento de Agamben.

Se Agamben traz em *Bartleby* a potência da inoperosidade, dada a condição de um escrivão que prefere não copiar, em Rennó encontraremos essa dinâmica de uma forma um tanto diversa, mas seguindo um objetivo comum. Ao se desobrigar da ação de fotografar, a artista libera-se também da reprodução de imagens que recaem nos mesmos modos de ver o mundo e produzir verdades. Em alguma medida, pode-se imaginar que a reutilização de fotografias ou textos verbais de terceiros seria aderir à cópia. Contudo, a artista subverte essa dinâmica, recuperando imagens antes não discerníveis. Tal percepção abre caminho também para discutir a ideia de autoria em sua obra e avaliar como ela está intimamente ligada à produção coletiva de sentidos, tema que será discutido a seguir.

3.3 A autoria coletiva e a socialização das ideias

Ao longo da presente pesquisa, reiteradamente destacou-se a predileção da artista Rosângela Rennó por utilizar como material de criação arquivos imagéticos, visuais ou mesmo verbais, por ela coletados de fontes diversas. Essa circunstância denuncia uma série de condições, dentre elas a das próprias discursividades que definem determinados objetos como arte na atualidade. Por essa mesma razão, fez-se relevante e mesmo necessária uma

genealogia teórica das discursividades que atravessam os modos de fazer utilizados por Rennó, no primeiro capítulo deste trabalho.

Um tema essencial para estabelecer essa discussão inscreve-se no cruzamento entre dois pontos. O primeiro deles reside na condição coletiva da produção de qualquer elemento cultural e, por consequência, também artístico. Ainda que as significações sejam apropriadas pelo sistema e subvertida, torna-se importante destacar o lugar do sujeito não apenas enquanto singularidade componente da multidão. No tecido composto por essa multiplicidade encontra-se a potência produtora dos sentidos comuns. Por outro lado, na condição de pretensão autor teórica ou artística, ele passa a colocar-se como um coparticipante, ao lado dos demais sujeitos, mobilizando uma infinidade de sentidos culturais organizados em rede. Seu papel converte-se numa atividade de curadoria que celebre discursos aos quais a comunidade encontra-se vinculada e mesmo presa.

De tal situação deriva o segundo ponto. Ele situa-se na condição de uma apropriação dupla. Isso porque a apropriação dessas imagens e desses discursos realizada pelo artista implica também a apropriação do método aplicado pelo sistema. Da mesma forma que o ordenamento do capitalismo toma para si os produtos simbólicos gestados coletivamente, o artista passa a não mais dedicar-se ao empreendimento de ilusoriamente criar. O movimento indispensável de sua obra agora consiste em reconhecer os movimentos coletivos, na medida em que revisita acervos por ele eleitos como significativos. A eles soma-se a ação arqueológica de seus significados que reverte o processo, devolvendo-lhes a pluralidade de sentidos possíveis. Nesse contexto, parece haver uma potência revolucionária da multidão impulsionada pelo artista.

Constatou-se, no trecho anterior, que a instalação *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* permite inferir as relações construídas histórica e culturalmente para que um artista se veja compelido a abandonar a pretensão de produzir novas imagens em benefício da realocação de peças estéticas produzidas por outrem. A relevância assumida por esses arquivos encontra-se justamente no fato de serem artefatos cuja autoria originariamente não traz participação direta do artista que, de segunda mão, os manipula. Como ressalta a própria artista, existe um excesso de produção de imagens e de informações na modernidade recente. Dessa condição deriva tanto a desmotivação para fazer novos registros fotográficos, quanto a necessidade de revisitar e ressignificar arquivos imagéticos acumulados.

Ao longo dos tópicos anteriores, delimitaram-se as circunstâncias determinantes desse processo na obra de Rennó. Não obstante, resta analisar as motivações da inserção

dessa problematização no âmbito das artes. O questionamento da noção de autoria relaciona-se ao esgotamento de modelos baseados no essencialismo, tanto individual quanto coletivo, pautado em identidades fixas e precisamente delimitáveis.

Por outro lado, a própria autoria apresenta-se como a substância temática dessa arte, uma vez que se permite a problematização da figura do sujeito e sua ação política atualmente, bem como busca o entendimento das formas de criação coletiva. Nesse sentido, trazer a multidão para ocupar um lugar central na série em questão objetiva alcançar mais que a recuperação dos quadros históricos recentes. Concomitantemente, atingem-se os processos de significação e produção do comum que se observa mediado pelos campos da comunicação, da arte e da política atualmente.

Em certo momento do capítulo inicial da presente tese, assinalamos, por exemplo, as estratégias de economia da informação, e consequentemente de ecologia da imagem, como resposta às dinâmicas coletivas de entendimento da arte ou da cultura, tais como o fotografismo nas artes visuais. A essa altura, percebe-se que o movimento empreendido por Rennó, na busca incessante por imagens de outrem, em praticamente todos os seus trabalhos, significa um esforço para se descolar de modelos que se veem esgotados. Tais paradigmas veem-se desconstruídos na arte. Ainda que participem da produção de sentidos coletivamente, percebem-se as marcas da sua ruína. Nessa perspectiva, a multidão apresenta-se como estrutura que revela tal crise, já que, como anteriormente destacou-se, ela desvincula-se do modelo unificador representado pelo povo.

Tal fenômeno pode ser também verificado sob o ponto de vista do tensionamento dos conceitos de autor e autoria. A mobilização de textos verbais ou visuais produzidos por terceiros, ou mesmo de origem imprecisa, faz emergir essa discussão, já não tão nova, a respeito da instância autor de uma perspectiva individualizada. Por meio de um exame detido, percebe-se mais que um problema de ordem estética ou comunicacional, mas também um sintoma da relação de propriedade que só seria possível numa lógica moderna e capitalista. O questionamento da autoria enquanto criação original e individual existe há tempos em diversos espaços de produção de linguagens, ainda que mais recentemente ele tenha sido aprofundado por pensadores tais como Roland Barthes, Michel Foucault e Michel Schneider.

Roland Barthes, em seu ensaio sobre “A morte do autor”, coloca em xeque essa entidade como proprietária dos discursos contidos numa narrativa literária. Nesse ensaio, o crítico condiciona a existência do autor à crescente importância do indivíduo relacionada,

por sua vez, ao advento do positivismo e da ideologia capitalista.²⁸¹ Essa condição sobredeterminou, em outra medida, uma discursividade que culturalmente conferiu protagonismo ao papel do autor, sobretudo na literatura, mas também em outras formas artísticas. Como mesmo ressalta o pensador francês, entretanto, são muitas as vozes que operam dentro de uma narrativa, tornando-se sem sentido determinar quem responde por cada uma delas, nem mesmo cristalizá-las na figura do autor literário. A supremacia dessa instância revela-se condicionada a um momento histórico se considerarmos que, em geral, as narrativas em culturas de tradição oral, por exemplo, não são assumidas todas por um mesmo sujeito. Assim também, na escritura, o sujeito que codifica verbalmente uma ficção sai de cena enquanto personagem factual para dar lugar a essas múltiplas vozes. Sua ação vincula-se à ordem da performance, ou seja, realiza-se dentro do domínio do texto. Nesse cenário, não há originalidade e sim uma trama tecida sobre uma infinidade de outras escrituras, numa elaboração que se configura como uma montagem.

Embora decreta a morte do autor, importa frisar que, de fato, a ação de Barthes visa muito mais deslocar a ênfase dada ao artista para a linguagem que compõe seu trabalho e, por consequência, também para o leitor ou o espectador de forma mais ampla. Considerando a preexistência da discussão sobre o tema, importa mencionar que Foucault, de outra forma, o aborda no ensaio “O que é um autor?”²⁸², uma adaptação modificada de uma conferência proferida em 1969. Tendo como objetivo responder a críticas relativas à forma como tratou diversos autores com concepções, a princípio, muito diversas em *As palavras e as coisas*, o texto busca centralmente discutir a função assumida pela categoria “autor” contemporaneamente. Ainda que se perceba a cisão entre o sujeito histórico que responde como escritor ou artista e a pessoa do autor, reconhece-se que ela não se encontra totalmente apagada. O autor permanece como instância que se liga à noção de obra.

O autor persiste como elemento que responde por essa obra. Contudo, aquilo que se reúne em uma obra pretensamente coesa corresponde a um feixe de relações discursivas muito diverso. Nesse horizonte, percebe-se uma dificuldade imensa mesmo para definir o que constitui a obra ligada a uma personagem específica que a ela responde como autor. A pessoa do autor consolida-se, pois, como figura que autentica uma diversidade de textos, discursos e ideias, validando-os, segundo a tradição de origem cristã. Essa dinâmica influencia a forma como a autoria se estabelece na literatura e em outras artes por meio de

²⁸¹ BARTHES, R. A morte do autor, 2004.

²⁸² FOUCAULT, M. O que é um autor?, 2011.

sua recepção e, em especial, da crítica. Ela corresponde, por sua vez, a uma das formas de significação da função sujeito. Aponta, portanto, também para mecanismos de subjetivação.

Nesse momento, torna-se possível retomar certos elementos sensíveis em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* para discutir a relação de Rennó com a autoria e o papel desempenhado por esse método num cenário mais amplo. Como se descreveu em outra passagem, os sujeitos enquadrados na instalação em questão apresentam-se como forma de problematização política e cultural de manifestações coletivas. Essa situação guarda uma duplicidade. Por um lado, encontra-se a imagem fotográfica no ápice de seu esvaziamento subjetivo. Em outra medida, como destacou-se no segundo capítulo, divisa-se nos artefatos representados pelas lentes objetivas que os enquadram os dispositivos que respondem mutuamente como mecanismos de controle e significação. Nesse caso, pontualmente encontram-se, entre outros, os discursos e formas de culpabilização, incriminação e coerção adotados pela ditadura.

Cumprе assinalar que a definição de dispositivo, seguindo a terminologia foucaultiana, ganha uma dimensão amplificada na visão de Agamben. Em seu ensaio “O que é um dispositivo?”, o filósofo italiano enfatiza a amplitude de correspondência do conceito. O dispositivo configura-se como tudo aquilo “que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.²⁸³ Nesse conjunto, inclui-se a mais variada sorte de mecanismos jurídicos, políticos e tecnológicos que se proliferam desmesuradamente no mundo atual. Mas também diz respeito a todas as formas de significação que se estabelecem por meio da cultura de massa, mas também das artes.

