

# A lente fotográfica enquanto crítica cultural: escritas do corpo em *Cicatriz*, de Rosangela Rennó

Ricardo Araújo Barberena\*

## Resumo:

A exposição fotográfica *Cicatriz* (1996), de Rosangela Rennó, introduz uma inquietante pesquisa no acervo fotográfico da Casa de Detenção (SP). Os arquivos institucionais se encontram como um estagnado conjunto de estigmas oficiais e grupais, até o momento que Rennó procura a afetividade, a poesia, a revolta e a resistência dos signos que podem denunciar um Outro silenciado. A fotografia, então, revela esse tecido cultural que antes não se podia nomear: a imagem, antes enevoada, começa a trabalhar numa área de recalque aberta na sua perturbadora condição de rasurar os limites tidos como racionais e homogêneos. Sobrepõem-se um pungente conjunto de tatuagens de detentos que evidencia doloridas escritas de um Eu subalterno. A partir da dessacralização do *espelho* fotográfico, abre-se terreno para a leitura de textos epiteliais *cicatrizados* enquanto discursos unidos na carne marginal.

## Palavras-chave:

Fotografia, identidade, alteridade, nação, memória

Ao ser consultado sobre as possíveis pistas que ajudem a desvendar o nome de um terrível assassino em série, *Hannibal Lecter* lembra: "as cicatrizes lembram que o passado foi real". E Rennó, também numa trilha de indício e vestígio, em *Cicatriz* (1996/The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), nos lembra: as cicatrizes são a prova de uma identidade imagética e textual encarcerada e elidida. Sem dúvidas, um outro passado não menos *real*... Metaforicamente definidas como *cicatrizes*, as tatuagens, na obra da fotógrafa, contam um gama de histórias talhadas numa corporeidade que [re]territorializa o próprio corpo como forma de expressão sígnica e identitária. Como uma crispada tela de pintura, a pele, enquanto órgão e superfície, proporciona um espaço onde é possível se autodocumentar num desejo de significar um pertencimento e um discurso interdito. Se o perambular fora das grades está obliterado, o grafar geografias epiteliais ainda é um subterfúgio de escape e mobilidade para a sofreguidão do ser/estar amarrado e aprisionado. Situada num processo de reorientação das imagens nacionais, a exposição *Cicatriz* introduz uma inquietante pesquisa no acervo fotográfico da Casa de Detenção no tocante a outros enquadramentos de

\* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-doutor pela UFRGS.

1 Retirado do filme *O Silêncio dos Inocentes* (*Silence of the Lambs*, 1991, EUA). Direção: Jonathan Demme.

resistência, de individuação, identidade e diferença. A máquina fotográfica não é acessório, mas definição e instrumento de prova que produz a extensão do olho do Estado. O olhar do Estado está voltado para o corpo dos presos, pois ali se encontra a tatuagem, o texto velado, que se comporta como um significado relegado à margem social. Assim, Rennó revela aquilo que antes não se podia nomear: a fotografia começa a trabalhar numa área de recalque aberta na sua perturbadora condição de rasurar os limites tidos como racionais e homogêneos. Desse modo, aquela tradicional hegemonia nacional se encontra abalada por outras imagens que não haviam sido consideradas no processo de negociação de identidade nacional.

Tatuar-se [*cicatrizarse*] é um mecanismo bastante eficiente de testemunhar como aquela experiência é *real* – citando as palavras de *Lecter* – e repleta de significados entrecortados e marginais. Cada linha das imagens desenhadas, na sua dança sobre os relevos da carne humana, pertence a um mosaico de estigmas e afetividades visualizado através da dor das agulhas de uma tatuagem tosca e improvisada. E na sua inquietante revista nos arquivos oficiais – agentes da amnésia social – Rennó acaba descerrando as densas crostas de poeira e fuligem que encobriam essas cicatrizes tingidas em mais uma das áreas lacunares da nossa memória. Lançando-se sob essa área de escombros sobrepujados, a fotógrafa lança mão de uma dolorosa antisepsia sob as feridas amordaçadas que impediam tais cicatrizes de serem vistas a olho nu.

Nesse sentido, se quisermos recorrer a uma terminologia barthesiana, há que se realçar a procura de um *punctum* (BARTHES, 1984, p.12) que define justamente esse exato ponto – a “picada” – no qual a fotografia punge num despertar de significações. Em outras palavras, diríamos que esse “pequeno buraco” é a parte específica, dentre todo contexto cultural envolvido, no qual reside o ponto de partida do desencadear de um olhar interpretativo perante a representação do fato registrado. Assim, Rennó elege o seu *punctum* através dos seus recortes nas fotografias desarquivadas, pois, no conjunto de cicatrizes expostas, as imagens estão direcionadas para materialidade *real* de uma figuração impressa num braço, num peito, numa mão. Mas dentro desse *punctum* pode haver variações. Como um detalhe que atrai para um extracampo sutil, esse *punctum* cicatrizado é redescoberto a cada leitura dessas imagens fotográficas, pois, ao mesmo tempo, curto e ativo, acaba escondendo-se como uma “fera”: haverá tantos *punctuns* quantos forem os olhares. Exemplificando com imagens, convidaríamos a olhar a foto [Foto 1] na qual dois braços se encontram tatuados por alguns textos: ali, num primeiro instante, percebe-se o *punctum* motriz da fotógrafa na eleição dessa parte do corpo como principal elemento a ser reproduzido; e, num segundo momento, constata-se a infinita pluralidade de *punctuns* dentre aquelas diferentes formas grafadas [para um espectador, pode ser a estrela; para outro, pode ser a palavra “Deus”]. Desse modo, o *punctum* não se apresenta anestesiado num só lugar de focalização, trata-se de um elemento variável, que circunscrito ao interior da fotografia, habita diferentes lugares de atenção.



FOTO 1

Como chagas bosquejadas, as cicatrizes figam o olhar de Rennó numa acre e lancinante paisagem que navega em *punctuns* suturados numa tez-painel. Aqueles discursos tatuados convidam o espectador para um desafio de embate entre uma aparente visualidade exterior e um subtexto articulado numa gama de valores e códigos velados. Será que aquele ponto negro, tingido na mão do prisioneiro, representa apenas uma aleatória marca cilíndrica? Ou: será que um jogo de estigmas e traduções está por detrás da textura daquela mancha? Assim, as dezoito fotografias, desarquivadas de um fichário médico carcerário, e os vinte textos, extraídos do *Arquivo Universal*, compõem um mosaico de livres associações no qual se torna impossível desvendar o nome, o número, a idade, o crime de cada apenado: "impossible to identify the protagonists of the numerous, unfolding stories, one can only attempt to reconstruct marginalized lives" (RUIZ, 1996, p.8) .

