



## **Espelho diário – narrando a fotografia**

### **Espelho Diário - narrating photo**

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo<sup>1</sup>

**Resumo:** A busca de um estatuto da imagem e do texto na narrativa requer uma leitura do objeto tanto mais específica quanto maior se faça a relação entre estes termos. Neste trabalho procuramos compreender no livro **Espelho diário**, de Rosangela Rennó, a relação entre narrativa e fotografia para além da mera complementação. Buscamos na travessia entre o fotográfico e o narrativo mais um modo contemporâneo de narrar, ancorando seu estatuto estético na manobra entre informação e ficção.

**Palavras-chave:** imagem; texto; narrativa contemporânea; fotografia;

**Abstract:** The search for a status of image and text in the narrative requires a reading of the object the more specific the more you do the relationship between these terms. In this work we seek to understand in the book **Espelho diário**, by Rosangela Rennó, the relationship between narrative and photography beyond the mere completion. We look at the crossing between the photographic and narrative a more contemporary way of narrating, anchoring their status in aesthetic maneuver between information and fiction.

**Key words:** image, text, contemporary narrative, photography.

*Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa – que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim. Nicolas Bourriaud (2009, p.14)*

Dentre as inúmeras formas de apresentação do relato contemporâneo, a micro-narrativa vem ocupando um espaço cada vez maior, dado tanto à sua capacidade de síntese episódica e aumento da tensão interna, quanto de apreensão instantânea do tempo. Combinados, estes três elementos – síntese, tensão, instante - articulam diferentes processos de produção, mediação e recepção. Ao se pensar a narrativa contemporânea não é possível separar a representação da fragmentação e da brevidade, confirmando o pensamento de

---

<sup>1</sup> Maria Adélia Menegazzo é professora de Teoria Literária e de História da Arte na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - Campo Grande. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Unesp de Assis, com pós-doutorado no Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, em 2009.

Ítalo Calvino, para quem, neste milênio, “o grande desafio da literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo (1998, p.127)”. Assim, ao contrário do que se poderia pensar, a exatidão, fundamento da síntese episódica, não implica um surto monológico, mas a possibilidade de contato, de hibridações de narrativas ficcionais produzidas em diferentes meios, por diferentes sujeitos nos mais diferentes espaços<sup>2</sup>.

Há que se observar também que, pontualmente, nesses contatos e hibridações articula-se a ambigüidade, a tensão necessária ao estatuto da obra de arte, que no contemporâneo pode ser evidenciada, por exemplo, nas fricções entre autor e narrador, verdade e verossimilhança, autoria e autoridade, realidade e ficção e, ainda, naquelas advindas das diferentes linguagens em contato. Obviamente essas relações geram conflitos e provocam alterações nos paradigmas da modernidade, centrados principalmente no novo, no original, naquilo que poderia chocar e provocar as diferentes crises: da arte, da pintura, da literatura, entre outras, e suas respectivas “mortes”. Ora, as artes contemporâneas tiram proveito de tais “crises” e “mortes” investindo na complexidade de sentidos que a tensão entre estes pólos pode gerar. É nos espaços intervalares que se institui, então, a tensão interna da obra mesma, porque é aí, nesses momentos de trânsito, de intersecção, que as experiências discursivas se fazem mais radicais, como iremos demonstrar na obra **Espelho diário**<sup>3</sup>, de Rosângela Rennó, aqui em questão.

A possibilidade de apreensão do instante na narrativa contemporânea encontra na fotografia um modelo eficiente – a “snapshot”, a tomada instantânea. Se a tradição crítica convencionou que o tempo só é, só existe se humanizado (RICOEUR, 1994) isto é, posto em ação por um sujeito, não se

---

<sup>2</sup> Este trabalho é parte do projeto de pesquisa **As narrativas de Rosângela Rennó - O arquivo universal e outros arquivos: mais um modo de usar** desenvolvido em estágio de pós-doutoramento junto ao Grupo de Estudos Arte&Fotografia (GA&F), coordenado pelo Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

<sup>3</sup> RENNÓ, Rosângela & PENNA, Alícia Duarte. *Espelho diário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008. Todas as citações remetem a esta edição e serão referenciadas como ED, seguidas de outras informações para localização, uma vez que não há numeração das páginas.