A importância de destacar os modos de subjetivação e dessubjetivação presentes em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* vai justamente na direção de identificar o que representa o trabalho de um artista que se furta a produzir algo que seria feito a partir de um material pretensamente novo. Ao invés de se dispor a criar imagens fotografando e textos redigindo-os, explora elementos que se sedimentam no tecido social, ao mesmo tempo repetidos e invisibilizados. Reconhece-se que, na verdade, o que se chama obra configura-se antes como um feixe de relações de significado que, inversamente, determina essa figura difusa de um autor subjetivo. Essa condição se expressa na tendência de elaborar objetos artísticos a partir de acervos já existentes. Encontra-se aí, pois, o privilégio da linguagem e

²⁸³ AGAMBEN, G. O que é um dispositivo?, 2009, p. 40.

da informação em detrimento das instâncias normativas que determinaram historicamente o que seria uma obra de arte.

Desconstrói-se uma causalidade falsa e linear no que tange a valores e significados, políticos e estéticos, como atribuição do sujeito. Da mesma forma, pode-se encarar o autor que responde por uma obra como determinação de discursividades e enunciados construídos por textos verbais e visuais. Nessa perspectiva, evidencia-se a multiplicidade de sentidos e afetos que se entrelaçam no tecido produzido naquilo que se define como autoria. Isso porque, justamente na superfície da figura individuada do autor, ou do sujeito, encontra-se o véu que recobre essa pluralidade, impedindo a sua percepção. Pode-se fazer uma correlação entre essa configuração e os sujeitos das multidões representadas na instalação de Rennó, cobertos pelas texturas que delimitam cada quadro histórico e social escolhido. Esses mesmos sujeitos não se manifestam enquanto tal se os retiramos dos contextos, sobredeterminando-os por um único dispositivo. Assim como o autor artístico, eles representam não uma ação individual criativa, mas o vértice de inúmeros sentidos compostos coletivamente.

Tal confluência de relações que circundam sujeito e autor no sentido de desconstruir o caráter monolítico agregado a eles na era moderna surge como processo e temática nas artes de uma maneira geral ao longo do século XX. No campo da literatura, nas últimas décadas, esse tem se tornado um tema muito recorrente. Contudo, essa personagem sobreviveu especialmente em virtude da consolidação da ideia de propriedade que se estabeleceu entre obra e escritor, bem como do imperativo da criação que foi conferido à literatura. Como salienta Foucault, essa condição deriva-se de um processo histórico que transforma os discursos, antes essencialmente um ato, em produtos.²⁸⁴

Como bem aponta Michel Schneider em um trecho de seu livro *Ladrões de palavras*, reconhece-se, na passagem da idade clássica para a moderna, a subjetividade burguesa na transformação da escrita literária no produto que hoje se conhece. Se os clássicos se davam ao direito de estabelecer empréstimos textuais sem culpa no processo de criação, na era moderna, eles se convertem na angústia de sofrer influência de outros escritores, ou mesmo de estar exercendo pilhagem.²⁸⁵ Schneider utiliza-se da teoria psicanalítica em quase todo o texto como forma de análise dessa relação entre autoria e formação subjetiva, tendo o plágio como elemento norteador. Sintoma de uma valorização exacerbada da individualidade na

²⁸⁴ FOUCAULT, O que é um autor?, 2011, p. 275.

²⁸⁵ SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras*, 1990, p. 55.

era moderna, “pouco a pouco, sob o nome sapiente de intertextualidade, o plágio voltou a ser alguma coisa que não é mais uma fatalidade, mas sim um procedimento de escritura como outro qualquer, às vezes reivindicado como o único”²⁸⁶.

Mais do que tensionar ou problematizar a relação entre obra e autor, a apropriação ganha a cena como forma de elaboração literária e artística. Em outra medida, a apropriação, como processo de invenção, também se converte em tema da escrita, como se exemplifica no caso do conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, de Borges, mediante a ideia da reescritura a partir da leitura. Sob esse prisma, retoma-se a noção de que a criação empreendida pelo escritor e pelo artista, de modo geral, caracteriza um trabalho de leitura e retomada de uma infinidade de discursos e sentidos que se repetem em outros conjuntos.

Esse quadro observado na literatura atualmente apresenta-se como um tema e um modo de elaboração comum nos cenários das artes visuais e plásticas há muito tempo. Tendencialmente vive-se uma cultura do remix nas últimas décadas, como destaca Leonardo Villa-Forte em seu livro *Escrever sem escrever*. Mas ainda se reconhece um modo de fazer ou pensar a arte cuja trajetória remonta a experiências mais antigas. Como ressalta o pesquisador, o copiar e colar e o deslocamento, tidos como procedimentos recorrentes atualmente, “são parentes daquilo que as vanguardas históricas do início do século XX [...] propuseram com o caráter de gestos de ruptura com a representação mimética, a racionalidade, o belo, a linearidade.”²⁸⁷ O ápice do ato apropriativo nessa primeira etapa, encontra-se na proposta de Duchamp reconfigurando objetos cotidianos remontados ou transfigurados em obras de arte, os famosos *ready-mades*. Tal experiência reitera-se em toda uma diversidade de formas de trabalhar que reconduzem linguagens e sentidos que atravessam a dimensão coletiva para montar peças de cunho artístico. Assim, outros processos de montagem como o *sampler*, o *mash-up*, a reciclagem, o reaproveitamento, característicos de outros campos artísticos, passaram a fazer elaborações literárias nas últimas décadas mais amiúde.

Nesse ponto, vale recuperar a citação do projeto *Espelho diário*, de Rosângela Rennó. Como foi dito anteriormente, a obra destaca-se por sua forma híbrida. Mas pode muito bem ser lida também no contexto da literatura. Além de contar com as performances da artista, registradas em vídeo, convertidos em quadros fotográficos do livro, o trabalho configura-se essencialmente por uma montagem de textos e discursos jornalísticos transfigurados em uma

²⁸⁶ SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras*, 1990, p. 59.

²⁸⁷ VILLA-FORTE, L. *Escrever sem escrever*, 2019, p. 20.

espécie de diário coletivo. Ideias, afetos e enunciações próprias de uma cultura, falas que se multiplicam, aproximando-se e afastando-se, produzem uma literatura exemplar do que se descreve como arte apropriativa.

O fundamental desse exemplo encontra-se nas motivações que resultam em tais caminhos. A ruptura com a ideia de uma autoria individual mostra-se muito mais revolucionária do que se pode imaginar a princípio. Isso porque tal percurso evidencia não apenas a ilusão contida na propriedade que se auferia ao artista no âmbito da formulação de ideias e imagens em uma obra. Constata-se um processo de criação na interseção entre sujeito e coletivo que mais dificilmente seriam percebidos, pelo paradigma da invenção original atribuída ao autor individual. Isso, a princípio, retira a Rosângela artista como personagem autora dos discursos que se agrupam no diário das múltiplas mulheres com o mesmo nome e a reintroduz na obra como sujeito formado pelo entrelaçamento de uma combinação singular desses discursos e afetos.

A multidão como ente criador coloca-se como figura principal nesse cenário. Ela apresenta-se na forma de uma coleção de textos verbais e visuais. Agrupados de formas inesperadas, eles se apresentam como montagens que evidenciam em seus contrastes tanto o caráter ilusório da unidade do sujeito e das identidades coletivas, quanto novas formas de encarar os sentidos assumidos por esses textos socialmente. Encontra-se aí a revelação da não essencialidade do sujeito. Ele se desenha em meio a diversas ideias que coabitam um mesmo espaço. Invariavelmente algumas delas sobressaem-se ou preponderam circunstancialmente em âmbito coletivo. Dessa forma pode-se ponderar que o véu formado pelo “papel de seda” nos quadros da *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* define uma época ou um cenário cultural e político.

Por outro lado, constitui-se como a superfície unificada de um mar de posicionamentos. Os padrões geométricos dispõem-se, pois, como delimitações se comparados aos outros quadros. Mas mostram-se tão imprecisos quanto as imagens fotográficas tornam-se desreferencializadas. As imagens circundadas pelas lentes sofreram, nesse processo, um esvaziamento de seus possíveis sinais subjetivos. As objetivas enfocam singularidades que também constituem, cada uma delas, uma pequena multidão. Nelas entrelaçam-se discursos e afetos unificados ilusoriamente em um indivíduo e cujo aspecto coletivo encontra-se invisível em sua superfície.

A instalação em pauta, além do foco nas manifestações políticas de rua, evidencia a potência mobilizadora de imagens para construir arte em um processo coletivo plural. Afinal,

Rennó coloca-se nesse caso como produtora de parte desses acervos de imagens. Mas como cada arquivo constitui-se como conjunto de sentidos? Como define-se o lugar que ocupa a personagem que faz emergir discursividades e afetos em uma peça artística? Tanto a coleção de imagens de Parente quanto a da estudante Rosângela, bem como a da Cia de Foto, perdem a unidade enquanto obra e autoria quando confrontadas em uma nova montagem. A simultaneidade entre contraste e aproximação dessas imagens em uma nova composição constrói esses sentidos. Partindo de cada um desses momentos e em especial o da Cia de Foto, pode-se inferir a conjunção de uma diversidade de textos e posicionamentos sempre preexistentes a cada texto verbal ou visual individuado.

Retomando o caso da Cia de Foto, vale indagar a motivação contida na reiterada recusa em delimitar individualmente a autoria de cada uma das imagens fotográficas produzidas pelo grupo. Em grande medida, o alvo concentra-se em desnudar a inexistência de um agente unitário e do imperativo da coletividade na construção de significados. Na outra ponta, a autoria persiste, mas na forma de uma função. Ela subjaz, nesse caso, sob nome de Cia de Foto. Contudo, a personificação de um ente que responde ou se associa a um trabalho de expressão artística demonstra o seu caráter coletivo e plural. Emerge a percepção de que, sob cada olhar produtor de imagens, nada origina-se como novo ou individualizado, mas na interseção de uma multidão, sempre implícita. Negar-se a separar cada um dos elementos produzidos pelo coletivo auferindo-lhes uma origem coletiva significa, pois, a insubmissão à estrutura social moderna que enfatiza o indivíduo.