Sem poupar fôlego na sua pesquisa, Rennó se debruça sob nada menos que quinze mil negativos<sup>2</sup>, retirados entre o intervalo de 1920 a 1940, nos interiores da Penitenciária do Estado no Complexo do Carandiru. Tais negativos, deteriorados por uma dormência de quase cinquenta anos, haviam permanecido inacessíveis em caixas que se apresentavam catalogadas pelas *identificações* dos presidiários:

---

2 Aqui, cabe ressaltar que posteriormente foram selecionados mil e oitocentos negativos. E, no momento final, esse número caiu para duzentos e quarenta (dos quais foram selecionadas as dezoito fotografias da exposição).

suas cores de pele, seus pesos, suas alturas, suas deformidades físicas, suas demências psíquicas, suas marcas corpóreas (*tatuagens e cicatrizes*). Despertos desse sono revoltado e narcotizado pela antioxigenação dos depósitos, esses registros fotográficos passam a ser recuperados não pelas tradicionais categorias classificatórias – cor, demência, altura, etc –, mas, sim, pelos deslocamentos identitários percorridos no manancial imagético das tatuagens/cicatrizes. Longe de uma feira de anomalias e aberrações humanas, Rennó se detém no conteúdo subversivo desse ato de autocicatrizar o corpo num angustiante feixe de *pincladas* movidas pela vontade de tornar-se *outdoor* dos seus pertencimentos identitários, das suas crenças, das suas lutas, do seu discurso. Originalmente utilizadas para operacionalizar o sistema de ingresso e registro penitenciário, essas fotografias passam a ser re-concebidas como um conjunto dissonante de fragmentos visuais de uma memória solapada pela contenciocidade do aparato oficial do Estado. No seu constante movimento de *cut-and-paste*, a fotógrafa traz à tona figurações de identidade subalterna que, ao ser [re]introduzida nos meios de circulação simbólica, parece instaurar um novo trânsito imagético e discursivo minoritário. Atordoados por essa revanche mimética (afinal, fotos gozam de um *pedigree* de verossimilhança), os espectadores se deparam com provas irrevogáveis de um *pathos* carcerário que, na epiderme dos seus habitantes, carrega as figurações e as concretudes de um *passado real* – para citar as palavras do sábio canibal. Viajar por essas cenas de prisioneiro-como-protagonista acaba sendo uma travessia pelos descaminhos obliterados pela passagem do tempo e pela reclusão espacial. Assim, não parece haver uma preocupação com a produção de uma taxionomia do *pitoresco* (o preso, delinqüente, pobre e tatuado), mas, sim, um contradiscurso de saque-preservação-denúncia-consagração<sup>3</sup> no que se refere à exposição da perturbadora amplitude das identidades trancafiadas em cadeias e em caixas de almoxarifado. Ao tomar posse dessas imagens, Rennó convida, através dos seus *punctuns*, os novos espectadores a espreitarem uma vasta e fugidia paisagem canabalizada pelos aparelhos de poder e pelos fungos hospedados na umidade:

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

Aqueles milhares de negativos, como pequenos museus portáteis, abrem atalhos para que se possa [re]montar uma história a partir dos refugos e dos detritos de

---

3 Nas palavras de Susan Sontag: “o fotógrafo saqueia e também preserva, denuncia e consagra” (SONTAG, 2004, p.79).

uma marginalidade incompatível com certas sinopses essencialistas sobre o que viria a ser um quadro de virtudes nacionais. Essas ensombradas fantasmagorias em papel fotográfico podem – para um primeiro olhar despercebido – não passar de sucata e entulho que não tem nenhum *valor* artístico e cultural. Mas é nessa passageira excitação que as sábias palavras de Susan Sontag (2004, p. 84) se mostram imprescindíveis: “nosso refugio tornou-se arte. Nosso refugio tornou-se história”. Relicário profano de uma cotidianidade turva, esse grupo de fotografias encarceradas registra o fugaz instante quando o apenado, como um narciso cego, posa-para-ser-arquivado sob as nuvens de fantasia e as “pílulas de informação”. Enquanto violento *cartoon* editado e impresso em carne humana, as tatuagens encenam, em assombrosos *closes*, os dizeres e os desenhos de uma gama de personagens que não possuem o privilégio de serem ouvidos – sem a voz, resta falar com a própria pele. Embalsamadas por *punctuns* que mortificam e eternizam, as imagens carcerárias carregam uma mensagem premonitória de um esquecimento no intramuros das casas de detenção, do estúdio fotográfico, da margem social. Como movimentos coreografados por uma esperança sombria, as tatuagens ativam uma série de colagens (sejam palavras, sejam desenhos) erodidas pela força do desgaste da miséria e da invisibilidade identitária. Ao garimpar este sótão de identidades negligenciadas, Rennó trava uma luta, quase quixotesca, contra a manutenção de uma amnésia social calcada em diversas verdades pretéritas. Mas essa sôfrega batalha pode alcançar vitórias parciais devido à conjuntura que se delineia nas últimas décadas:

*Num mundo que está bem adiantado em seu caminho para tornar-se um vasto garimpo a céu aberto, o colecionador se transforma em alguém engajado num consciencioso trabalho de salvamento. Como o curso da história moderna já solapou as tradições e fez em pedaços as totalidades vivas em que os objetos preciosos encontravam, outrora, seu lugar, o colecionador pode agora, em boa consciência, sair e escavar os fragmentos mais seletos e emblemáticos. O passado mesmo, uma vez que as mudanças históricas continuam a se acelerar, transformou-se no mais surreal dos temas – tornando possível, como disse Benjamin, ver uma beleza nova no que está em via de desaparecer (RENNÓ, 2003, p. 91).*

E aí recai um paradoxo eminente: os fotógrafos, que registraram os apenados da Penitenciária do Complexo de Carandiru, foram contratados pelos maiores interessados no desaparecimento daquela própria herança identitária e imagética. Assim, o processo de arquivamento, elaborado num tempo passado, pode desencadear, num futuro imediato, um eloqüente desejo de subverter e minar uma aparente estagnação histórica. Inicialmente concebidas sob os ditames da documentação institucional, essas fotografias acabam se convertendo em veículos imagéticos que salvaguardam a proliferação de uma inexorável materialidade experimentada em fragmentos fortuitos de um espaço de vertiginosa exclusão. Se essas fotos são retalhos do cotidiano, descortina-se, então, uma apoteose de indícios que olho humano não conseguia enxergar numa primeira visita – toda a

fotografia é uma pequena porção do mundo. Cobia, ao focalizar essa opacidade social, a pergunta: qual era, enfim, a *porção do mundo* que havia sido usurpada da nossa memória nacional?