pode desprezar o fato de que o ato de fotografar ativa um sistema discursivo (TAGG, 2005, p.11), do qual fazem parte, além da imagem apreendida, um sujeito e um aparelho. Por outro lado, embora a lição barthesiana afirme que a imagem fotográfica fala daquilo que foi e que se dá a observar no presente (1984, p.127-8), é possível pensar que ela se abre também para a duração e o futuro, se lhe atribuindo a natureza ficcional que parece ser própria da linguagem verbal. Ao utilizarem a mesma retórica, no entanto, uma seqüência narrativa e uma imagem fotográfica podem construir efeitos de sentido semelhantes intensificando sua temporalidade.

Estas observações teóricas são importantes para a compreensão da forma narratológica constitutiva do “livro de artista” contemporâneo, aqui especificamente voltadas para **Espelho diário**, um livro foto-narrativo, originalmente uma instalação multimídia. As 133 narrativas e suas personagens foram compostas a partir de notícias veiculadas por jornais brasileiros, que envolviam pessoas chamadas Rosângela, e colecionadas pela artista Rosângela Rennó entre os anos de 1992 e 2000. Os textos passaram por um processo de ficcionalização nas mãos da escritora Alícia Duarte Penna, convidada da artista. As fotografias são imagens congeladas da instalação multimídia original, o que, à primeira vista, poderia levar a uma ruptura na sincronia entre o textual e o icônico, na medida em que os cortes no vídeo interrompem uma seqüência para criar uma ilustração, uma fotografia. No entanto, o jogo que se estabelece em ED é o da identidade que apenas se pode definir a partir do Outro. Portanto, ao falar de si, as 133 rosângelas-personagens-narradoras buscam a identificação de seu próprio corpo através da possibilidade de identificação pelo outro. No intervalo entre a notícia e a ficção, ou mais precisamente na manobra entre informação e ficção configura-se o estatuto estético das micro-narrativas que constituem esta obra de Rennó. É o que passamos a demonstrar.

### ***Eu são 133 outras***

A crise do sujeito cartesiano e sua desconstrução no século XIX permitiram que Rimbaud, depois de proclamar a morte do autor, escrevesse ao

amigo Paul Demeny, em 1871: **Car Je est un autre (É que Eu é um outro)** (RIMBAUD, 1996, p.135), provocando um abalo geral na categoria de “verdade” associada a um sujeito cuja racionalidade era a condição de existir. Nietzsche dará continuidade a este processo de desconstrução que, durante o século XX, passando por Freud, Saussure e Marx, culminará na declaração de Foucault e Barthes da “morte do autor” na literatura e do apagamento do “sujeito”, na filosofia.

Para os nossos dias, advoga-se, no entanto, o retorno do autor. Na visão de Diana Klinger (2007, p.35), “Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático”. Desse modo, as “escritas de si”, biografias, autobiografias, memórias, relatos, depoimentos, diários, etc., retornam sem que se possa categorizá-las como “falsas” ou “verdadeiras”. Continua Klinger:

Que sentido dar ao retorno na cena literária de uma escrita do eu? Essa primeira pessoa é uma máscara produzida pelo teatro irônico da cultura midiática ou ela implica uma outra visão da obra? O termo retorno também não é evidente: quando datar esse retorno, e se há retorno é um retorno do mesmo? Qual é o sujeito que retorna? Evidentemente não se trata da figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional. [Aqui] o lugar da ficção entranha uma dessemantização do eu, que perde sua coerência biográfica e psicológica (2007, p.38).

Como uma continuidade da crítica à categoria de sujeito, Hal Foster (2005) associa o “retorno do autor” ao “retorno do real” na arte e na teoria contemporâneas, embora diferentemente o faça, assentado na noção de trauma, de Lacan. Aqui pensamos que este retorno vai mais além e, novamente com Klinger, podemos afirmar que nas escritas de si o questionamento da identidade se dá como paradoxo, pois problematiza também “as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta – retorno e recalque – ainda que não necessariamente em relação ao discurso do trauma (2007, p.38)”.