Em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, o reconhecimento da força das massas protestando nas ruas propicia o reencontro com quadros importantes da história política recente do Brasil. Em outra medida, as coleções de imagens e discursos deduzidos das tramas dos acervos utilizados superpõem-se de tal maneira que se abre um debate ainda mais amplo. Assim como existe uma multiplicidade de vozes encoberta na personagem do autor, subjaz uma pluralidade de posicionamentos na multidão. Isso pode ser dito tanto na multidão que se reconhece nas ruas, momentaneamente como organismo coeso, como nas formações arquivísticas que redundam em montagens de um artista que delas se apropria. Como aproximar e reunir elementos díspares em um só conjunto, um só quadro? Em outra medida, a que serve essa congregação provisória de artefatos e imagens apropriadas ou subjetividades diversas imprecisas congregadas em um mesmo espaço?

A solução para tais questões mostra-se complexa e aponta para outros debates. Aqui restringimo-nos principalmente à função assumida pelo trabalho com arquivos na arte feita

por meio de apropriações. A ecologia de imagens que percorre todos os caminhos de Rennó e culmina, por exemplo, no seu *Arquivo Universal*, define uma tendência que anteriormente se via impossibilitada pela concepção da criação individual. Faz-se importante destacar que esse posicionamento centrado no autor individualizado acaba, muitas vezes, por aludir à própria pessoa do artista. A opção por trabalhar com elementos reconhecidamente produzidos por terceiros torna visível a não adesão a certos discursos e concepções comuns que brotam no seio de uma cultura. O processo contido na apropriação de arquivos permite, portanto, atingir as várias camadas sógnicas tecidas coletivamente, seja em suas formas tornadas hegemônicas quanto nas alternativas suspensas, encobertas, interditas, mas não totalmente apagadas.

Hal Foster, no seu artigo *Um impulso arquivístico*²⁸⁸, aponta para a incontornável busca pelo arquivo como modo de elaboração artística nos últimos tempos. Chamando a atenção para a mudança de status da obra de arte numa era digital, contudo, frisa que tais processos não são passíveis de serem concretizados pelo reprocessamento maquínico. Sua materialidade não se efetiva na forma de simples banco de dados. Apresentada sob a condição de uma montagem de materiais fragmentários, a arte elaborada a partir dessa apropriação demanda, sobretudo, a exposição à leitura humana. Somente as subjetividades inscritas na interseção de significações coletivas podem completar os contrastes e lacunas apresentados pela arte arquivística. Tal circunstância deriva também da possibilidade de desconstruir as origens absolutas. “Esses artistas são frequentemente atraídos por começos não realizados ou projetos incompletos – tanto na arte quanto na história – que podem oferecer pontos de partida novamente”.²⁸⁹

Nesse contexto, a relação de replicação de fragmentos de peças artísticas ou de cultura de massa a que se atribuiria a denominação de plágio subverte-se. Primeiramente por não se tratar de mera replicação. Mas fundamentalmente por subtrair-lhes a relação de propriedade que, dentro do sistema capitalista, captura até mesmo as ideias em uma lógica de mercantilização da realidade. Remontando às formulações de Negri e Hardt expostas no capítulo anterior, deduz-se a existência de um vínculo entre a forma jurídica da propriedade que sustenta o estado capitalista e a relação de individualismo que nela impera. A própria noção de uma unidade metafísica vê-se mediada pelo “ter” em detrimento de um “ser”. A

²⁸⁸ FOSTER, H. *An Archival Impulse*, 2004.

²⁸⁹ FOSTER, H. *An Archival Impulse*, 2004, p. 5. (tradução nossa).

legitimação do sujeito passa por suas posses²⁹⁰. Da mesma maneira, pode-se propor que as subjetividades que alcançam reconhecimento socialmente encontram-se, na verdade, em posse daqueles que ocupam lugar de poder dentro dessa relação.

No plano da expressão linguística e cultural, os discursos e sentidos também impõem verdades que destituem algumas camadas culturais e sociais. Nesse sentido, pilhar elaborações discursivas e imagens a elas associadas pode ser encarado como um ato de partilhar o direito a criar o seu próprio lugar. Essa redistribuição das significações se dá por meio da releitura e mesmo da reinvenção dos produtos da cultura de massa, ou mesmo da história oficializada. Assim, a arte arquivística proposta por Hal Foster não se configura como roubo em prejuízo de um indivíduo pela apropriação executada pelo artista arquivista. Esse sujeito não assume a autoria individual de um produto já existente, mesmo porque sua ação recoloca em circulação elementos estéticos e sógnicos que se fazem socializados de uma nova maneira. Soma-se a isso a conservação, quase sempre, das marcas de autoria pregressas. Não se evidencia uma destituição, mas um partilhamento renovado por sentidos antes suprimidos. Como destaca Foster, tal arte guarda sempre um grau de indeterminação como todo arquivo e necessita da apreciação humana, constituindo “notas promissórias para elaboração posterior ou sugestões enigmáticas para cenários futuros”.²⁹¹

Reforça-se a percepção da presença de um caráter metalinguístico na série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas* no que se refere ao diálogo que ele estabelece com a própria produção de Rennó. Em certa medida, observamos nas fotografias escolhidas elementos que suscitam a apropriação e transubstanciação de símbolos e imagens pela multidão. Temos os exemplos citados no capítulo anterior como o da ocupação da estátua que representa a “Ordem” enquanto elemento simbólico do imaginário relativo à fundação da república brasileira. Outra cena relevante mencionada nesse trecho encontra-se na apropriação da própria bandeira republicana por um manifestante envergando a máscara da personagem “V” de *Vingança*. Isso remete à insurgência anárquica em contraste com um símbolo da ordem e, por consequência, do estado. A multidão como estrutura coletiva produz, como se vê na instalação e nos próprios movimentos, sentidos comuns, muitas vezes contraditórios, a partir da mobilização de discursos, imagens e afetos já existentes.

Em outra medida, vê-se o mesmo movimento por parte da artista que arregimenta objetos e artefatos convergidos em arquivos imagéticos discursivos. Em suas instalações,

²⁹⁰ HARDT, M. ; NEGRI, A., *Bem-estar comum*, 2016, p. 21.

²⁹¹ FOSTER, H. *An Archival Impulse*, 2004, p. 5. (tradução nossa).

brotam multidões provenientes de diversos cenários. Brotam, por exemplo, os candangos que construíram Brasília, apagados da história, presentes em *Imemorial*, ou o inumerável contingente de pessoas convertida em massa indistinta na população carcerária, realocados e visibilizados por meio das séries *Cicatriz* e *Vulgo*. Faz-se importante citar novamente também a série *Espelho diário*. Esse trabalho deixa ainda mais evidente a existência da multidão por detrás da pretensa unidade subjetiva de um nome, trazendo à tona uma infinidade de modos de ser e estar excluído. Por meio da aproximação e dos contrastes presentes nos discursos elencados através de seu *Arquivo Universal*, Rennó possibilita o movimento insurgente dessas multidões entrevistas de modo a fazer emergir novos significados coletivos.

Não há espaço para especificar todos os trabalhos da artista, contudo a arte que opera com arquivos e apropriações caminha num sentido que pode ser equiparado aos processos que se efetuam na mobilização política das multidões. Reiteramos a percepção do questionamento de uma pretensa unidade legitimada por mitos que, frequentemente, se voltam contra a própria coletividade que, muitas vezes, colabora com sua sustentação. Configura-se como uma produção de desmontagens e remontagens qualitativamente comparável à operação que se desenha no interior de uma multidão.

Tal movimento, como já se destacou, revela diferenças sociais encobertas. Mais do que nunca, a diversidade dos modos de ser mostra-se acentuada como produto dessa mesma desidentificação com uma unidade. Chegamos talvez a um impasse. Por um lado, vislumbra-se o esvaziamento de uma essência apriorística do sujeito ou das formas coletivas que o produzem, como reunir as singularidades em um comum que não se volte contra eles mesmos. Por outro lado, como já foi destacado, citando Virno, a produção de lugares comuns que garantam a segurança simbólica para a multidão, pode, da mesma forma, recair em novas formas de submissão. A posição que aqui se apresenta defende que a própria arte arquivística de Rennó suscita caminhos para analisar tais impasses, ou pelo menos imaginar alternativas.

3.4 O comum na multidão das imagens

Antes de partir propriamente para as considerações finais, mas já dispondo das condições a sua realização, faz-se essencial tratar do tema relativo ao comum e à comunidade. Esse assunto, afinal, tem permeado todas as discussões paralelamente às concepções de multidão abordadas até aqui. Tanto a sua expressão na obra de Rennó e outras

produções que com ela dialogam, quanto as teorizações acerca do tema tornam-se indispensáveis para delimitar possíveis conclusões da presente pesquisa.

Objetiva-se, neste último tópico, portanto, estabelecer uma discussão a respeito dos desafios relacionados ao comum, à comunidade e aos sujeitos nela contidos no que tange à transformação social relativa às lutas das culturas e povos oprimidos historicamente. Ou ao menos, articular brevemente, a partir das concepções construídas em paralelo com a obra de Rosângela Rennó, os impasses crescentes no que concerne à oposição entre comunidade e sujeito num contexto de imunização do estado moderno. Não se pretende dar respostas exatas, nem mesmo resolver a questão. Mesmo porque deve-se considerar que as críticas e análises empreendidas neste trabalho partem da perspectiva da arte, reconhecendo-a como forma de evidenciar contrastes e tensões que dialogam com a materialidade da estrutura social. Dessa maneira, introduz-se aqui uma discussão sobre esse tema tão em voga na atualidade, que diz respeito à comunidade, sem, contudo, ter pretensões ou meios para solucioná-la, mas talvez oferecendo inspiração para ações práticas ou abrindo caminhos para futuros trabalhos.

Nos últimos tópicos, percorreram-se caminhos que visavam demonstrar de um lado a preponderância da importância do indivíduo em discursos que tentam capturar os desejos coletivos e, de outro, traçou-se a forma como a arte de Rosângela Rennó aborda o tema dentro da formação coletiva por meio da apropriação de arquivos imagéticos. O deslocamento, tanto da fotografia dos sujeitos enquadrados por lentes objetivas que a eles se sobrepõem quanto os fragmentos de imagens verbais do *Arquivo Universal*, assinala a ausência de uma essência apriorística naquilo que se acredita individual. Paralelamente a essa questão, e para ela convergindo, reconhece-se a noção de autoria tensionada e descolada da figura pública do artista como ratificação da percepção de que os sentidos culturais são coletivamente construídos, mesmo reconhecendo que invariavelmente essas discursividades sejam apropriadas e individualizadas. Danosamente, muitas vezes o processo de captura, transubstanciação e homogeneização das ideias se vê apossado pelas dinâmicas do capitalismo. Recai-se, pois, na aporia socialmente construída da crença na liberdade e expressão individual, lado a lado com o estabelecimento de discursividades que acabam por dominar os afetos coletivamente.