Enquanto fincada retiniana, a obra de Rennó articula um *ethos* fotográfico pautado pela descontinuidade das reminiscências históricas e pela desconfiança perante o *modus operandi* dos discursos coercitivos e elípticos. Sob a égide da releitura de um passado *real*, a fotógrafa não se preocupa em “embelezar” o mundo com imagens confortantes, mas sim em rasgar as máscaras oficiais retocadas pelo pó dos arquivos e dos compêndios legais. Por sinal, essas fotos, como todas as fotos, são fragmentos emocionais que podem transitar pelos mais variados lugares de inserção: dependendo desse espaço de observação – a mesa de um arquivista, o fichário de um acervo penal, o estúdio de uma colecionadora, uma exposição no MOCA<sup>4</sup> –, os registros fotográficos estabelecem diferentes áreas de contato que não asseguram a manutenção de nenhum significado definitivo numa beligerante troca de experimentações e reinvenções. Nesse sentido, *Cicatriz* instaura um espaço de múltiplos desdobramentos que não se encontra atrelado aos usos moralmente analgésicos de uma fotografia entendida como miniaturização do espetáculo humano. Com sua capacidade de transformar “lixo” em documento cultural, Rennó apresenta a sua *carte de visite* através de uma concepção fotográfica que se comporta enquanto uma mensagem aberta ao escrutínio constante. Ao rastrear essas pegadas decalcadas do *real*, essa perspectiva artística acaba ecoando uma identidade antes coisificada pela irrevogável dessacralização do momento da retratação – ser representado era ser encapsulado num fichário meticuloso. Como se fossem hologramas libertos do confinamento das duas dimensões [o anonimato e a amnésia], as imagens-vestígio parecem tomar de assalto uma área político-cultural lacunar que ainda permanecia sob jurisdição dos dossiês ocultos do *establishment* vigente. Essas fotos, enquanto espelhos que se refletem pluralmente, conjugam uma realidade nacional apreendida nas mais variadas e díspares antologias imagéticas. Compartilhar o trivial pavor das tatuagens de Carandiru é uma manobra terrorista contra a edificação de um sistema homogêneo de representação simbólica da identidade nacional. Sob efêmero invólucro da carne, as *cicatrices* convidam a uma endoscópica transgressão pelos ubíquos significados tecidos em solo cru e perecível. Nada poderia ser mais discrepante da vontade de unificação dos signos de “ser/estar brasileiro” do que o ingresso imagético de sujeitos marginais dentro dos escopos artísticos e culturais. Embora tal resgate seja uma pequena partícula dentro da esfera nacional, a sua presença não pode ser ignorada enquanto artefatos simbólicos – cartões-postais de uma paisagem humana excluída – capacitados a [des]seqüenciar uma identidade que se coloque em rota de colisão com uma suposta fixidez e imanência de valores e representações. Como retalhos e fragmentos de significação cultural, essas fotografias acabam se constituindo enquanto temporalidades ambivalentes que desarticulam as certezas acerca de uma representação nacional alienada do

---

4 The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

seu caráter disjuntivo e parcial. Se pensarmos na própria metáfora progressista do “*todos em um*”, fica bastante evidente o quanto essa linguagem coercitiva é abalada pela inserção cultural de um conjunto de imagens des-arquivadas, incompatíveis em relação a uma lógica de totalização das diferenças de raça, classe, gênero. Mesmo sem nomear explicitamente esse desejo de des-homogeneização das identidades nacionais, *Cicatriz* compreende um campo de questionamentos artísticos/culturais/políticos que ativa um processo de desconfiança perante a essencialidade de uma identidade declinada pela metafísica da unidade. Ao colecionar sobras visuais de uma vida nacional tecida pela anti-luz da sombra social, Rennó propõe um debate em torno de um campo imagético renegado que, ao descortinar essas migalhas cotidianas, desencadeia um certo tipo de performance narrativa sobre a qual se enunciam outros sujeitos nacionais. Cada foto se torna um espaço disjuntivo; e se torna, portanto, veículo para a emergência de *outros* sujeitos nacionais oriundos da dissemina-*nação* dessa coletividade contaminada pela [pluri]direção identitária. Trincheira de resistência aos meios de controle institucional, as tatuagens se constituem como um espaço corporal, enquanto subterfúgio mimético e espectral, o qual produz interferências num sistema de constante coerção identitária: “o mais terrível das imagens de *Cicatriz* é nos fazer ver que o seqüestro das identidades que exhibe não é efeito provisório de um regime – político ou discursivo – de exceção” (MIRANDA, 2000, p.188).

Dentre os motes latentes desse trabalho de Rennó, não podemos esquecer a terrível chacina acontecida, em outubro de 1992, no próprio Complexo Penitenciário do Carandiru. Aqueles corpos nus e inertes simetricamente alinhados em provisórias caixas de zinco deflagrariam uma desértica e mortuária paisagem que seria lembrada – por algumas semanas – nas revistas, jornais, *sites*, conversas, músicas. Furtados do seu próprio corpo, esses presos foram utilizados como figurantes da espetacularização de uma execução coletiva, pois, expostos a céu aberto, seus caixões pintados pelo número de identificação representavam os pedaços de carne exorcizados das fantasmagorias da vida marginal. As fotos daqueles humilhantes sepulcros anônimos – como covas panorâmicas – pareciam instaurar um memorial a uma [des]identidade que jaz no seu esquecimento e anulação. Apesar de *Cicatriz* não recorrer às fotografias desse massacre, vislumbra-se um intenso diálogo entre a mortandade daqueles 111 presos e as imagens das tatuagens dos apenados de cinquenta anos atrás. Circunscritos ao mesmo espaço de reclusão, esses detentos são submetidos ao processo de tornar-se imperceptível ao olhar alheio, conforme a violência das mãos que, em certas vezes, fotografam [e arquivam] e, em outras, descarregam balas e mais balas nos pavilhões carcerários. Palco de anti-protagonistas sociais, a Casa de Detenção cedia um holocausto identitário no tocante aos meios de apoderamento imagético e físico do corpo recluso, sistematizando-se – seja em armas, seja em estúdios fotográficos – uma intromissão sob os discursos que se levantem contra uma política de segregação e discriminação. Assim, outro elo entre esses dois momentos temporais distintos se caracteriza pela forma como a morte e/ou arquivamento são agenciados enquanto troféus de uma vitória do bem-estar

*coletivo* contra uma identidade em ruínas: "A instalação do Carandiru não evoca a chacina tal como ocorrida, mas não cessa de reencená-la, como se cada disparo da polícia já estivesse anunciado nos disparos da câmara do fotógrafo desconhecido que, mais de cinqüenta anos atrás, tirou fotos" (MIRANDA, 2000, p. 188).

