

ARQUIVO UNIVERSAL: UMA MEMÓRIA OLVIDADA

Lyslei de Souza Nascimento

María Angélica Melendi

Universidade Federal de Minas Gerais

O promotor do caso C. criou para os membros do júri um quebra-cabeças com impressões digitais, cabelos e imagens das duas vítimas ensangüentadas, ocasionando uma crise de choro nas famílias dos mortos e no próprio réu. A cada ponto da exposição final do promotor F., era exibida a respectiva fotografia numa grande tela. Ao mostrar as fotos das vítimas F. disse, "Quando se olham essas fotos, se vê fúria". Quando todas as peças estavam encaixadas, a tela mostrou o rosto do réu.¹

As crianças tinham acabado de sair do templo quando os jets lançaram quatro tonéis de napalm e quatro bombas. A área toda foi consumida por uma gigantesca bola de fogo. X. Foi atingida por gotas de napalm. Arrancando suas roupas em chamas do corpo agonizante, ela correu, uivando de dor, em direção à câmara do fotógrafo e a um lugar na história.²

Esses textos podem ser lidos nas paredes de uma galeria pertencente a The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles, na instalação Cicatriz de Rosângela Rennó. Nos muros da galeria, aparecem também belas fotografias de corpos masculinos tatuados. A artista escava e fere a superfície do muro para inscrever nela as imagens e as palavras. Como se fossem cicatrizes, marcas indelévels sobre a pele, rastros, indícios de algum fato que escapou ao registro da memória.

Como em outras instalações Rennó contrapõe dois arquivos. O Arquivo Universal (1992-1996), que ela mesma seleciona e organiza, é constituído por recortes de revistas e jornais nos quais a fotografia faz parte da notícia. Da coluna social à página policial, o Arquivo Universal recolhe textos em que a imagem fotográfica age como prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. O Arquivo Universal é um arquivo de textos no qual as imagens estão nomeadas ou descritas.

O outro arquivo, só formado de imagens, provém do Museu Penitenciário Paulista, localizado no Complexo do Carandiru, São Paulo. Esse arquivo, composto de negativos de vidro, está sendo restaurado e organizado pela artista. As fotos, tiradas entre nas décadas de 20 e 40, registram as tatuagens dos presos que passaram pela casa de detenção nesse período. Em torno de 6000 dessas imagens foram reproduzidas em vinte e seis volumes encadernados em couro sob o título Penitenciária do Estado de São

¹ Rennó, 1996, p.25.

² Rennó, 1995, s/p.

Paulo, Serviço de Biotipologia Criminal, Arquivo de Tatuagens. Cada página contém o nome do prisioneiro, o apelido, idade, cor da pele, nacionalidade, posição, profissão, religião e crimes cometidos. Questões sobre a própria tatuagem – quem, onde, porque e por quem foi feita, locação e cor – também estão incluídas. Na parte inferior de cada página aparecem treze categorias que são usadas para a classificação, entre elas: étnica, política, criminal, amorosa, obscena, ornamental, acidental terapêutica. O projeto de documentar as tatuagens dos presidiários esteve sobre a coordenação do médico da penitenciária, Dr. José de Moraes Mello que não deixou registro escrito sobre o uso ulterior das imagens³.

Os detentos quase nunca escolhiam as imagens a serem tatuadas, deixando a escolha nas mãos do artista tatuador. As tatuagens mostradas em Cicatriz, então, mostram as memórias dos artistas e não aquelas dos presos. Ao mesmo tempo, essas imagens anônimas gravadas sobre uma pele também anônima, carregam consigo o sofrimento do processo, a dor provocada por facas e agulhas na sua tarefa de deixar, no corpo, marcas permanentes.

No depósito da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (ACADEPEN), no Complexo do Carandiru, se amontoavam caixas desordenadas com milhares de negativos, até receber a intervenção dos olhos e das mãos da artista que recolheu essas imagens esquecidas na poeira da história e as inscreveu no espaço da Arte. A infatigável arquivista decidiu restaurar os negativos, ordená-los, reproduzi-los. Como não obteve licença para retirar o material, Rennó deslocou até à Penitenciária seu estúdio.

As imagens que se desvelam ao nosso olhar são de uma beleza estranha. Fragmentos de corpos tatuados: faces, torsos, braços, mãos, pés. Nunca um rosto completo, jamais um olhar.

Apresentado num primeiro momento como uma espécie de impertinência ou licença artística, o trabalho de Rosângela Rennó possibilita algumas leituras no que se refere à condição da arte na contemporaneidade.