Tendo em vista as análises realizadas nos últimos tópicos, podem-se realizar considerações que, neste momento, conferem um maior entendimento das concepções de Antonio Negri abordadas nos capítulos anteriores. A multidão consolida-se como uma forma

coletiva característica da atualidade no sentido da formação plural como tendência geral em seu interior. São diversas as formas que dela emergem em sentido imanente. Contudo, a sua própria associação em um organismo de ação conjunta, ainda que temporária, efetiva-se pela produção de ideias e, principalmente, sentimentos comuns. Ao mesmo tempo, o movimento da multidão produziria essas formas comuns. O desafio, contudo, está na elaboração de discursos e significações que sirvam de fato ao bem comunitário.

Por um lado, a arte, bem como o pensamento crítico, filosófico e acadêmico identificam a inexistência de essencialismos nas formações e identidades coletivas. Antes delas existem os discursos e dispositivos que nelas compõem montagens individualizadas. Em cada uma dessas singularidades corporificadas em um sujeito ou identidade de grupo subjaz, pois, uma multidão. Nesse sentido, a arte apropriativa e arquivística recompõe essa montagem coletiva seguindo a direção daquilo que representa a insurgência das multidões.

Por outro lado, permanece a necessidade de reunir essas pluralidades enfeixadas em formas delineadas. Da mesma forma que o autor sobrevive enquanto função na arte e na literatura, subsiste a tendência a nomear as substâncias de sentido, bem como seus possíveis criadores ou responsáveis de forma individualizada. Ainda que a multidão seja, de fato, uma conformação coletiva distintiva dos tempos atuais, sua própria estrutura pede a produção de um comum. Sua mobilização em ação política, muitas vezes arrebatada, produz e se faz produzida por discursos que congregam as singularidades que formam essa rede plural.

De um lado frutificam várias formas de ser, viver, comportamentos e sentidos que dão vez a demandas novas ou antigas, mas reinventadas. Esse sentimento faz-se presente, por exemplo, a partir dos manifestos de Junho de 2013. Como se descreveu anteriormente, vários foram os grupos que emergiram no cenário das ditas jornadas de junho, não como produtos do evento, mas como expressão de fenômenos que já vinham se construindo. Muitas pautas que se desenhavam há tempos como lutas feministas, por igualdade étnico-raciais, ou direitos LGBTQIA+ ganharam visibilidade naquele instante. Dentro de cada um desses segmentos, reconhece-se uma quase infinidade de subcategorias. Todas essas manifestações respondem a demandas históricas e não carecem de justificativa. Contudo, a reunião de uma pluralidade tão vasta em uma luta comum parece cada vez mais complexa e difícil em sua prática.

Não obstante a diversidade de identidades, formas e discursos, as pessoas reuniram-se nas ruas. Essa dinâmica não se refere apenas a 2013, sendo possível divisá-la também na Passeata do Cem Mil (1968) ou no Movimento pelas Diretas (1984), bem como em toda

insurgência política em que a multidão toma parte. Evidentemente, em todas elas a presença do Estado e o uso da força colaboraram para a dissipação do acontecimento. Mas fica o sentimento de que os movimentos de revolta coletiva no início desse século expressam um desafio maior no sentido de parecerem destoar das manifestações do século passado. Não no aspecto da sua diversidade, também observada anteriormente, mas talvez no que tange à função assumida. Obviamente, cada quadro histórico e cultural possui sua singularidade. Mas haverá realmente algo distintivo em nosso atual momento que impeça a configuração de uma comunidade em que as inúmeras diferenças coexistam sem se anular, primando pelo bem comum?

Atentando apenas para os três cenários revisitados na condição de momentos exemplares por Rennó, o ano de 1968 bem como o de 1984 e tudo o que se desenrola entre eles, parece haver uma predisposição maior na reunião das pluralidades. A indistinção das múltiplas figuras reunidas nas imagens geradas tanto por José Inacio Parente, quanto por Evandro Teixeira faz-se mais significativa do que no trabalho organizado pela Cia de Foto. Nesse último, como já foi ressaltado, o indivíduo, mesmo que esvaziado dos aspectos identificadores, ganha enorme preponderância, sendo destacado por processos de pós-produção.

Vale a pena ponderar que não apenas as circunstâncias materiais e históricas dos protestos de 1968 singularizam aquele momento, mas também o imaginário relativo a esse quadro. Revisitando a publicação da Revista Zum número 15, do ano de 2018, encontramos uma série de fotografias realizadas por José Inacio Parente durante a Passeata dos Cem Mil, marcando cinquenta anos do acontecimento. Sob o título de “Foto da multidão”, o tópico traz os registros de Parente acompanhados de versos do poema homônimo da escritora polonesa Wisława Szymborska. Na breve apresentação do artigo, o texto relata que a reunião de fotografias e texto verbal “revivem o espírito do tempo e ensaiam uma conversa impregnada de resistência, melancolia e luta”.²⁹² O aspecto notável da proposta encontra-se justamente em perceber nos versos a construção de imagens que remetem a uma perspectiva comum. Pelo menos esse cenário encontra-se desenhado em nosso imaginário quando remetemo-nos a essa época.

Dentre os vários aspectos que notabilizam a obra poética de Szymborska, reside o fato de ser a autora uma voz representativa de um contexto de ascensão de sistemas

²⁹² Cf. FOTO DA MULTIDÃO. Revista Zum 15. IMS. 2018.

totalitários na Europa durante parte do século XX. Como destaca a pesquisadora Nathalia Carias Gonçalves da Costa em sua dissertação de mestrado, Szymborska oferece um diálogo importante com a história da Polônia e a resistência a duas formas totalitárias, dada a ocupação do país tanto pela Alemanha Nazista, quanto pela União Soviética.²⁹³ Assim, torna-se perceptível em parte de sua poética a discursividade que aponta para uma resistência comum frente a tais regimes. No poema específico selecionado na publicação da revista *Zum*, tal temática ganha proeminência, especialmente no que diz respeito à congregação de corpos e pensamentos na multidão. Segue o poema e posteriormente as quatro últimas imagens de Parente organizadas em pares:

Foto da multidão

Na foto da multidão
minha cabeça é a sétima do canto,
ou talvez a quarta da esquerda
ou a vigésima de baixo para cima;

minha cabeça, não sei qual,
já não uma, não única,
já semelhante a semelhantes,
nem de mulher nem de homem;

os sinais que ela me dá
não são sinais particulares;

talvez o Espírito do Tempo
a veja, mas não a examine;

minha cabeça estatística,
que consome aço e cabos
do modo mais sereno e global;

sem prurido de ser qualquer uma,
sem desespero de ser permutável;

como se de fato eu não a tivesse
à parte e do meu jeito;

como se escavassem um cemitério,
cheio de crânios anônimos
de boa conservabilidade
malgrado a mortalidade;

como se ela já estivesse lá,
minha cabeça, alheia, uma qualquer

²⁹³ COSTA, N. *O poder de preservar*, 2014, p. 11-12.

onde, caso recorde algo,
será talvez o futuro profundo.²⁹⁴

Figura 34 – Registros da multidão na Passeata dos Cem Mil de José Inacio Parente



Fonte: Revista Zum 15 / 2018

Em diálogo com cada fotografia de Parente, encontramos grupos de dois a quatro versos do poema. Ainda que as duas obras estejam circunstanciadas em cenários históricos diversos, a escolha do texto de Szymborska mostra-se muito pertinente. De alguma forma, as disputas globais pela hegemonia política e o imperialismo estadunidense atuando durante a guerra fria colaboraram sensivelmente para o desencadeamento do regime ditatorial no Brasil a partir de 1964. Mas ainda mais evidente torna-se a aproximação dos dois quadros, tomando o aspecto da resistência coletiva diante de sistemas totalitários.

Alguns trechos do poema em pauta mostram-se sobremaneira instigantes. A começar pela primeira estrofe, em que o eu poético remonta à pessoa que, olhando para a foto da multidão onde ela tomaria parte, tenta se reconhecer, mas se constata indistinta entre os demais. Interessante também é a opção por qualificar cada sujeito pelo termo “cabeça”.

²⁹⁴ SZYMBORSKA, W, *Para o meu coração num domingo*, 2020, p. 114-117.

Adiante, assim discorre: “minha cabeça, não sei qual, / já não uma, não única, / já semelhante a semelhantes, / nem de mulher nem de homem;” assinalando a dissolução das identidades dentro do corpo da multidão. Isso acontece a ponto de se indiferenciar o próprio gênero.

Vale reforçar que são pensamentos e discursos que promovem os sentidos subjetivos e coletivos, o que pode denotar-se como jogo alegórico na figura semântica das cabeças. Aquela que aprecia a fotografia e se reconhece e se indistingue, o faz pela cabeça. Nela e por meio dela reconhecem-se os sinais que não particulares. “Talvez o Espírito do Tempo a veja, mas não a examine”. O que traria visibilidade a esse sujeito, sem, contudo, conseguir explicá-lo por meio de análise, configura-se como todo um conjunto de ideias e afetos coletivos, próprios daquele quadro. Pode-se, pois, inferir que o definidor de pensamento e sentimento que converge para uma comunidade, nesse e em outros casos, reside justamente na necessidade de resistir a um inimigo ao mesmo tempo abstrato e tangível que se impõe pelo autoritarismo. De outra forma, encontra-se na força de ideologias que se conectam aos afetos.