Vasculhando os antigos escombros dos arquivos penitenciários, após os horrendos acontecimentos do Pavilhão-9, Rennó redescobre um conjunto de fotos a fim de permitir o direito à enunciação de um discurso entorpecido nas obtusas caixas da história oficial: caixas de papel que guardavam os velhos negativos, caixas de zinco que guardavam os corpos à espera da vala comum. Por meio de sua câmera, a fotógrafa seleciona e intensifica em *closes* as tatuagens que subvertem todo aquele silêncio pregresso. Utilizando este estratagema de recortar a realidade devido ao movimento de aproximação da lente fotográfica, a artista viaja pelas paisagens humanas para aportar o seu posto de observação no conteúdo das formas das *cicatrices*. Confinada no seu laboratório, Rennó, como James Stewart em *Janela Indiscreta*, navega por diferentes encenações e escolhe certas figurações para dirigir as suas focalizações e incursões. Enquanto o personagem de Hitchcock está preso a uma cadeira de rodas, a fotógrafa se encontra atrelada aos limites de uma materialidade de um arquivo pré-existente, assim, ambos, em suas distintas procuras, apresentam-se marcados por um voyeurismo investigativo que ilumina algumas áreas sob a neblina do esquecimento e do desconhecido. E quando ajustam suas câmeras dispara-se mais do que um simples mecanismo físico-químico; dispara-se, isso sim, um veemente feixe de luz e denúncia a respeito dos porões imagéticos de uma amnésia coagulada pela passividade individual e coletiva. Fábricas de paisagens humanas e avenidas de esquecimento e lembrança, as fotografias não podem ser lidas sem a alteridade que as constituem. E Rennó e Hitchcock sabem disso. Guiada pelo desejo de tornar evidente as relações que cada detento trava num escopo social de máscaras e disfarces parciais, a fotógrafa, quase como uma foto-repórter, percorre os estreitos corredores dos laboratórios dos fragmentos de imagens privadas num constante movimento de reciclagem e coleta de identidades.

Como se fossem biografias dramatizadas, os retratos dos modelos apenas traduzem um relevo crepuscular, acidentado pelas forças de desgaste de uma medida profilática: o tratamento contínuo para a não-circulação [o arquivamento programático]. Enquanto atestado de existência, essas fotografias agenciam uma identidade que não se encontra constituída por uma auto-centralidade do Eu, mas, sim, por um complexo jogo de ausências em relação a uma outridade psicológica, social e cultural. Se pensarmos que a própria fotografia se caracteriza como um processo de significação atrelado ao olhar do Outro, então, logo de partida, estamos diante de uma linguagem, *a priori*, desassossegada por uma alteridade presente na decodificação de uma identidade retratada em certos dispositivos espaciais e temporais. Assim, nada pode assegurar que o olhar exterior coincida com os valores negociados no ato da produção da imagem – momento que mortifica e celebra. E é justamente nestes hiatos que Rennó trabalha como forma de usurpação e sobreposição dos traços estampados na efígie criminal. E



mais: é nesse movimento intervalar que se aguça uma lente anti-lombrosiana. Na contramão da ostensiva iconografia criminal, a fotógrafa subverte a concepção de retrato judiciário como atestado eminente dos desvios das patologias sociais, pois, ao ultrapassar o simples fichamento das categorias de anomalias e distúrbios da ordem pública, articula-se uma tentativa de decodificar as mensagens contidas num outro pertencimento discursivo que não aquele legitimado nos códigos extramuros carcerários.

Desconstruindo o ensimesmamento da frontalidade da pose penal, concebem-se múltiplos fragmentos epiteliais que mesclam diferentes partes de uma corporeidade, quase avulsa, incompatível às simétricas métricas do perfil tido como padrão na identificação processual. Em inquietantes enquadramentos, Rennó propõe uma nova teatralização do modelo em termos de gestualidade [*close* em braços, mãos, peito] atípica ao congelamento frontal das feições criminosas. Redesenhar a representação das figurações antropométricas dos infratores, acaba sendo, em última instância, um contradiscurso em relação aos contornos de uma morfologia pautada pela lateralidade e frontalidade como forma de identificação imediata. Nesse sentido, não podemos esquecer o desenvolvimento de um método científico alicerçado pela suposta objetividade de um diagnóstico visual que, teoricamente, seria capaz de definir classificações tipológicas dos marginais. E aqui se torna obrigatória a menção à busca da comprovação do caráter atávico entre identidade delinqüente e identificação fisionômica. Tais postulações têm como maior expoente Cesare Lombroso que, nos seus mapeamentos sistemáticos das tipologias criminais, buscava a mensuração essencialista de uma aparência compartilhada pelos indivíduos psicóticos e perigosos. Mas essas idiosincrasias visuais não seriam registradas sem o imprescindível auxílio da fotografia, conforme mostram as extensas listas de imagens produzidas a fim de expor as anomalias generalizadas e maquiadas em retratos compostos. Cabe ressaltar que esta perspectiva teórica também apresentou admiradores na Psiquiatria e na Medicina, constituindo-se, no interior de um poder disciplinar, uma efetiva caça às aberrações humanas e aos circos dos horrores que assolavam a predestinação biológica de uma raça humana "superior".

Longe desse discurso criminal, obcecado pela fantasia de uma anatomia da abnormidade, Rennó rechaça um flerte com os tradicionais postulados do retrato policial enquanto imagem disciplinar crivada pelo prisma da correlação entre marginalidade social e fisionomia *anormal, esquizóide, demente, subalterna* – decaída das agradáveis e fidedignas aparências. Posto na berlinda, o cânone fotográfico policial passa a ser questionado através de um enfoque artístico que repensa os sistemas de pose no tocante à reorientação das vigorosas imposições dos signos indiciáticos: ou seja, ao contrário dos antigos retratos, *Cicatriz* reproduz os significados matizados em figurações gravadas na cor da anti-resignação. Diante da exposição da seqüencialidade dessas tatuagens tragadas por um monocromismo tonal, orquestra-se uma corporeidade em deslocamento identitário que fragmenta a suposta existência de uma taxionomia fisionômica fixa e inelutável. Rompendo com a tradição burguesa fotográfica que deita raízes no estilo pictorialista do

jogo de poses e cenários artificiais, Rennó aponta como a pesquisa documental também pode ser estética, sem que se perca a reflexão sobre o microcosmo social em questão. Em rota de colisão com a antiga glorificação da classe dominante, essa perspectiva fotográfica não pretende pré-moldar uma essencial primazia de determinado segmento social, conforme uma deliberada busca do flagrante imagético que corresponda a uma suposta estaticidade identitária. Frente a esta dessublimação das celebridades sociais, eleva-se uma retratística, em preto-e-branco, que gera um sentimento de desconforto ao observador acostumado a certas cosméticas tipológicas, pois, ao final da contemplação da exposição, fica uma incompletude para aquele visitante que pretendia identificar as fisionomias pertencentes a um rol de patologias sociais. O que entra em cena não são mais as formas disformes do crânio do marginal, mas, sim, um conjunto de pinturas epiteliais, como celas corpóreas, que colocam em xeque a condição de ser/estar impedida de enunciar-se e representar-se. Sem o propósito de exorcizar as monstruosidades da delinquência humana, a fotógrafa, portanto, constitui um contraponto às antigas correntes indiciais que propunham a cristalização de uma pictografia de um contingente criminoso. Ainda quanto a esta antiga anatomia criminal lombrosiana, cabe lembrar que a obra *O Homem Criminoso*, do próprio Lombroso, arrola, dentre as suas diferentes seções de fotografias, imagens de *tatuagens*. E aí está mais um ponto de desconstrução de Rennó: a cicatriz – a tatuagem – agora, neste diapasão anti-lombrosiano, não é signo de seqüela mental e perversidade psíquica. Ao conceber *Cicatriz* como uma exposição que migra pelas múltiplas paisagens corporais dos apenados, a fotógrafa permite que as tatuagens se movimentem, como um carrossel ornado por torturantes cores, através dos discursos e das identidades negociadas no ato de concepção de cada figuração:

*Naquilo que seria o território lombrosiano feito em fotografia, Rennó procura encontrar outros índices de enquadramento e resistência, de individuação, identidade e diferença. (...) Cicatriz de Rosângela Rennó é, de modo crítico, uma fusão pan-óptica-lombrosiana. A arquitetura vira o olho da câmera, como uma grande-angular no espaço da penitenciária. O pan-óptico talvez seja a coisa mais semelhante à câmera munida de uma lente grande-angular. No conjunto de trabalhos em torno de Cicatriz, Rennó escrutina como se dá a construção do pan-óptico visual através da fotografia (HERKENHOFF, 1998. p. 184-5).*

A fotógrafa se debruça na representação dos múltiplos lugares que se desenham no corpo do prisioneiro, constituindo um olhar sob as marcas que afloram numa superfície íntima como prova da completa diversidade. Perante a câmera fotográfica, aqueles presidiários passam também a experimentar uma política representacional – de sujeito a objeto – que redireciona uma identidade social em termos de uma subjetividade penal apropriada por determinados mecanismos de contenção imagética. Trata-se, portanto, de uma profunda fragmentação entre o sujeito e a sua própria imagem em que pese a transformação do corpo em arquivo, fichário e, em última instância, em imagem como comprovação de presença e

como testemunha de uma identidade e uma condição civil. Assim pensado, o corpo personifica um espaço físico no qual se conjugam os condicionantes de uma paisagem cultural, social, política, racial. E é nesse território corporal que a tatuagem será fundamental para que se possa representar o traço, a pegada e a deformação, pois, no interior desse movimento de se autocicatrizar, uma premissa deve ficar bastante evidente: o corpo só pode ser constituído através de um Outro que é refratário do desejo ser olhado.

Marcas de pele, enquanto janelas fractais da realidade, complementam-se no momento que são olhadas por um Outro capaz de ler e decodificar uma derme diferenciada pelas suas imagens e deslocamentos. A carne humana passa a representar um ser-objeto que rascunha em si próprio uma versão provisória das suas identidades, memórias, geografias, narrativas, dores, prazeres. Se o ato de se tatuar evidencia uma política simbólica de exposição e denúncia corporal, poderíamos, então, em termos psicanalíticos, entender essa atitude como uma pulsão narcisista calcada numa referencialidade contextual no tocante ao trânsito de certos signos de resistência, negação, subversão, etc. Cabe trazer à tona, a título de lembrança histórica e antropológica, a função primordial das marcas corporais das comunidades negras africanas nas quais um corpo sem escarificações, pingentes, pinturas e mutilações se torna signo de ausência, pois, acima de tudo, nesses contextos culturais, estar *cicatrizado* é estar identificado. Tais escoriações iconográficas traduzem uma identidade de pertença que parece apontar a fragilidade e a [des]referencialização de um corpo desnudo. Menos ornamento estetizando do que traço identitária, as tatuagens tribais, como as *cicatrizes* do Carandiru, carregam um *pathos* imagético encarnado no tecido humano e na liberdade de redesenhar um objeto animado – o ser humano, o ser-imagem, ser-tatuagem, o ser-mutilação. Quanto ao poder desta subversão identitária provocada pela tatuagem e pelas demais intervenções corporais [como o *piercing*], basta que nos remetamos ao período da Idade Média quando a representação do corpo, sustentada pelo Cristianismo, apresenta uma vinculação entre tais marcas corporais e os grupos marginais como o judeu, o herege, a prostituta, o leproso. Sob uma perspectiva de se colocar à semelhança de Deus, essa doutrina impõe uma sacralização do corpo que submete as marcas corporais a uma clandestinidade e a uma exclusão cultural e social: “Essa sacralização fez com que houvesse a prática de marcar aqueles considerados marginais à comunidade da fé. Assim, nessa época, foi prescrito o uso de brinco de orelha para marcar a mulher judia, por exemplo” (COSTA, 2003, p.12).

Desde a sua utilização na Idade Média, tais marcas corporais se situam bricoladas a uma condição de subalternidade e marginalidade, ou seja, segundo os discursos de sacralização do corpo, o ato de interferir na derme representaria uma área de profanação e mutilação. Se pensarmos nas tatuagens resgatadas por Rennó, perceberemos que essas ímpias marcas se sustentam por um estado de fazer-se visível ao Outro que contempla e interage através de um olhar-leitura em constante processo de decodificação. Mais do que simples adorno epitelial, tais tatuagens traduzem uma identidade que procura se diferenciar por materialidade pictórica

real – um traço de pertença escarificado. Como uma tela de projeção de uma zona de recalque, a tatuagem penal, enquanto signo particular e coletivo, estampa uma condição social pigmentada pelo desejo de demarcar um pertencimento identitário tido como periférico:

*Assim como, na Idade Média, as marcas corporais eram representantes da infâmia e do marginal, constituindo-se em uma prescrição social de desonra, o retorno ao uso no ocidente se dá pela busca ativa, de cada indivíduo, por um valor marginal. A partir do fim do século XIX, marinheiros, circenses, prostitutas, **prisioneiros**, homossexuais, passam a tatuar-se por iniciativa própria. Como a forma de organização própria contemporânea, na qual o marginal passa a ter valor pela exceção que se constitui socialmente, o uso das marcas corporais passa a se disseminar entre os jovens. [...] Pelas margens é que parece dar-se a busca de uma singularidade, na tentativa de produzir e evidenciar as falhas de um discurso sobre a suficiência de uma imagem ideal (COSTA, 2003, p.15, grifo nosso).*

Baseada neste suporte no Outro, a tatuagem estabelece uma relação de desnaturalização de uma ex-homogeneidade corpórea dramatizada numa fantasia erotizada do corpo purificado, intocado e imaculado. Recortado e tingido em seus formatos, o solo dérmico introduz uma heterogeneidade derivada da capacidade do organismo acolher figurações e símbolos na sua exterioridade. Assim, além do seu papel biológico, o organismo passa a cumprir uma função simbólica que produz a formação – um *bildung* – de uma nova imagem corpórea, configurada pela apropriação e pela reprodução de signos variados. Como importante processo de “constituições de identidades”, a tatuagem – ou, metaforicamente, a *cicatrização cromática* – carrega a dor da entrega da cisura que punge no olhar do Outro e que confere identidade à impressão de um grupo de estigmas heterogêneos. Enigmáticas ou explícitas, tais marcas suplicam por uma leitura. Ao convidar o Outro para este jogo de enunciação e decifração, o Eu tatuado entrega o seu corpo para que possa ter a sua identidade suplementada pelo olhar de uma alteridade endereçada num pertencimento em diferença. Ou seja: as marcas corporais representam marcas sociais que, em última instância, originam-se nas múltiplas formas de inter-relação e recalçamento com a linguagem – linguagem que, por consequência, deflagra o lugar onde se forma esse Outro que constitui os meios de negociação e inscrição social.