O trabalho da artista esbarra num conceito elitizante da obra de arte “digna” de ser exposta na galeria ou no museu e perfaz um deslocamento na medida em que alcança o recorte do jornal e o arquivo penal. Dos jornais, periódicos e revistas Rennó recolhe textos, do arquivo penal, imagens. O instante fugaz do texto jornalístico, alçado em recorte, à condição de fetiche da artista-colecionadora, é capturado no instante da arte e multidimensionalizado na medida que, em baixo-relevo, nas paredes do museu, aspiram o espetáculo, não da notícia, mas a referência quase dispensável da fotografia. Fotos de tatuagens e cicatrizes, deterioradas pelo tempo, tornam-se, pelas mãos cuidadosas da artista, imagens integrados à parede lisa e branca das galerias. Os recorte de jornais e os registros penais são multiplicados formando novos acervos, novas exposições que fogem ao desejo

³ Ruiz, Alma, 1996, p.10.

original de catalogar, determinar e analisar biotipos. Assim, por essa via, detecta-se uma estratégia de Rennó no que se refere a desmistificação do objeto cultural artístico.

Essa desmistificação que se dá no aproveitamento de imagens que são deslocadas de seu contexto original, o jornal e a ACADEPEN, e recolocadas no Museu de Arte, onde se abrem para novos sentidos: uma brecha na bi-dimensionalidade da interpretação. O texto jornalístico, caracterizado pela objetividade e pela imparcialidade, assim como os arquivos penais que intentam utilizar teorias médicas deterministas a partir do apelo frágil da fotografia do real, atestam o empreendimento utópico do registro infalível.

Esse percurso resulta num trabalho que faz transmigrar dos jornais e dos registros penais textos e imagens para a obra de arte, ao apontar para um caminho que desafia a ideologia e confronta com a barbárie da modernidade.

As fotos e os recortes fotográficos reaparecem na galeria como marcos de drásticas interrogações sobre a época em que vivemos. Interrogações que se proliferam como o mofo e o bolor dos negativos esquecidos em caixas de papelão do anexo do Carandiru.

Fotografias de corpos tatuados, referências textuais à fotografia, duas mensagens diferenciadas. A fotografia se desvela ao olhar de uma vez só. Os textos são lidos num continuum temporal. As fotografias não ilustram a escrita, a escrita não é legenda da foto. Aparentemente não existe uma relação entre as duas categorias. Mas, na arte, a relação entre a linguagem e a imagem apresenta-se infinita. Ao confrontar num mesmo espaço imagens e textos, Rennó abre uma série de relações que não estavam explícitas. Já que, de acordo com Foucault, imagem e texto

“São irredutíveis uma ao outro; por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas comparações o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam mas aquele que as sucessões da sintaxe definem”⁴.

Textos e imagens associados interagem e, porque “o que se vê não se aloja mais no que se diz”, o arquivo audiovisual é disjuntivo. Se, por um breve instante, o Arquivo Cicatriz se abre nas paredes da galeria, logo suas pastas se fecharão para serem colocadas, cada uma, no seu lugar: Arquivo Universal, Arquivo Penitenciário.

Da instalação Cicatriz só permanecerá a memória registrada no catálogo, em matérias jornalísticas e em vídeos de arte.

Dentro da tradição contemporânea, Rennó adota uma atitude analítica ao deslocar os procedimentos do plano expressivo ou representativo para o plano reflexivo e ao se empenhar num discurso que excede ao discurso estético-formalista da arte.

⁴ Foucault, 1961, p.25..

O requinte formal da instalação, as belas fotos impecavelmente ampliadas, o texto gravado na parede com perfeição, a distribuição de imagens e imagens no espaço total da galeria obedecem critérios estéticos rigorosos. No entanto no trabalho da artista aparece a sombra de uma reflexão pendente sem ter a pretensão de suprir lacunas da história, mas reorganizando imagens inesperadas sempre cada vez mais interrogantes em forma de fugazes jogos de luz e de sombra.

A identidade escamoteada — corpos sem rostos, textos sem nomes — é um assunto recorrente no trabalho de Rennó. Suas instalações se apropriam de fotografias achadas (arquivos de fotógrafos populares, imagens de jornais, arquivos médicos) para criar obras que, debilitando o conceito de autoria, intentam recuperar a força da imagem anônima. Assim, em *Duas lições de Realismo Fantástico*, 1991 e *A identidade em jogo*, 1992, cópias ampliadas dos negativos das fotografias usadas nos documentos de identidade, cedidos por um fotógrafo carioca, denunciam a amnésia de uma sociedade que já não sabe nomear as imagens. De acordo com Cameron Rosângela Rennó “está interessada nas sobras da cultura, naquilo que foi deixado de lado durante o processo de resolver-se o que tem valor”⁵.