Nesse contexto, as construções discursivas que se aplicam aos movimentos de resistência e revolta organizam as singularidades em um só corpo comum, não havendo um outro caminho a seguir que não seja contestar. Sob essa perspectiva, ainda que existam tendências subjetivas ou individuais, elas se encobrem pelo tecido de expressões coletivas que convocam uma postura comum. Esse comum pode ser definido, sob esse prisma, como os padrões geométricos de que Rennó se utilizou para definir cada quadro das multidões em ação. Dentro de tal contexto de produção de um comum, cada subjetividade vê-se alheia de pretensões individuais, sem o desconforto de se reconhecer indistinta na multidão. O eu poético dos versos de Szymborska reconhece a si, por sua “cabeça”, “sem prurido de ser qualquer uma, / sem desespero de ser permutável; / como se de fato eu não a tivesse / à parte e do meu jeito”.

Toda essa digressão em torno do poema escolhido para dialogar com um recorte do acervo de fotografias de Parente – e utilizadas por Rennó – cumpre importante propósito. O objetivo reside em retomar a questão, já mencionada, referente à produção de formas comuns num cenário de crescente emergência de configurações identitárias cada vez mais diversas. Como estabelecer esse comum? Mais ainda, pensar o que significa esse comum? Evidentemente, dentro de um contexto de surgimento de microidentidades, bem como de supervalorização da figura do indivíduo em oposição à sociedade, os obstáculos para reunir diferenças em lutas comuns se acentua. Mas a questão aqui lançada vislumbra também a

dificuldade apriorística que reside no próprio desafio de sustentação das comunidades humanas ao longo da história. No entanto, aquilo que se identificou anteriormente como intelecto abstrato ou público (ou *general intellect*), continua a se produzir constantemente, ainda que muitas vezes contra a própria coletividade que nele se entrelaça.

Pensar na estrutura que define a vida comunitária humana talvez seja relevante para identificar onde habitam os impasses que inviabilizam lutas unificadas, dentre outros aspectos abordados na presente tese. Tendo a multidão como a forma comunitária singular da atualidade, vale ressaltar que, como vimos no poema de Szymborska, bem como nos quadros montados por Rennó, seu aspecto insurgente emerge circunstancialmente. Pode-se destacar que quase sempre surge como resposta a regimes totalitários, ou mesmo, quando aspirando se opor a um inimigo único, ainda que vago e impreciso, como foi o caso de 2013. Nesse último caso, a coesão comunitária não se deu de fato, ainda que tivesse ocorrido uma insurgência coletiva. Entretanto, em cenários em que as formas de opressão atuam de forma velada, inclusive criando dispositivos de ordem cultural e ideológica que capturam afetos em âmbito coletivo, a reação comunitária unificada tem se mostrado enfraquecida.

Na intenção de apresentar formulações que cumpram analisar o contexto exposto, vale recorrer ao pensamento do filósofo italiano Roberto Esposito acerca da noção de comunidade. Já nas primeiras linhas de seu livro *Communitas: origem e destino da comunidade*²⁹⁵, Esposito ressalta a premência atual do termo, tanto pela presença de um sentimento de falência das estruturas políticas propositivas de uma vida em comum, quanto da emergência de individualismos, da mesma forma questionáveis em seus resultados. Um dos pontos de partida do seu pensamento refere-se a um tema já aludido em algumas passagens da presente pesquisa. Diante da percepção foucaultiana da ascensão moderna de uma biopolítica baseada na promoção e gestão da vida, depara-se, por outro lado, com o problema da dessubjetivação e morte como fenômenos frequentemente decorrentes desse mesmo sistema.

Esposito nos apresenta propostas analíticas singulares tanto em relação à constituição da comunidade quanto ao fenômeno de visível intensificação dos individualismos observada recentemente. Sua distinção encontra-se em evitar os esquemas mais recorrentemente utilizados para a crítica e interpretação da comunidade como fenômeno, sua origem e devir. Geralmente, a filosofia trata a reunião de sujeitos em uma comunidade a partir de elementos

²⁹⁵ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022.

de aproximação que os identificariam, ou mesmo um aspecto comum entre si. Entretanto, Esposito oferece-nos uma saída diversa. Para tanto, decide tomar como ponto de partida de sua investigação a etimologia do termo em pauta.

O vocábulo latino *communitas* deriva de *commun* que indica, em todas as suas formas semelhantes em línguas neolatinas, a qualidade daquilo que não é próprio.²⁹⁶ Já o termo *munus*, do qual também deriva comunidade, oferece a chave da elucidação do problema. Considerando que em *munus* encontra-se, de certa forma, os sentidos de *onus*, *officium* e *donum*, infere-se um significado que compreende a superposição de dom e obrigação. Esposito percorre uma meticulosa análise etimológica para constatar que o *munus* indica uma categoria especial de dom e concomitantemente uma obrigação, algo sobre o qual não se tem a posse, mas que, ao contrário, apenas se dá e não se recebe. “O munus é a obrigação que se assumiu diante do outro e que pede por uma adequada desobrigação. A gratidão que exige nova doação.”²⁹⁷ Em última instância, revela-se na comunidade uma mutualidade que se define não por uma propriedade, mas por um encargo compartilhado, uma dívida prévia comum.

O pensamento de Esposito define a comunidade como estrutura ou relação por meio da qual se estabelece um sacrifício mútuo que vincula todos os sujeitos pertencentes ao grupo. Isso se dá no sentido de que cada sujeito está protegido das possíveis ameaças à sua vida. Mas contraditoriamente prescinde da sua natureza, de suas pulsões, em benefício de uma pretensa segurança que não se mostra completa. Acrescenta, pois, o filósofo que a comunidade encontra-se fundada no impróprio, no esvaziamento e descentramento do sujeito que o força a retirar-se de si. Caracteriza-se, assim, como um paradigma que define o sujeito como relação. Ao mesmo tempo que o protege, o expõe. “Ela – fazendo-o entrar em contato com aquilo que ele não é, com o seu ‘nada’ – é a mais extrema de suas possibilidades, mas também a mais arriscada das ameaças.”²⁹⁸

Esposito demonstra, pois, que o elo que viabiliza a comunidade reside no compartilhamento de uma obrigação prévia e, portanto, em um medo mútuo referente à possibilidade de ter sua vida eliminada pelo outro.²⁹⁹ Dessa maneira, a fundação da relação comunitária está envolta na instituição também de um temor que se conserva com a emergência do estado moderno, mas sob uma outra forma. Tendo como premissa anular os

²⁹⁶ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p. 7-10.

²⁹⁷ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p. 12.

²⁹⁸ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p. 15.

²⁹⁹ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p. 36-38.

conflitos, a modernidade, na figura do Estado, não só não o faz perfeitamente como enfatiza aquilo que o pensador italiano denomina um projeto imunitário. A partir desse pressuposto, o termo *Immunitas* se estabelece como ponto crucial e singular de suas formulações teóricas. Isso porque expressa a condição de anteposição ou antinomia à comunidade, significando o estado de desobrigação do encargo coletivo do *munus*.

A comunidade institui-se no sentido de preservar a sobrevivência dos sujeitos nela contidos, justamente pelo sacrifício das pulsões individuais, compartilhado por todos. Na modernidade, entretanto, tal submissão se vê transferida em benefício da figura abstrata do estado soberano. Esse ente estabelece, dentre outras coisas, uma tentativa de antecipação dos conflitos por meio da adesão coletiva irrestrita. Ocorre que a ameaça à vida não se anula nesse contexto. Ao contrário, a violência se mostra como intrínseca a essa estrutura, e não à toa, o temor apresenta-se como seu mecanismo de coesão. A preservação individual fica limitada à sobrevivência pela supressão da convivência direta, mediada pelas condições impostas pelo Estado.

Dessa maneira, na modernidade, sob a pretensão de manter uma coesão social, paradoxalmente, anula-se o comum. No intento de antecipar os conflitos e o possível mal, o estado faz brotar mecanismos que levam à busca da imunização do sujeito em relação ao outro. “Os indivíduos modernos tornam-se verdadeiramente tais – a saber, perfeitamente indivíduos, indivíduos ‘absolutos’, circundados por uma fronteira que, ao mesmo tempo, os isola e protege – apenas se previamente liberados do ‘débito’ que os vincula uns aos outros.”³⁰⁰ *Immunitas* institui-se nesse ponto como o contrário de *communitas* no sentido de desobrigar o sujeito da carga compartilhada. Tal estratégia de gestão da vida verifica-se justamente no individualismo que presenciamos mais atualmente, visto que a ameaça à vida, em sua forma subjetiva, perpetua-se, evidenciando a contradição intrínseca ao sistema.

Dadas tais análises teóricas, podem-se pensar os quadros de insurgência coletiva expostos por Rennó sob um outro prisma e tentar identificar a especificidade daqueles que derivam de regimes autoritários. Voltando ao poema “Foto da multidão”, quase em seu trecho final, o eu poético reafirma o seu vínculo com a multidão indistinguindo sua figura “como se de fato eu não a tivesse / à parte e do meu jeito” e, portanto, abdicando de si em função de um encargo coletivo. E na sequência revela a causa de sua absoluta entrega: “como se escavassem um cemitério, / cheio de crânios anônimos / de boa conservabilidade /

³⁰⁰ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p. 21.

malgrado a mortalidade”. Em tal cenário, fica evidente uma diferença, a morte mais do que uma ameaça velada ou uma condição de dessubjetivação se impõe como fenômeno real e cotidiano que atinge a todos direta ou indiretamente.

Como salienta o próprio Esposito, analisando e criticando a teorização de Hobbes a respeito do Estado, o medo recíproco ganha uma outra dimensão no estado civil, o do medo “comum” institucional. “Mas não desaparece, não se reduz, não regride. O medo, não se esquece. Como já se dizia, faz parte de nós, somos nós mesmos fora de nós.”³⁰¹ Mas no caso do estado moderno, esse temor seria artificial e controlado, mantendo um vínculo que suprime a relação entre as diferenças, mas ao mesmo tempo fazendo sentir o peso desse sacrifício. Ainda que se mantenha a ameaça velada dentro de um regime de exceção, a retirada de toda e qualquer proteção estatal inviabiliza qualquer alternativa ao sujeito que não seja o agir em comum. Nesse caso, o sair para fora de si do sujeito configura-se também como a possibilidade da manutenção de sua vida.