Em ED, Rosângela Rennó utiliza vários expedientes paratextuais possibilitando ao leitor construir um sentido a partir do eu que narra, ainda que

fragmentário e dessemantizado. O livro, por exemplo, é “dedicado às Rosângelas do Brasil”. A epígrafe, sem referência, sentencia: “Impossível alcançar a unidade sem a soma, a identidade sem a comparação”. Um texto final, pós-epílogo, explica que o livro é “uma espécie de *making-off* do vídeo, em que o diálogo entre a artista e a escritora durante o processo de elaboração do roteiro pode ser ouvido pelo leitor enquanto vê as imagens congeladas da(s) ‘Rosângelas’, no **Espelho Diário**, agora impresso.” Explica também que o título é uma clara referência ao jornal inglês **Daily Mirror**, conhecido por seu conteúdo sensacionalista. Inicialmente, o que nos interessa mais de perto para a discussão aqui proposta é o “Intróito” que abre para os outros textos e atesta a dimensão das alteridades de Rosângelas, contendo informações sobre o processo de configuração das personagens:

Rosângelas nasceu por muitos e muitos dias. Não que sua mãe fosse várias. – Mãe é uma só, dizia aquelas já crescidas, já um tanto melancólicas quanto à sua condição. Sequer seu pai eram muitos: ao contrário, era um único na vida de sua única mãe. Somente elas era umas: Rosângelas, esse conjunto unitário, essa dízima periódica, este singular plural.

O reconhecimento deste rimbaudiano “singular plural” permite a criação de um modo de narrar em que não há diferenciação entre os saberes de uma Rosângela e de todas as rosângelas ou, ainda, que a identidade daquela se defina a partir da identidade de todas estas, configuradas pelo parágrafo seguinte:

Desde que desejara acima de tudo cair em si, Rosângelas pelejava para se ver no espelho, una, cabeça-tronco-membros, mas, qual! Qual? Eram miríades! Seu espelho, um caleidoscópio: a boca de uma cabeça ia parar em outra, sobre outro tronco, os mesmos membros. Um esforço sobre-humano banhar, vestir, maquiar a si mesmas. E isso ainda não era tudo. Ao transpor a porta da rua, era todas.

Ao colocar em andamento esta narrativa caleidoscópica, a função narrativa de direção será dada à Rosângela, artista-autora, que explica também no pós-epílogo, que “roteirizado, o diário foi gravado em vídeo pela artista que opera a câmera tal como um espelho: diário, confessional” e que no epílogo, “a

escritora evidencia o deslocamento entre objeto e sujeito no jogo de reflexos em que se envolveu(ram) aquela(s) “Rosângelas” do Brasil, inclusive a própria artista, personagem de um dos dias do ‘Espelho Diário’. Ao incluir-se como personagem de si e de todas as outras, a, literalmente falando, narradora-câmera busca ressaltar a subjetividade incompleta e fragmentária do sujeito na sociedade midiática, não esquecendo a origem jornalística dos “retratos” das rosângelas, além de articular efeitos de real de graus variados dentro da ficção.

### **Identidade e fotografia – o auto-retrato**

A configuração das múltiplas identidades que compõem o “caleidoscópio” das muitas Rosângelas será enunciada a partir de rubricas de identificação tanto da Rosângela que será fotografada/filmada, quanto dos movimentos de câmera. No livro, cada página recebe uma micro-narrativa, uma data (dia e mês) e apresenta uma categoria de personagem-rosângela: fundista, fugitiva, artista plástica, namorada de político, etc. Relevam-se, portanto, os papéis actanciais. Abertas duas a duas, as páginas intercalam textos e fotos. Se a narrativa é capaz de configurar uma imagem do “outro” a partir de sua enunciação, espera-se que a fotografia seja o desdobramento do enunciado, uma espécie de versão figurativa do texto, já que se trata de “espelho”. Poderia confirmar esta idéia o fato de que a data, acima do texto do lado direito aparece pelo avesso na fotografia da página seguinte, do lado esquerdo. No entanto, sabemos que *todas as Rosângelas são uma só Rosângela*, o que numa certa medida concorre para a quebra da relação icônica, pois cada actante deveria ter uma imagem própria. É neste momento que se instaura o ficcional. Segundo Kossoy “O compromisso da fotografia é com o aparente das coisas. A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas (2002, p.143),”.