Os textos do Arquivo Universal apontam às meias-verdades que a desumanizada produção cultural contemporânea despeja sobre os leitores. A artista recorta dos jornais e revistas os textos em que a fotografia seja mencionada e, mutilando as identidades, mascara a intencional objetividade do texto. A letra seguida de ponto final assegura o anonimato da situação que incide na superfície das paredes do MOCA.

O passado condenado — dos presos, da memória, da voz — passa do registro técnico e médico para outro registro de leitura que é o da arte. O esquecido torna a reabilitar-se por esse empreendimento que repisa, sem a pretensão catalogadora e científica dos registros médicos, imagens que são refotografadas e recortadas pelo olhar estetizante e seletivo de Rennó. Aquele que caminha pelo labirinto da galeria, não vê o sujeito fotografado mas o corte que a artista fez do seu corpo. Mutilado pela lâmina de um olhar que descaracteriza o close e traz consigo perguntas que pareciam esquecidas.

Assumir esse olhar que atravessa textos e imagens, significa operar sobre a mudança de ângulo daquele que olha. Exibir esses cortes implica redefinir o ponto de vista do espectador. Aquele que olha diretamente e é guiado por informações anexas, legendas, relatórios e procedimentos médicos é, aqui, continuamente obrigado a olhar de viés, a contraluz. As mãos da artista preparam um quebra-cabeças ao retalhar textos e corpos.

A falsa valentia da sociedade de seguir condenando à distância aqueles perseguidos pela infâmia é solapada por essas imagens que tão precariamente apresentam, como num espelho, o gesto da punição nos corpos. Assim, ao recolocar as figuras na galeria expostas a outros olhares, as peças

⁵ Cameron, 1995, s/p.

descontextualizadas, contribuem na tarefa de reunir os fragmentos e redistribuir núcleos de significação sobretudo aqueles que o tempo e o poder quiseram ocultar.

Na galeria, o espectador é obrigado a livrar-se do olhar adestrado, da mão certa e da clava forte. O pensamento se espalha e, pensar diante de um trabalho de Rosângela Rennó, pressupõe, fundamentalmente, reconhecer-se na herança crítica dos deserdados e na crítica dessa herança.

As experiências nunca superadas do padecimento humano encontram aqui espaço para o repensar das marcas que, por vezes, travam e traem o sujeito no jogo perverso do poder. Sem a aura da pretensão do controle, as imagens trazem para a superfície, lugar onde isso não se espera, o despojamento e o resgate de uma noite extraviada da memória. Como se a instalação pudesse religar o passado sem nenhuma aspereza do controle do olhar. O visitante da galeria pode se perguntar se seria possível um testemunho artístico reabrir o cenário da prisão e da escrita e, através das tatuagens, a contrapelo da morbidez das fotografias esquecidas e da brutalidade das narrativas jornalísticas, reencenar a prisão dos corpos, corpos ausentes numa missa que aquele que caminha na galeria não pode deixar de assistir. A travessia desse caminhante torna-o obrigado a mirar essas cicatrizes como testamento de uma tragédia que nos reporta à cultura que nos situa e nos faz ver o mundo em sua possibilidade de, pela reinvenção de novos olhares, inaugurar uma insólita e nova relação entre os homens.

Assim, os nós cruciais que colocam esse caminhante contra a parede parece vir de uma postura intelectual da artista que subverte uma noção de cultura, invertendo a compreensão da arte através do olhar para deslocá-la até a relação texto-imagem. No lugar da iconografia clássica, surge um retrato da barbárie, uma afronta ao pensamento civilizatório de uma utópica globalização em que o indivíduo e sua relação com a ciência é destronado pela imposição resgatada da penitenciária, restaurado no laboratório-ateliê e exposto na galeria ao lado de narrativas menores.

Além de reinscrever a objetividade determinista do arquivo penal e dos textos jornalísticos ao redefinir a perspectiva do olhar do caminhante contemporâneo, o trabalho de Rosângela Rennó promove uma reabertura de tensões esquecidas entre os claros saberes racionais e os saberes noturnos da margem, do corpo, da morte.

Bibliografia

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- CAMERON, Dan. "Entre as linhas". In: RENNÓ, Rosângela. *Hipocampo*. Catálogo da exposição. Galeria Camargo Vilaça: São Paulo, 1995.
- RENNÓ, Rosângela. *Cicatriz*. Catálogo da exposição. The Museum Of Contemporary Art (MOCA): Los Angeles, 1996.
- RENNÓ, Rosângela. *Hipocampo*. Catálogo da exposição. Galeria Camargo Vilaça: São Paulo, 1995.
- RUIZ, Alma. "Cicatriz". In: RENNÓ, Rosângela. *Cicatriz*. Catálogo da Exposição. The Museum of Contemporary Art (MOCA): Los Angeles, 1996.