Mas esse aspecto agregador que apresenta Esposito não redundando exatamente na emoção básica do medo. Esse temor tem seu fundamento na ruptura primeva das primeiras formações coletivas humanas com a estrutura autoritária de um pai soberano. Tal deposição do poder individual redundando em “vínculos emotivos recíprocos nascidos desde os tempos do degredo [que] acabaram levando a uma união entre ele”.³⁰² Essa relação encontra-se narrada em várias culturas e suas mitologias. Esposito toma como base de seu raciocínio a construção teórica de Freud a respeito desses mitos em seu texto *Totem e tabu*. Assim, o medo vê-se instituído como afeto e mecanismo de gerência de uma relação que é ao mesmo tempo de subjetivação e integração comunitária. Isso porque ele remete a um processo primitivo, mas que se repete indefinidamente em todos sujeitos humanos, de rebelar-se contra uma figura repressora em benefício de sua individualidade e ao mesmo tempo de identificação e congregação e consequente limitação e delimitação subjetiva.

Pode-se ousar afirmar que não apenas o medo, mas muitos outros afetos ganham sua expressão coletiva nesse jogo entre a construção do sujeito e da comunidade – que só existem um em função do outro. Eles tomam parte na congregação da multidão que contesta e se materializa na mediação discursiva e ideológica que se encontra na cultura de massa, mas também na arte. Utilizando-se do prisma apresentado pela teoria comunitária e imunitária de

³⁰¹ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p. 35.

³⁰² ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p. 52.

Esposito, pode-se propor a multidão, por sua vez, como a coletividade que se antepõe à reunião artificial representada pelo Estado moderno.

Dado às circunstâncias relatadas também na multidão, abre-se o espaço para a emergência do individualismo. Podemos percebê-lo mais acentuado nas imagens de 2013. A proeminência individual tanto se encontra na distinção de sujeitos específicos nas fotografias quanto no destaque dado a eles no trabalho de pós-produção da Cia de Foto. Evidentemente, nesse último caso a preocupação está no fazer aparecer o sujeito que não se reconhece. Ainda assim, a ideia contida da manutenção de todas as especificidades individuais denota a mútua preocupação com o sujeito, o que se mostra compreensível dadas as circunstâncias impostas pelo estado moderno já relatadas. Mas em seu polo oposto, observa-se o ensejo da construção de vínculos que mobilizem os afetos de uma forma nova. Em parte, tal movimento pode ser deduzido da própria reformulação trazida por Rennó no que diz respeito ao tratamento dado ao sujeito, ao mesmo tempo enquadrado, mas tendo desnudado todo o vazio de sua subjetividade.

Outro exemplo averigua-se no processo de tensionamento da individualidade da autoria no campo das artes, em especial pela arte arquivística e apropriativa. Tal movimento ilustra simbólica e materialmente a estratégia imunitária moderna e a consequente reação a ela. No caso de *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, essa autoria se vê estratificada a sua máxima potência. Além de trabalhar com acervos de imagens de terceiros para cada quadro histórico, esses, por sua vez, se desdobram em outras várias fontes. A origem ou a originalidade se esvai, permanecendo o reconhecimento do caráter coletivo das imagens e discursos. “Dentro” e “fora” das imagens, percebe-se um trabalho coletivo e múltiplo de insurgência contra um estado que homogeneiza formas e induz aos sujeitos imunizarem-se em relação ao outro. A resposta a essa violência parece pois estar na reunião plural que se furta a determinar um sentido que se sobreponha aos outros. No campo da comunidade na materialidade das relações humanas, resta o desafio em disputa de encontrar caminhos de estabelecimento de um comum mais abrangente e não autoritário, bem como formas linguísticas e afetivas que promovam essa congregação.

Para terminar, talvez seja importante acrescentar que a comunidade não se configura como coisa em si, mas como estrutura de relação que traz uma obrigação comum que estabelece um vínculo. Para Esposito, ela se superpõe ao nada, na medida em que está fundada em um esquema negativo, isto é, em relação a um outro. Sob esse prisma, ela, ao mesmo tempo, retira do sujeito o que lhe seria próprio, como o constitui enquanto

subjetividade.³⁰³ Na multidão proposta por Rennó, veem-se justamente personagens retirando-se de si, na produção de um comum insurgente e produzindo subjetividades nessa interseção. Segundo Esposito, “o mundo é esse nada em comum que nos une na condição de exposição à mais dura ausência de sentido e, simultaneamente, à abertura de um sentido ainda impensado”.³⁰⁴ A comunidade apresenta-se, portanto, não como algo perdido, ou um ponto de chegada, mas nosso constante ponto de partida. Confrontar modelos e imagens perfaz-se no trabalho necessário para estabelecer formas novas de vínculo que abandonem os autoritarismos tão reincidentes na história humana.

³⁰³ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p.205-209.

³⁰⁴ ESPOSITO, R. *Communitas*, 2022, p.222.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho aqui percorrido foi construído tendo por um de seus focos a imagem fotográfica, em sua máxima amplitude de significação. Ela foi tomada na visualidade de sua superfície, mas também na multiplicidade de discursos que a entremeiam. Derivado desse aspecto, mas erigindo-se como tema principal, desenhamos uma concepção estendida da noção de multidão aplicada à forma como a arte arquivística pode abordar a pluralidade e os apagamentos imersos nos produtos da cultura. Não por acaso, o apropriar-se e reapropriar-se de produtos estéticos têm se convergido no principal meio de condução da elaboração artística, da qual elegeu-se a figura de Rosângela Rennó como uma de suas mais significativas representantes.

Ao revisitar as imagens de um arquivo vivo de fotografias de sujeitos reunidos em multidões insurgentes, obteve-se a fundamental discussão sobre momentos sombrios da nossa recente história política. Podem-se defrontar tais quadros e cenários, deixando ainda mais evidente que, bem como os elementos visuais, os discursos verbais assumem contornos individuais meramente do ponto de vista funcional. Não existe, de fato, uma continuidade clara ou sentidos que sejam verdadeiros, senão em função de uma relação de poder ditada por grupos que se estabelecem com a autoridade de instituir essas realidades. Ainda assim, faz-se importante pontuar que essas relações de hegemonia também são circunstanciais e móveis, sendo produto de uma intrincada rede de interações.

Essas considerações permitem, em primeiro lugar, ratificar a percepção de que a visão da arte contemporânea para eventos históricos como a mais recente ditadura militar permite mostrar-lhes novos contornos que nunca se esgotam. Pode-se deduzir, dentre outras coisas, que a junção de quadros heterogêneos de imagens e discursos faz-nos sublinhar os pontos de autoritarismo político que ainda se vivencia nos dias atuais. Tão difíceis de se enxergar a olho nu, eles se conformam em outros planos, mas continuam a produzir violências. O estado de guerra generalizado, destacado por Antonio Negri, produz-se sob uma correlação de forças na qual os grupos e culturas interditos e invisibilizados não participam das mesmas formas de sensibilidade estética e discursiva que aquilo que se institui como hegemônico.

Portanto, para muitos, a ditadura militar, misturada a outras formas de opressão, continua promovendo-lhes violências, impossibilitando muitas vezes o direito à vida. Esse tema mostra-se cada vez mais inadiável. Não que um dia tenha sido menos importante. Mas ele torna-se cada vez mais visível e, portanto, mais discutido por formulações artísticas, estéticas e comunicativas. Não à toa, como foi apresentado algumas vezes nesta tese, a

preocupação com essa massa invisibilizada ganha sua representação em quase todos os trabalhos de Rennó e não apenas na série em pauta no centro desta pesquisa. Propomos que essa condição deriva justamente da estruturação coletiva na forma de multidão que veio ganhando preponderância crescente ao longo das últimas décadas. Já não mais existe espaço para a manutenção de formas homogêneas que represem todas as diferenças dentro de uma coletividade, cristalizando-as em um modelo. As tensões tornam-se cada vez mais crescentes tanto maior é a visibilidade dos descompassos existentes.

Considerando a dimensão ocupada pela arte dentro da contemporaneidade, ou como identifica Jacques Rancière, dentro de um regime estético, invariavelmente o tema ou a forma da multidão irá ter sua prevalência. Pensar que não existem formas tão regulares de significação, inclusive dentro do cenário de produção cultural e artística na atualidade, permite chegar a uma importante inferência. Além dos limites das artes e da cultura de massa e indissolivelmente associado a eles, apresenta-se um quadro mais amplo onde a redistribuição dos lugares e sentidos mostra-se ainda mais palpável. Aliás, constata-se que a disputa interna às formas de viver coletivamente impõe-se de uma forma como antes não se fazia possível.

Ao esquadrinharmos os quadros das multidões dentro da série *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*, remetemo-nos a diversas condições de disputa, revelando uma coesão não tão sólida nas percepções e discursividades que atravessaram esses e outros arranjos coletivos. De fato, tomando outras instalações da artista Rosângela Rennó, pode-se inferir um movimento constante no sentido de uma cisão entre algumas parcelas e um ponto de vista hegemônico. Assim foi possível observar em *Imemorial*, *Cicatriz*, *Vulgo*, *O cidadão sem qualidade* ou nas diversas formas de ser mulher abstraídas em *Espelho Diário*. Aliás, esse último projeto destaca-se no sentido de reunir as heterogeneidades dentro de um gênero. Nele está contida uma pequena forma da multidão. Aí reside a singularidade da proposta concebida em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*: dar destaque a essa forma coletiva que, como sublinhou-se, entrelaça-se às imagens mobilizadas por Rennó em praticamente toda sua trajetória.

Dadas essas breves abstrações, vale pensar nas possibilidades que se abrem ao abordar a multidão como forma coletiva característica de nossos tempos. Muitos podem questionar um certo otimismo aparente nas concepções de alguns teóricos, sendo o caso mais emblemático o de Antonio Negri. Contudo, mostra-se patente que a estrutura de uma comunidade unificada artificial como o “povo” já não mais se sustenta. A multidão tomada

como conceito de percepção da construção da realidade sensível e cognoscível mostra-se mais que plausível atualmente. Diante dessas apreciações, defendemos uma dupla condição ao se encarar a multidão, sendo como forma ou conceito. De um lado faz-se necessário encará-la como potência geradora de sentidos e ações insurgentes ou mesmo transformadoras. Em outra medida, há que se pensar com certa reserva diante de posturas que superestimam a sua qualidade revolucionária.

A moderação que adotamos pode ser melhor compreendida quando se detém na natureza comunicativa assumida a partir da modernidade e cujo mecanismo da imagem fotográfica ocupa um lugar central. Ou melhor dizendo, os métodos de reprodutibilidade da imagem lhe conferem novos usos. O principal e destacado a partir de Vilém Flusser concentra-se em imaginar não o mundo, mas sim os textos que, por sua vez, definem imagens da realidade. Dessa condição, deriva-se um estado de coisas em que a associação de imagens técnicas a certos discursos se presta a um uso mercantilista, inclusive das próprias significações coletivas e ideologias.