Nessa medida, a leitura de ED como uma “autoficção” esclarece a relação entre fotografia e narrativa neste caso específico. Para Dubrovsky, a autoficção não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar

impossível e inacessível fora da operação do texto”. E é neste não-lugar da operação do texto que Rennó constrói seu caleidoscópio identitário. Assim é possível pensar essa relação quando a multiplicidade de personagens tem uma única face, o rosto da autora. O retrato fotográfico vai agir, neste caso, como filtro ficcional.

Discutindo a relação entre identidade e identificação no retrato fotográfico, ainda que relativa ao século XIX, Annateresa Fabris afirma sua importância na busca da configuração do sujeito:

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas o seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos (2004, p.38-9).

Poderíamos recuperar ainda o “auto-retrato” para compreender, principalmente no que toca à questão do modelo, a presença do fotógrafo como o fotografado. Se as rosângelas-personagens estão ficcionalmente diluídas em uma possível ignorância de seu papel actancial, a rosângela-narradora-fotógrafa-artista tudo sabe, todas conhece. Neste sentido pode confirmar a visão de Roland Barthes de que o retrato ativa certos imaginários:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar) (1984, p.27).

Aplicada à leitura de ED, todos esses imaginários são um só imaginário, portanto, podemos falar de uma “autenticidade” ficcional. Além disso, esta “autenticidade” ativa-se no auto-retrato a partir da pressuposição do espelho (diário), graças ao qual, são construídas as identidades ilusórias e que,

de acordo com Fabris, “atesta a existência de uma unidade que a própria superfície do espelho coloca em crise, ao criar a cisão entre o eu que se apresenta no reflexo e o eu que o percebe (2004, p.78)”. Resta à artista o trabalho de selecionar, arquivar e ficcionalizar essas imagens refletidas.

### **As micro-narrativas**

Na passagem do vídeo para o livro, temos a óbvia passagem do texto oral para o escrito, da imagem em movimento para o corte episódico; em vídeo, o discurso se faz acompanhar dos movimentos de câmera, dos gestos, da entonação, do cenário, de todos aqueles elementos próprios da constituição do sentido da visualidade e da oralidade. No livro, as cenas são recortadas e reduzidas a um único instante, a imagem congelada na fotografia e a micro-narrativa. Cada página de ED apresenta uma narrativa que deve corresponder a uma imagem ou, no máximo, a duas, e indicações de direção, em itálico, como didascálias de um texto dramático, algumas vezes mescladas por interferências ficcionais. A narradora, como já dissemos, é quem dispõe da câmera e considerando o movimento efetuado por ela constrói efeitos de sentido de aproximação e de distanciamento. Assim, quanto mais a câmera se aproxima da personagem, mais intensa se torna a expressão da subjetividade, quanto mais se distancia, aumenta a objetividade de quem vê e de quem fala.

Enquanto os movimentos da câmera podem ser apreendidos pela escolha e pelo corte do ângulo das fotografias, os textos vão tornando visíveis as personagens. Desencadeia-se a partir daí uma movimentação discursiva em que a narradora-câmera instrui-se a si mesma, através da ficcionista Alícia Duarte Penna para a construção das rosangelas-personagens. Neste movimento assevera-se o conceito de autoficção, posto que nesta o autor é construído discursivamente como personagem “que se exhibe ‘ao vivo’ no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2007, p.62)”. Exemplificando:

**a colunável** *Pausa.* A vontade que eu tenho é de sair de mim. Check-in, não! Vôo! Vôo para outra cabeça, outro

tronco, outros membros. Por exemplo, para uma dona-de-casa-mãe-de-filhos. E somente regar as plantas e catar o arroz e dar banho nos meninos e vestir-lhes o uniforme e arrumar as merendeiras. A merendeira, esta coisa entre as coisas, óbvia, ululante: suco, biscoito, guardanapo. Eu queria ser uma mulher óbvia, com um lenço na cabeça e chinelos no pé. *Aqui ela já estava cansada, chegou ao limite. Quer simplificar-se. A agenda continua, mas vai, à medida em que é confrontada com o desejo, perdendo sua 'maravilha'. R. está deitada na cama como no dia 23 de janeiro.*