A memória individual passa a ser representada na pele humana tatuada como produto de uma nostalgia identitária que ultrapassa uma simples materialidade do corpo ao olhar do Outro. Numa fotografia exposta por Rennó [foto 2], o peito desnudo de um prisioneiro está tatuado com a palavra “AMERICA” e com o desenho de uma forma que faz alusão aos contornos de uma determinada territorialidade. Um detalhe, já de princípio, punge – num possível *punctum* que atrai e mortifica – ao primeiro contato; trata-se de uma inversão espacial não muito usual à política de leitura das marcas corporais, pois a palavra “AMERICA” está voltada para a face do modelo de forma que se coloca totalmente invertida ao olhar exterior. Assim situada, tal *cicatriz* causa um certo desconforto devido à reterritorialização

de uma América que se volta, num torcicolo subterrâneo à flor da pele, a uma identidade marginal. Posta de cabeça para baixo, essa americanidade transita numa circunavegação em redor de paisagens humanas antes escamoteadas aos porões imagéticos da amnésia social.

Desgastada pela cruel erosão do bolor do esquecimento, outra imagem [foto 3], particularmente danificada, apresenta duas mãos postas em primeiro plano na textura fotográfica. A imagem da mão direita, combalida pelo impiedoso ataque das seqüelas do arquivamento, é também a superfície onde está situada a tatuagem "NTONIO". Com forte carga metafórica no que se refere à luta travada entre o desejo de fixar uma mensagem própria e as zonas de controle de uma memória oficial, essa fotografia, de certa forma, traduz uma alegoria de toda a exposição de Rennó. A marca que, apesar de ter perdido uma parte, resiste aos cinquenta anos de clausura imagética. A tatuagem ainda levanta a última trincheira contra a dermatofobia institucional. O Antonio pode até se tornado "ntonio" pelo avanço das forças da coalizão arquivística [as tropas químicas dos fungos e os serviços de inteligência de contenção simbólica] que não se cansaram de bombardear uma memória marginal, mas, ao final de um grande período de resistência, ainda restou a marca, o traço, o vestígio de uma materialidade corpórea grafada pela vontade de ser lida pelo Outro.

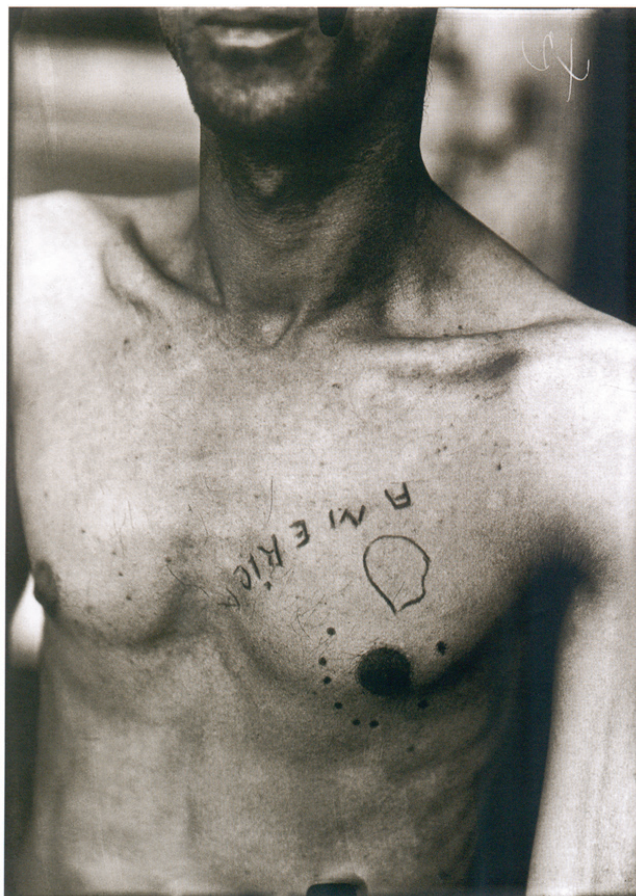


FOTO 2



FOTO 3

Quanto à política simbólica das tatuagens expostas, não estão alijadas as marcas da intolerância e da estereotipificação exercidas por uma parte dos presos em relação aos outros detentos identificados como homossexuais ou criminosos de delitos sexuais. Sem assumir uma postura de idolatria ao *status quo* carcerário, Rennó revela esta área de privação e exclusão identitária no que se refere ao estabelecimento de um código dominante e homofóbico. Uma fotografia – de mãos frontal [foto 4] – indica a *cicatriz* que, dentro do código vigente no Presídio, representa a marca do estigma indelével: um círculo pequeno e escuro. Ponto negro da margem. Ponto de pulsão da diferença. Ao serem ferreteados por aquelas etiquetas dérmicas, esses prisioneiros passam a instaurar um lugar de sombra em relação a um certo tipo de conduta que poderíamos chamar de “tiro no pé” identitário, pois, ao se cristalizar esta microestrutura de violência de gênero, a margem acaba produzindo a sua margem – uma perversa dança tautológica da discriminação. Mas essa mesma doutrina heterossexual acaba, por mais paradoxal que seja, possibilitando a consolidação da manifestação simbólica de um pertencimento identitário excluído da modulação discursiva tida como “normal”. Em outras palavras, diríamos que essa fotografia enuncia uma identidade declinada numa zona de atrito duplamente estigmatizada, e, por isso mesmo, duplamente subversiva ao *establishment* nacional. O mesmo ferrete que *cicatriz* o signo da “anomalia” psíquica e sexual também marca o sinal de uma diversidade calcada nas diferenças identitárias de um Outro também sujeito ao olhar externo. Nessa sobreposição de feridas e de paisagens de recalque, em translúcida penumbra, inicia-se a lenta exposição do teatro de sombras que encena os guetos identitários e o déficit imagético no que se refere à representação de certos atores sociais como permanentes coadjuvantes de uma dada brasilidade.