Revisitando as imagens de momentos cruciais de manifestações concentradas em 1968, 1984 e 2013 foi possível distinguir, sob sua superfície insurgente, camadas de sentido cooptadas pela sobredeterminação das forças capitalistas. Essa condição tornou-se mais nitidamente exposta quando abordou-se a conversão de certos elementos desses movimentos em espetáculo. O acontecimento em que isso se sobressaiu pela primeira vez pode ser definido, talvez, como o maio de 1968 francês. Presenciamos tal fenômeno também em diversos detalhes dos três instantes definidos por Rennó na instalação em questão. Pode-se citar o engajamento de circunstância de certos grupos na grande passeata de 1968 ou nos movimentos pelas eleições diretas no Brasil. Mas destaca-se também um oportunismo mais perverso em junho de 2013. Nela a força do capital produziu formas e lideranças conservadoras que se apropriaram de um movimento maior que nasceu como levante contra injustiças pontuais como o aumento das passagens de ônibus. Mais que isso, apropriaram-se de um discurso que emula um sentimento coletivo revolucionário.

Dois olhares representados na instalação acabam por ganhar uma dimensão de maior relevância. São eles o olhar do público para a multidão, representado nas pessoas nos prédios, e principalmente no enfoque dado pelas objetivas sobrepostas aos manifestantes. Encontra-se aí a interseção da inessencialidade do sujeito com as predisposições ideológicas dadas pelos dispositivos de controle. Dito de outro modo, são as formações discursivas, de

fato gestadas pela multidão, mas muitas vezes impulsionadas por formas variadas de comunicação de massa, que conferem os sentidos das imagens.

Como sustenta Paolo Virno, a dimensão política da vida humana passa a ocupar lugar central nas relações de trabalho no mundo pós-fordista. Nele, formas de atividade produtiva passam a estar sempre atreladas à ação comunicativa. Tem-se uma multidão politizada, ainda que isso nem sempre signifique um movimento de mudança. No desenho desse cenário, destaca-se a comunicação transformada em mercadoria, ou espetáculo. Inclusive, institui-se um ente dedicado a produzir, com técnicas específicas, discursos e ideias convertidos em bens de consumo. Referimo-nos à indústria cultural ou indústria do espetáculo.

Tudo isso não se configura como algo exatamente novo, sendo um fenômeno intrínseco à dimensão estética e cultural produzida no cerne do capitalismo. Porém, ao que parece, tal estrutura se metamorfoseou em algo ainda mais perverso. As formas de produção de discursos ideológicos corporificadas na indústria da cultura e nos meios de comunicação de massa mostram-se entranhadas em todas as atividades humanas, inclusive como forma de operar. O espetáculo configura-se como produto e simultaneamente forma de produção linguística. Contudo, emerge algo ainda mais cruel que se encontra na ascensão de *big techs* e seus inúmeros braços cujas redes sociais virtuais são sua expressão mais forte. O ponto de inflexão mais significativo nesse cenário reside na mudança de foco das formas de captura dos afetos. Se antes os mecanismos de produção de sentidos comuns dispersavam discursos e imagens de forma generalizada, atualmente estes são desenhados visando sujeitos e grupos de forma particularizada.

O lado perverso contido no quadro apresentado reside na percepção de como o capitalismo, estruturalmente, encontra formas de capturar desejos e afetos. Evidentemente as imagens e discursos que se repetem e consolidam-se estão sendo arrastados pela força do poder econômico. A produção de formas comuns gestadas no tecido da multidão, muitas vezes são capturadas e vendidas como terrenos ilusoriamente seguros, inclusive para formas de identidade coletiva minoritárias. Nesse sentido, podemos entender a apreensão de Virno com as formas de submissão criadas no cerne da multidão nos dias atuais. Isso porque às formas singulares associam-se, de maneira invisível, sentidos hegemônicos estabelecidos apenas em função da manutenção dos regimes de exploração vigentes.

Diante de um cenário tão inóspito e à primeira vista incontornável, a arte apresenta-se como caminho de contestação e insurgência. Nesse âmbito, localiza-se em destaque a proposta oferecida por Rosângela Rennó em *Operação Aranhas / Arapongas / Arapucas*,

bem como em vários de seus outros projetos ao longo de sua trajetória. No caso dessa instalação, pudemos, principalmente, vislumbrar nas singularidades a inexistência de formas apriorísticas. Constatamos que aqueles que emergem hoje como figuras visíveis o fazem pela revelação das contradições, antes obscurecidas por diversos mecanismos de controle. Percebe-se que o grande desafio situa-se na criação e manejo de sentidos que cumpram realizar o bem comum ou, ao menos, garantir um olhar novo para as imagens antigas.

Romper com a produção serializada, encontrar fissuras nas imagens copiadas, este tem sido o caminho escolhido por Rennó. Aí encontra-se uma alternativa de projeto revolucionário no âmbito da construção artística e comunicativa. Atualmente, o tema da revolução, já há algum tempo varrido do imaginário coletivo, tem voltado ainda que timidamente. Mas muitos são os impasses e incertezas para aqueles que apostam na retomada de caminhos que focam na ruptura com os tradicionalismos hegemônicos. De fato, a transição para uma estrutura na qual seja viável a diversidade de formas de viver no plano concreto demandará tempo e contínuos esforços.

Na arte, em especial aquela que realoca imagens e sentidos, deparamo-nos com uma vocação para criar os projetos comunitários ainda não viabilizados. Mover multidões de singularidades representadas por fotografias e textos enseja inventar o comum e não desvelá-lo. Como vimos, esse comum perdido num lugar ou tempo indistinto revelou-se, na verdade, sem nenhuma essência apriorística. Encarar também essa realidade desempenha papel fundamental para gestar planos de insurgência de forma global. Rennó, pois, convida-nos a entrever nos tecidos da multidão de imagens que a única possibilidade de conviver em comunidade reside na construção de realidades comuns de forma global. Assim como a artista, devemos trilhar o percurso da não aceitação das verdades instituídas pela tradição e abrimos espaço para ressignificações que se percebem inadiáveis.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. A obra do homem. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. In: _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALONSO, Angela. *Treze: a política da rua de Lula a Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- ALONSO, Angela. *Junho de 2013*: Angela Alonso, da USP, mapeia movimentos e mostra em livro origens das manifestações. Entrevista concedida a José Roberto de Toledo e Kennedy Alencar. Canal Uol. 11 jun. 2023 Disponível em: Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=XdkmvHLXyu8> 19 ago. 2023.
- ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria Caraméz (org.). *Junho de 2013: a rebelião fantasma*. Prólogo Dilma Rousseff. São Paulo: Boitempo, 2023.
- ANDREAS MÜLLER-POHLE. Disponível em: <https://muellerpohle.net/vita> Acesso em: 24 fev. 2023.
- ALZUGARAY, Paula. *Rosângela Rennó: o artista como narrador*. São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição.
- AVELAR, Idelber. 2013: Junho foi uma erupção incontrolável. Entrevista concedida a Frederico Gandra. Estado de Minas. 3 jul. 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2023/07/03/interna_politica,1515272/2013-junho-foi-uma-erupcao-incontrolavel.shtml Acesso em: 21 ago. 2023.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 8ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. BARTHES. *O rumor da língua*. 2a ed. São Paulo. Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; 2).

BENJAMIN. O flâneur. In: _____. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN. Paris no segundo império. In: _____. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter; LACIS, Asja. *Nápoles*. In: _____. BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORGES, Marcio. *Os Sonhos não envelhecem*: Histórias do Clube da Esquina. 2ªed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BUCCI, Eugênio. No espelho dos meios de comunicação. Café Filosófico CPFL/Cultura, 11 out. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lck7nDA7BV8&t=4s> Acesso em: 22 jul. 2024.

BUCCI, Eugênio; Cia de Foto. *Passe livre*. Revista Zum 5 (versão digital. IMS. Nov. 2013. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/passe-livre> Acesso em: 22 jul. 2024.

BUTLER, Judith. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag. In: _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2015.

CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa*: Dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro. Trad.: Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CIA DE FOTO; BUCCI, Eugênio. *Passe livre*. Revista Zum 5 (versão eletrônica). Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/passe-livre> Acesso em: 18 nov. 2022.

COSTA, Nathalia Carias Gonçalves da. *O poder de preservar: uma reflexão da história na poesia de Wisława Szymborska*. Juiz de Fora: UFJF, 2014. (dissertação de mestrado)

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

DANTO, Arthur. O fim da disputa: o paragone entre pintura e fotografia. *O que é a arte*. In: _____. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

DELEUZE, Gilles ; AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, la formula della creazione*. 5. ed. Macerata : Quodlibet, 2006a. (1. ed. italiana : Macerata : Quodlibet, 1993. Tradução espanhola de José Luis Pardo. Preferiría no hacerlo. Bartleby o el escribiente. Valencia : Pre-Textos, 2001

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: _____. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <http://bit.ly/3rkqH3E> Acesso em: 17 jan. 2024

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte Editora UFMG. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-Malícia. In: _____. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUGERMAN, Georges. Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva). In: _____. DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes* . São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes* . (trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault) São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIDI-HUMBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. Os figurantes. In: _____. CASA NOVA, Vera; MAIA, Andréa Casa Nova (org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010..

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIRETAS Já – O grito das ruas. Produção: TV Senado. 2014. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/tv/programas/senadoc/2014/12/diretas-ja-2013-o-grito-das-ruas> Acesso em: 10 agosto 2023.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origem e destino da comunidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022

ESPOSITO, Roberto. *Termos da política: comunidade, imunidade, biopolítica*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

EVANGELISTA, Rafael. *Pesquisadores investigam o grupo Anonymous, os ativistas hackers do novo século*. Ciência e Cultura. vol.65 no.1 São Paulo Jan. 2013. ISSN 0009-6725. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v65n1/a05v65n1.pdf> Acesso em: 21 jan. 2024.