### **10 de março**

**a colunável** 9:00 h – Reunião c/ Euclides (M.W.), 11:00 h – Zazá Bistrô ou Claude. Confirmar com David e Liliana, 13:00 h – Almoço. Checar c/ Ana casaco/lavanderia. Passaporte e fotos de Júlia, 15:00 h – Fechar relatório de vendas, 21:00 h – Check-in/aeroporto, 23:00 h – Air France 1494. *Pausa longa para a fala do Espelho. A agenda maravilhosa de novo.*

Na página seguinte, temos duas imagens diferentes da colunável, e a data pelo avesso. No texto, pode-se verificar a forma híbrida com que os discursos se apresentam. Ainda que visualmente haja uma divisão, dada pela variação das fontes tipográficas, a passagem entre texto (o discurso da personagem) e paratexto (as instruções de cena em itálico) é sutil, abrindo espaço para uma focalização externa ou, para usarmos a terminologia da teoria narrativa, um narrador heterodiegético. No entanto, este narrador também é uma Rosângela, portanto um dos muitos eus do relato.

Assim, a cada página, uma história é contada por inteiro. Em se tratando de micro-narrativa, a seqüencialidade é fragmentada e ao leitor é dado apenas parte dessa fragmentação. Os textos muito curtos permitem pressuposições apenas em seus próprios limites; as fotografias fazem parte da narrativa contribuindo para a configuração de sua atmosfera tensa. Por exemplo,

**a mãe** *Pausa. Zé, fico achando que os meninos nascem grandes... 'como é grande o meu amor por você'... da sua Rosa. Poucas palavras de quem não tem palavras, embargada pela emoção. Daí também a explicação absurda-romântica-roberta-carla. Ela é vista em close frontal, contra um lindo céu azul com nuvens brancas.*

**28 de janeiro**

**a mãe** Ontem, lá na sala de parto, logo depois que ele nasceu, eles me contaram. Eu quase não acreditei. Minhas outras três filhas também eram muito grandes: todas nasceram com mais de quatro quilos. Mas quando me contaram, eu quase não acreditei: meu menino nasceu com seis quilos, oitocentos e dez gramas. Deus é pai! *Pausa*

A rosângela-personagem-mãe conta por inteiro o episódio do nascimento do filho e, ao mesmo tempo, dá a conhecer parte de sua história neste papel, confirmando a tensão narrativa. A interferência da narradora é permeada por uma visão crítica sobre a relação da personagem com o masculino e a relação entre os tamanhos do filho e do amor que a ele dedica. Ao optar pelo *close* frontal e o céu azul com nuvens brancas no fundo, a narradora cria um efeito de sentido de intimidade e ingenuidade ou, até mesmo, de sacralidade, supondo que toda mãe que se preze padeça no paraíso. A expressão adjetiva “explicação-absurda-roberta-carla” remete ao raciocínio centrado no senso comum sobre o qual se assenta a fala da personagem, utilizando parte de uma canção popular, “como é grande o meu amor por você”. Assim o que percebemos claramente é a relação de contigüidade que se estabelece entre o texto e a imagem que, entrecruzados, agem com a mesma propriedade embora preserve cada um suas diferenças.

Os cortes narrativos são variados e correspondem a manchas também variadas de texto, ocorrendo o mesmo com as fotografias. Em algumas seqüências fotográficas, uma das páginas pode estar sem uma imagem figurativa, apresentando, por exemplo, uma parede de azulejos brancos, ou apenas a página toda em preto. Uma malevitcheana ausência de objeto ou uma mallarmaica suspensão de sentido? Qualquer que seja o efeito aí construído, o certo é que o rebatimento da imagem, o espelho, terá sempre uma alteração, reforçando o caráter ficcional de cada representação e o posicionamento irônico em relação à teoria estética do reflexo. O intervalo entre a informação e a ficção está posto neste lugar.