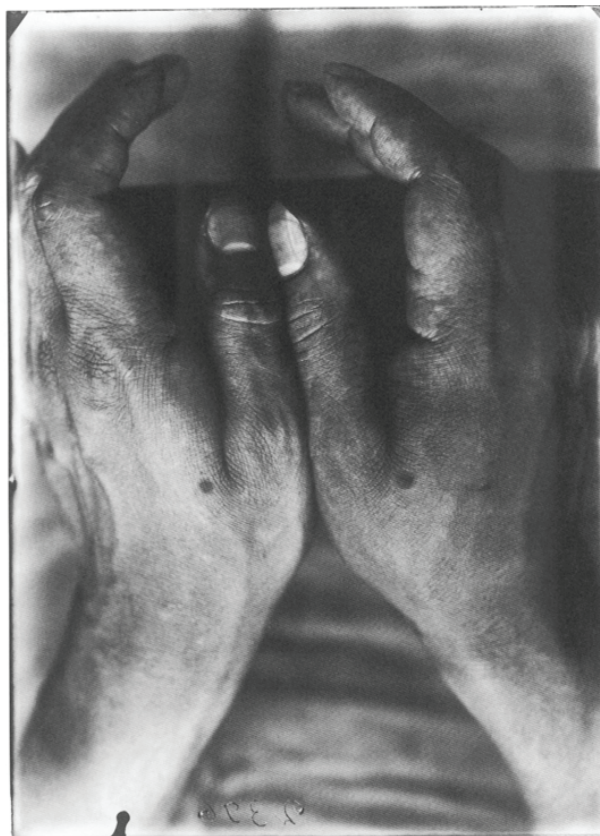


FOTO 4

Um conjunto significativo de tatuagens deriva pela temática amorosa [foto 5]. Corações flechados, faces femininas, casais enamorados, escritas singelas, flores. Mas uma figuração, na sua peculiaridade, merece especial atenção. Impressa num braço esquerdo, em impressionantes traços e sombreamentos, ressalta-se, em contraste com a crueza das demais, uma tatuagem que reproduz um casal abraçado à espera do derradeiro momento do beijo [foto 6]. Essa imagem, numa intertextualidade visual, poderia nos remeter à consagrada fotografia do marinheiro ao final da Segunda Guerra Mundial. Mas também é possível que tal tatuagem seja a celebração de um minuto passado nos extramuros que agora só pode ser [re] encenado no palco epitelial, conforme a atuação dos dois personagens abraçados e fixados nos seus olhares. Sem que o toque material consiga se concretizar, resta um encontro talhado na carne humana que instaura um *cicatrizar-se* pela afetividade e pelo feixe de reminiscências de uma experiência compartilhada por um Outro.

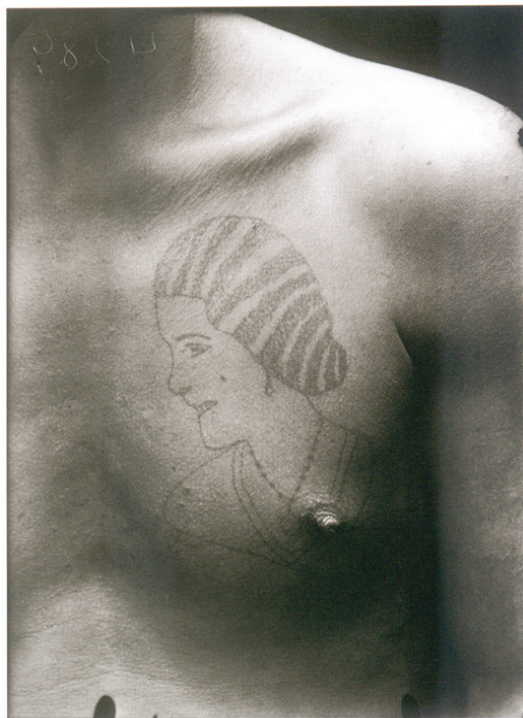


FOTO 5



FOTO 6

Outro mote percebido em mais que uma tatuagem, a religião está presente com sua simbologia mais tradicional – cruces – e com traduções da sua doutrina. Uma belíssima foto [foto 7] apresenta um detento desnudando o seu peito de forma que sejam visíveis as pequenas tatuagens localizadas simetricamente nos dois pontos opostos do tórax. Como marcas diminutas e pontuais, quase traços de uma incisão cirúrgica, tais tatuagens agonizam em sua condição de retalhamento corporal através de uma agressividade física e metafórica. Essas cruces, que se assemelham ao procedimento legista, parecem indicar o ponto de perfuração da bala recém alojada ou da faca há pouco empunhada. Enquanto autópsias imaginárias, essas cruces obviamente remetem ao elemento religioso, mas, nas suas formas disformes, abre-se espaço para múltiplas interpretações situadas no olhar do Outro. Ainda na retratística religiosa, outra fotografia [foto 8] se destaca no tocante à composição da paisagem proposta: trata-se de extensa tatuagem, localizada às costas, quase de ombro a ombro, que reproduz um Cristo crucificado. Até aí não parece haver grandes dissonâncias quanto às milhares imagens de Cristo tatuadas a cada dia. Mas há um detalhe que punge – *punctum* irremediável – ao primeiro olhar: Cristo não tem corpo, somente a cabeça e uma cruz ao fundo. Decapitado, nem suas mãos se prendem à madeira. Não teria havido tempo para completar a *cicatriz*... Não existiria mais o corpo do apenado para continuar a tatuagem... Não estaria mais ali a mão que desenhava o vitral epitelial... Não seria a mutilação de Cristo uma alegoria da própria condição de destroço humano do detento? Enfim, as cartas estão lançadas para plurais e infindáveis leituras sob uma imagética corporal, vinculada ao desejo de fazer-se imagem, fazer-se discurso, fazer-se simulacro, fazer-se espectro, fazer-se signo, fazer-se pintura por parte de uma identidade marginal renegada à sombra social e ao rascunho cultural.





FOTO 7



FOTO 8

É necessária a reflexão sobre um dos elementos fundamentais da constituição imagética e conceitual de *Cicatriz*: a utilização de textos do *Arquivo Universal*<sup>5</sup>. Escarificadas nas entranhas das paredes, numa topografia de orifícios e depressões, as palavras compõem uma textura tátil que permite ao observador uma experimentação ocular e palpável dos significados representados em fotos e em fragmentos escritos. Ao alcance do deslizar dos dedos, tais textos-cicatriz – doze ao total – estão tatuados e esculpidos ao longo dos diferentes espaços da exposição, compondo um relevo acidentado pela erosão lírica e imagética dos relatos aflorados a cada passo e a cada toque: “É uma instalação epitelial, diz Rosângela Rennó, pode-se passar a mão na parede e não há nada sendo projetado para fora. Só os textos estão em recesso” (RENNÓ, 1998, p.187).

Sem medo de despertar qualquer tipo de comportamento dermatofóbico, a artista perfura a materialidade do cimento como manobra de cisão e ruptura de uma identidade impressa em carne humana monocromática. Para um olhar um pouco mais distante, é penosa a leitura dos textos esculpidos sem maiores recursos de colorimento e contraste. É preciso que o Outro se aproxime. É urgente que o Outro perceba o detalhamento das *cicatrices* textuais. Assim, nesse *canyon* identitário, as escavações abrem vales que percorrem múltiplas histórias coletadas num trabalho de pesquisa que nunca acabará e sempre estará se autoconstruindo pelas infinitas particularidades de um arquivo fractal:

*O Arquivo Universal é uma ironia em cima da idéia de colecionar infinitas fotografias que só se realizam através da leitura dos textos sobre as mesmas, já que você tem acesso à imagem propriamente dita. Você pode projetar a si próprio ou projetar sua foto, pelo fato de não poder conhecê-la. Assim, a foto transformada em palavras passa a integrar um arquivo que não acaba nunca, um arquivo que está sempre em transformação, que não tem tamanho definido, um arquivo virtual (RENNÓ, 2003, p. 11).*