FIGUEIROA, Pio. *Pio Figueiroa fala à Zum sobre o coletivo Cia de Foto e o ensaio Passe Livre*. [Entrevista concedida a Bruno Ghetti]. Revista Zum 5 (versão eletrônica). IMS, São Paulo, 15 Abr. 2014. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-5/pio-figueiroa-fala-a-zum-sobre-o-coletivo-cia-de-foto-e-o-ensaio-passe-livre> Acesso em: 29 Jun. 2024.

FLORÊNCIO-PAPE, Isabel. *Andreas Müller-Pohle poesia visual e de-figuração*. Aletria, UFMG, v. 24, n. 2, p. 151-166, 2014.

FORD, Kyrtylene de Aguiar Silveira *A antifotografia na Cia de Foto: destruição, remixagem & redefinição de autoria como processos de criação*. Recife: UFPE, 2015.

FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. October, The MIT Press Stable, v. 110, 2004, p. 3-22.

FOTOGRAFIA DA MULTIDÃO. Revista Zum 15. 2018. IMS.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In: _____. *O corpo utópico ; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. A função política do intelectual. In: _____. *Ditos & Escritos VII: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. (Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 18.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007

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

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify 2007

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. *Arte Inespecífica e mundos em comum*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. v. 16, n. 25 (2014) p. 27-38.

GARRAMUÑO, Florencia. Formas de impertinência. In: _____. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

GÊ, Luiz. *Ah, como era boa a ditadura...: A história dos últimos anos da ditadura militar nas charges da Folha de S. Paulo*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2015.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 4 ed. Petrópolis: Vozes; 1996.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Bem-estar comum*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro, Record, 2001

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *O que é Multidão: Questões para Michael Hardt e Antonio Negri*. Entrevista concedida a Nicholas Brown e Imre Szeman. (tradução: Milton Ohata). Novos Estudos, CEBRAP. v. 75 , p. 93-108 Jul. 2006.

HARVEY, David; MARICATO, Ermínia; ŽIŽEK, Slavoj; DAVIS, Mike et. al. *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2013.

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

JORDÃO, Carlos Eduardo Machado; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (org.) *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

JUNHO - O MÊS QUE ABALOU O BRASIL. Direção: João Wainer. Roteiro: Cesar Gananian, João Wainer. Produção: Fernando Canzian, João Wainer. Brasil: O2 Play, 2014. (71 min.).

KORYBKO, Andrew. *Guerras híbridas: das revoluções coloridas aos golpes*. São Paulo: Expressão popular, 2018.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili 2010.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Gávea. Revista do Curso de Especialização em História da Arte. PUC-Rio, v. 1 n. 1, p.128-137, 1984

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

LIBORIO, Douglas Souza. *Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro*. Ars. São Paulo, v. 17, 2019, p. 271-287. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158797> Acesso em: 22 jan. 2024.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MAIA, Ana Maria. *Seu espelho, um caleidoscópio*. In: _____. RENNÓ, Pequena ecologia da imagem, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.

MARIMON, Marianna. *A arte resiste aos 50 anos do AI-5*. Disponível em: <https://www.cidadaocultura.com.br/arte-resiste-aos-50-anos-do-ai-5> Acesso em: 9 dez. 2024.

MATTOS, Paulo César Vilara de. *Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros*. Belo Horizonte: s. ed., 2006.

MELENDI, Maria Angélica. *Pequena ecologia da imagem: um glossário em construção*. In: _____. RENNÓ, Rosângela. Pequena ecologia da imagem, São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.

MENDES. A revolução colorida brasileira. In: _____. ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria Caraméz (org.). *Junho de 2013: a rebelião fantasma*. Prólogo Dilma Rousseff. São Paulo: Boitempo, 2023. p. 49-60.

MENEZES, Roniere Silva. *Cantando no escuro*. Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Suplemento Literário, n. 1356, set / out. 2014, p. 3-6.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MIYADA, Paulo (org.). *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MÜLLER-POHLE, Andreas. *Estratégias da informação*. In: _____. Boletim, Universidade de São Paulo, n. 3, Maio 2009, p. 13-23.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

- NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da Abertura política (1975/1982)*. In: _____. Estudos Avançados, Universidade de São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 1998.
- NO INTENSO AGORA; Direção: João Moreira Salles. Roteiro: Antonio Venancio, João Moreira Salles. Produção: Maria Carlota Bruno. Brasil: Videofilmes, 2017. (127 min.).
- O MÊS QUE NÃO TERMINOU. Direção: Francisco Bosco; Raul Mourão. Roteiro: Francisco Bosco. Produção: Rodrigo Letier. Brasil: Kromaki, 2019 (104 min.).
- PALMEIRA, Vladimir. Preparando a passeata dos 100 mil. In: _____. TEIXEIRA, Evandro. *1968 destinos 2008: passeata dos 100 mil*. Rio de Janeiro: Textual, 2008.
- PASSE LIVRE. Revista Zum 5. Nov. 2013. IMS.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras 2011.
- PERLOFF, Marjorie (2013). *O gênio não original: Poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana. *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu como Brasil e as possíveis rotas de fuga para a crise atual*/Rosana Pinheiro-Machado. -- São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A política da literatura*. [Politique de la littérature In: _____. RANCIÈRE, J. Politique de la littérature. Paris: Éditions Galilé, 2007. Tradução: Renato Pardal Capistrano. Disponível em: <https://gravacaocontraamare.files.wordpress.com/2018/04/ranciecc80re-jacques-police81tica-da-literatura.pdf> Acesso em: 12 out. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.
- RENNÓ, Rosângela. *#RioUtópico [em construção]*. Sobre a obra [Página da artista]. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/sobre/71> Acesso em: 18 jul. 2022.
- RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RENNÓ, Rosângela. *Espelho Diário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RENNÓ, Rosângela. *Espírito de tudo*. (Curadoria: Evangelina Seiler. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

RENNÓ, Rosângela. *Fotoportátil 3: apagamentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RENNÓ, Rosângela *Frutos Estranhos*. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/31/1> Acesso em: 20 março 2023.

RENNÓ, Rosângela. *Menos-valia [leilão]*. [Textos: Moacir dos Anjos, Lucia Capanema Alvares, Maria Angélica Melendi e Cuauhtémoc Medina]. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RENNÓ, Rosângela. *Pequena ecologia da imagem*. [Curadoria Ana Maria Maia; textos Gabriela Rangel e Maria Angélica Melendi; apresentação Jochen Volz]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. [Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo]. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

RENNÓ, Rosângela. *Série Operação Aranhas/ Arapongas/ Arapucas, 2014-2016*. Sobre a obra [Página da artista]. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/sobre/60> Acesso em: 18 jul. 2022.

RIBEIRO, Ewerton Martins. *A grande marcha*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

RICHARD, Ivan. *Líderes de partidos na Câmara desistem de plebiscito este ano*. Terra. 9 jul. 2013. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/lideres-de-partidos-na-camara-desistem-de-plebiscito-este-ano,ff8c0699fa0cf310VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html> Acesso em: 21 ago. 2023.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. UNESP 2010

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *1968: rebeliões e utopias*. In: _____. REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.); ZENHA, Celeste. *O século XX: o tempo das dúvidas: do declínio, das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

RIO DE MEMÓRIAS : Sessão comemorativa de 30 anos. IMS, 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/rio-de-memorias-jose-inacio-parente/#:~:text=Jos%C3%A9%20Inacio%20Parente,-Psicanalista%2C%20fot%C3%B3grafo%2C%20cineasta&text=Foi%20professor%20e%20gestor%20de,12%20pr%C3%AAs%20nacionais%20e%20internacionais> Acesso em: 18 Jun. 2024.

RODRIGUES, Nelson. A multidão afrodisíaca. In: _____. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (crônica originalmente publicada em O Globo, 12 Jul. 1968).

ROLNIK, Raquel; Roberto, ANDRÉS. Desculpe o Transtorno, é sobre a caixa preta das cidades. In: _____. ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria Caraméz (org.). *Junho de 2013: a rebelião fantasma*. Prólogo Dilma Rousseff. São Paulo: Boitempo, 2023. p. 17-26.

SAFATLE. O dia no qual o Brasil parou por dez anos. In: _____. ALTMAN, Breno; CARLOTTO, Maria Caraméz (org.). *Junho de 2013: a rebelião fantasma*. Prólogo Dilma Rousseff. São Paulo: Boitempo, 2023. p. 97-110.

SAFATLE. Vladimir. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

SAFATLE. Vladimir. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, p. 13-40.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Ed. da Unicamp 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A política das imagens na exposição Levantes*. Revista Zum. Publicado em: 23 de jan. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/seligman-exposicao-levantes> Acesso em: 12 out. 2022.

SCHENKEL, Camila Monteiro; KEHL, João; JACINTO, Rafael; FIGUEIRO, Pio; LOPES, Carolina. *Quatro olhares para Cia de Foto*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-28, jul.-dez. 2017.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico: ensaios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993

SOUZA, Jessé *A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado*. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. . In: _____. *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Org. Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens Machado Jr., Miguel Vedda. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Para o meu coração num domingo*. São Paulo: Companhia das Letra, 2020.

TAVARES, Joelmir. *Ativismo explodiu, ficou pop e chegou à política depois de junho de 2013*. Folha de São Paulo, 11 junho 2023. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/06/ativismo-explodiu-ficou-pop-e-chegou-a-politica-depois-de-junho-de-2013.shtml> Acesso em: 19 ago. 2023.

TEIXEIRA, Evandro. *1968 destinos 2008: passeata dos 100 mil*. Rio de Janeiro: Textual, 2008.

TEIXEIRA, Evandro. *Foto da "Passeata dos Cem Mil" para o Jornal do Brasil*. Disponível em: <https://imagesvisions.blogspot.com/2012/02/evandro-teixeira-e-passeata-dos-cem-mil.html> Acesso em: 14 jan. 2024.

UTZERI, Fritz. 1968 – O ano que terminou mal. In: _____. TEIXEIRA, Evandro. *1968 destinos 2008: passeata dos 100 mil*. Rio de Janeiro: Textual, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 1995.

VIANNA, Pedro Fraga. *A passeata dos cem mil nas fotografias de José Inácio Parente*. (relatório de pesquisa). Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2015.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida*. Annablume, São Paulo, 2013.

VIRNO, Paolo. *Quando il verbo fa carne*. Turim: Bollati Boringhieri, 2003,

ZAVERUCHA, Jorge. Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição brasileira de 1988. In: _____. TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.