### **Considerações em epílogo**

É possível analisar cada um dos textos que compõem ED e desentranhar seu caráter construtivo e interdiscursivo, observando os três

elementos referidos inicialmente: capacidade de síntese episódica, tensão interna e apreensão instantânea do tempo. Nos limites deste ensaio, no entanto, queremos chamar atenção para o estatuto da imagem e do texto na obra em questão, considerando-os agora a partir do epílogo, onde a autora submete os papéis das rosângelas-personagens a quadros estatísticos, reforçando o sentido construtivo da obra ao mesmo tempo em que aponta para o sem-sentido desta quantificação. Dessa forma os papéis se fazem acompanhar de uma cronologia – de janeiro a dezembro, dividindo-se então cada mês entre categoria, quantidade e percentual. A totalização dos dados perfaz as 133 Rosângela(s).

Na complexidade compositiva deste quadro, o jogo entre texto e imagem desencadeia o questionamento da informação, uma vez que a produção de efeitos de realidade ou de ficcionalidade se faz entre as inúmeras estratégias narrativas de que se vale a autora. No caso específico de ED, estas estratégias poderiam ser resumidas nas formas advindas da narrativa oral, dos arquétipos femininos, do vestuário, dos movimentos de câmera e de focalização. No entanto, a última palavra ainda é do autor em epílogo, que afirma:

Debalde: em se tratando de Rosângelas não se trata de uma forma, mas de outras; não se trata de uma única, mas de muitas várias. Tão outras, que elas mesmas não existe nem em si, nem para si, mas somente fora de si. Tão várias, que, sendo impossível refleti-las, elas não existe nem mesmo defronte ao espelho, multidonas, caleidoscópicas, decompostas sujeitas; tão tantas, que não as alcançam os números nem os diários.

As oposições enunciadas entre “uma” e “outras”, “única” e “várias”, “em si” e “fora de si” são enfatizadas por “multidonas”, “caleidoscópicas”, “decompostas sujeitas”, cujo processo de constituição se dá pela fratura e precariedade do modo de narrar. Há tantas maneiras de se enunciar quantas rosângelas. A convivência entre as narradoras tende a aumentar tanto a verossimilhança quanto a ficcionalidade, na mesma medida, apresentando abertamente ao leitor o modo como se constituem. A imagem fotográfica e o recorte/ângulo escolhido para compor o texto no livro também cumprem uma

função narrativa, pois não se pode perder de vista que o original é um vídeo, portanto uma linguagem onde o processo narrativo não se interrompe – não há a passagem da escrita para a fotografia, não há o virar das páginas, mas podemos lembrar com Fabris que a fotografia “não é um jogo da verdade. É a apreensão de um sujeito na sua instantaneidade fatal e, por isto mesmo, um nada diferente de qualquer outro objeto”.

ED é assim um exemplo eficiente de um modo de narrar que restitui padrões de representação e de enunciação para, a partir deles mesmos, negar a homogeneidade, a unidade, e apostar no múltiplo e no diverso sem, no entanto, abrir mão da tensão, da síntese, do instante como recursos de construção. Neste paradoxo reside o estatuto estético da relação texto/imagem, afinal, *Não era um corpo e seus disfarces, não era uma alma e encarnações, não era um eu profundo e os outros eus; corpos, almas, eus era elas sós: Rosângelas*. Num movimento sem fim.

## **BIBLIOGRAFIA**

- BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In: **O fotográfico**. Etienne Samain (Org.) 2 ed, São Paulo: Hucitec/Senac São Paulo, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2ª ed, 1990.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Edufmg, 2004.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. Trad. Claudia Valadão de Matos. Revista **Concinnitas**, ano 6, v. 1, n.8, julho 2005, p.162-186. Disponível em [www.concinnitas.uerj.br](http://www.concinnitas.uerj.br)
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.35.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª Ed., São Paulo: Ateliê, 2002.

PEREC, Georges. **A vida: modo de usar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RENNÓ, Rosângela & PENNA, Alícia Duarte. **Espelho diário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RIMBAUD, Arthur. **Iluminuras**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1996, p.135.

TAGG, John. **El peso de la representación**. Ensayos sobre fotografías e historias. Trad. Esp. Antonio Fernandez Lera. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.