Os textos-cicatriz estão pautados por motes fotográficos de forma a constituírem novas fotografias textuais difratadas na mente dos diversos leitores. Enquanto hologramas textuais, esses fragmentos imagéticos, na sua maioria, reproduzem outros domínios simbólicos editados em contextos sociais pertencentes a identidades minoritárias. Em diversos textos, percebemos a narrativa sobre sujeitos *cicatrizados* pela dor da exclusão identitária e pelo exílio do anonimato social. Como legendas difusas e arbitrárias, esses discursos se inter-relacionam

---

5 Quanto ao *Arquivo Universal* – conjunto de textos selecionados pela fotógrafa –, cabe, aqui, ouvir as próprias palavras de Rennó: “Se você ler uma referência textual sobre fotografia, não precisa dela ao lado, basta um comentário para refazer a imagem mentalmente. Aí está a base do meu projeto *Arquivo Universal*, um *work in progress* iniciado em 1992 que sigo ainda alimentando até hoje. Comecei a gostar e a entender a mecânica da imagem jornalística e, em contrapartida, do potencial imagético oferecido pelo texto jornalístico. Já era colecionadora de fotografias originais em papel, negativos e negativos de vidro e me tornei uma colecionadora de recortes de jornal. Percebi que era muito comum encontrar relatos sobre algumas fotos específicas e passei a analisar como jornalistas exploravam um assunto privado, ligado a uma imagem em particular – às vezes uma simples imagem de caráter privado – para falar de coisas genéricas. Primeiro a parte para depois falar do todo. Percebi que apesar de usarem a descrição de uma certa foto, na maioria das vezes, não a publicavam. Ela era somente um pretexto para uma chamada sobre um contexto mais amplo. Às vezes, pura exploração sentimental”. (RENNÓ, 2003, p. 9).

com as fotografias expostas, deflagrando uma polifonia entre diferentes imagens [textuais ou fotográficas] que estabelece uma rede de conexões possíveis e significados latentes. Se passarmos os olhos [ou os dedos] nas histórias narradas, veremos uma “comunidade arruinada” (MIRANDA, 2000. p.189) na qual despontam práticas de segregação e abandono como os acontecimentos relatados sobre o ex-presidiário “Z.”, a menina espancada “X.”, a guerrilheira “Y.”, o grupo de crianças da Candelária do coral “C.”, o traficante “Jota”, etc. Mesmo que esses textos corroborem para o retorno do excluído, não há uma correspondência imediata entre imagem e escrita, sem que o leitor sinta qualquer possibilidade de estabelecer livre associação entre os referentes expostos:

*Então por isso escolhi deliberadamente certos textos do Arquivo Universal para atuarem junto com as imagens, quer dizer, tirá-las de uma espécie de limbo coletivo do presídio. Os textos não têm nada que ver com os presos, mas tratam igualmente de singularidades extremamente particulares. Muitas vezes, o trabalho pode até ser melodramático e provocar lágrimas. Por que não? Eu gosto disso, eu preciso e sinto falta disso nas práticas artísticas contemporâneas. Gosto da idéia de fazer você descobrir o indivíduo, se relacionar com ele ou recuperar através dele sua própria história pessoal. Por isso, às vezes, torno a imagem quase invisível. Você tem que buscar aquela imagem, arrancá-la do preto, ou do vermelho (RENNÓ, 2003, p.17).*

A tatuagem é matéria pictórica e identitária que se prende à carne viva, rabiscando músculos e sentimentos que nunca mais serão os mesmos depois do momento daquela marca feita a “frio, a ferro e fogo”. A dor da cicatrização do tatuar-se, do redesenhar-se, do recortar-se, do reeditar-se não passa impune. As marcas corporais são um traiçoeiro labirinto que aprisiona um Eu ao seu próprio corpo – devir corporal que será contemplado pelo olhar de um Outro. Basta que relembremos um dos textos do *Arquivo Universal*:

*Naquele dia, Y. foi transferido para a capital, de avião. Lá, sua identidade e sua condição de militante do Pc do B foram descobertas com o auxílio da fotografia tirada após sua prisão no congresso de estudantes. Mais tarde, foi levado algumas vezes de volta ao Araguaia para reconhecer corpos dos companheiros – cenas que até hoje provocam nele pesadelos. Y. traz ainda as marcas da guerrilha. Não só no corpo – que exhibe cicatrizes da leishmaniose contraída na mata, e das queimaduras de cigarro, adquiridas nas sucessivas sessões de tortura – mas na memória (RENNÓ, 2003, s/n).*

Esse corpo é maculado por chagas dos sinais longínquos. Pássaros de passagem que deixam enigmas tingidos, as cicatrizes fazem circular uma narrativa que mendiga um afresco epitelial. Tez, ruela das lembranças. Manuscrito migrante suspenso em deserto nu, a tatuagem zomba da condição de essencialização do modelo. Sob um solo grávido de símbolos e discursos, ergue-se uma identidade transmutada num espelho que dança o ritmo do reconhecimento e do estranhamento entre um Eu-objeto e um Outro-olhar. A derme surrada aporta pensamentos escondidos

nas barcas do esquecimento. Apesar de molhada nos poros, a memória é um pouco de areia suspensa à luz. É preciso acariciar a ferida na sua disforme graça. Afinal, ainda repercute a perspicaz sentença do *Dr. Hannibal Lecter*: "as cicatrizes lembram que o passado foi real"<sup>6</sup>.

Assim é meu corpo: sombra tresloucada num jardim de ilusões (JELLOUN, 2003, p.79).

---

### **Referências bibliográficas:**

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COSTA, Ana. *Tatuagens e Marcas Corporais*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- JELLOUN, Tahar Ben. *As Cicatrizes do Atlas*. Brasília: UnB, 2003.
- MIRANDA, Wander Melo. Cenas Urbanas. In: BIGNOTTO, Newton (org). *Pensar a República*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000, p.179-190.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *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.
- \_\_\_\_\_. *Rosângela Rennó [O Arquivo Universal e Outros Arquivos]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RUIZ, Alma. Presentation. In: RENNÓ, Rosângela. *Cicatriz*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996. p. 8 (Catalogue published for the exposition).
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 

### **Abstract:**

Rosângela Rennó's photographic exhibition *Cicatriz (Scar)* (1996) introduces a disturbing search into the House of Detention's photographic collection, in São Paulo. The institutional files looks like a stagnant combination of inertia and both official and group stigma until the moment when Rennó seeks the affection, the poetry, the sign's revolt and resistance that can denounce a muted Other. The photograph, then, reveal the cultural tissue which previously could not be named: the previously misty image begins to work in an area of repression, open in its distressing condition that erases the boundaries considered rational and homogeneous. A harrowing set of prisoner's tattoos is presented and demonstrate the painful writings of a subordinate Self. From the deconsecration of the

---

<sup>6</sup> Retirado do filme *O Silêncio dos Inocentes* (*Silence of the Lambs*, 1991, EUA). Direção: Jonathan Demme.

photographic *mirror* a land is opened for the reading of epithelial texts *healed* as discourses anointed in marginal flesh.

**Keywords:**

Photography, identity, otherness, nation, memory.

Recebido em 15/05/2009. Aprovado em 30/05/2009.