

Imemorial (desta vez pelo silêncio)

Fernando C. Boppré¹

“Não mostrarei essas imagens”. É com essa recusa que tem início a exposição de Maria Angélica Melendi. A primeira imagem por ela evocada não tem direito de ser vista: surge como um natimorto, essa estranha palavra que designa aquilo que nasceu morto, em boa medida, um morto-vivo. É nessa condição que *“Reclamos Diplomáticos e Soleil de Justice”*, obra do argentino Marcelo Brodsky, entra em cena: atravessado por esse paradoxo (uma dicotomia extremamente tensa se nos lembrarmos que se trata de uma obra produzida no circuito das artes visuais). Se fôssemos elaborar uma outra imagem possível para este paradoxo – uma imagem capaz de preencher a lacuna do invisível, o hiato da desapareição arbitrária que nos impõe a autora – figurar-se-ia um fantasma. Isso porque após a sua nomeação, passamos a tomar conhecimento, pela descrição verbal, da existência desta obra de arte no contexto da violenta história contemporânea argentina. No entanto, nós não a vemos.

Instantaneamente, lembrei-me do gesto de Werner Herzog, no filme “O Homem Urso” quando o cineasta, presente em cena, negou-se a mostrar não uma imagem, mas um registro sonoro. Tratava-se do áudio trágico captado no momento em que o protagonista de seu filme foi engolido por um urso. Após ouvi-lo pela primeira vez, com fones de ouvido, Herzog parece abismado e declara que não irá mostrar isso ao espectador. Em ambos os gestos, portanto, o fantasma surge após um trauma tão profundo, de mortes tão terríveis, que nem a palavra, muito menos as imagens parecem dar conta. Com isso, surge a interdição.

É preciso pensar a ação de interditar não como censura ou excesso de arbítrio, mas sim como o fundamento de uma poética. Christian Boltanski, Farnese de Andrade e Rosângela Rennó, como veremos a frente, são apenas alguns exemplos de artistas que constituíram seus trabalhos no interior de uma relação sutil entre o visto e o velado, entre o dito e o silenciado. A curadoria organizada por Maria Angelica Melendi², por sua vez, é

¹ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

² Primeiro em forma de conferência, com imagens apresentadas a acompanhar o seu discurso oral e, agora, formatada como um texto que anuncia imagens.

perpassada pela fórmula de um *pathos* presidido pelas inúmeras violações dos direitos humanos assistidas ao longo do século XX: o genocídio de judeus (Jochen Gertz), as ditaduras latino-americanas (Marcelo Brodsky), a violência cotidiana das grandes metrópoles (Jorge Macchi). Estes trabalhos, de algum modo, buscam elaborar um discurso sobre a perda, um murmúrio para aqueles que já não podem mais dizer. Em última instância, trata-se daquilo que Primo Levi declarou acerca dos sobreviventes de Auschwitz (ele próprio, um deles): “Falamos nós em lugar deles [os mortos], por delegação”³.

Um dos trabalhos abordados pela autora parece ser exemplar deste procedimento da arte contemporânea que, em diversos momentos, dedica-se ao problema da memória e do arquivo. Trata-se de “Imemorial”, de Rosângela Rennó. Não nos utilizaremos, contudo, da versão evocada por Melendi, a saber, a instalação com fotografias para a exposição “Revendo Brasília”, realizada no ano de 1994. Na ocasião, foram dispostos quarenta retratos em película ortocromática pintada e outros dez em fotografia colorida ao longo do chão e da parede da galeria. O título da obra, “Imemorial”, surgia centralizado, na porção superior da parede, em letras de metal pintado. Tendo em vista o presente texto será utilizada a versão em forma de livro desta obra, presente na edição da Cosac & Naify, do ano de 2003, com o título de “Rosângela Rennó: Arquivo Universal e outros arquivos”⁴.

“Imemorial” é a segunda obra apresentada no livro e possui mais fotografias do que a instalação homônima (o que aponta que o trabalho foi reformulado para a sua versão impressa, planejado para a forma de livro). Com isso, as fotografias passaram a ser apresentadas umas ao lado das outras, distribuídas em número de quatro por página, totalizando sessenta e duas imagens de modo que ao abriremos o livro, é possível visualizar oito imagens por vez. Há um escurecimento do campo visual que o espectador tem diante dos olhos. O fundo da página é negro e as fotografias estão escurecidas. Por vezes, uma delas se destaca por estar mais clara em relação às demais.

Para contemplar este trabalho, decidimos nos ater, inicialmente, a presença única do livro, sem quaisquer discursos provindos do catálogo da exposição, da própria artista ou então de intérpretes – como é o caso de Melendi. Afinal, é tão-somente uma disposição de imagens que Rennó nos propõe. Desta maneira, se nos perguntarmos, por exemplo, qual o

³ LEVI apud AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução: Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 43.

⁴ Esta publicação possui, além do trabalho citado, outros dezoito títulos.

critério utilizado pela artista para decidir qual fotografia participaria da obra ou então a razão pela qual a maior parte das imagens estão obscurecidas ao passo que outras estão mais iluminadas, já não é mais possível chegarmos a qualquer resposta satisfatória⁵. Isso porque elas possuem em comum entre si – não importando, desta feita, se são mais escuras ou mais claras – a mesma impossibilidade de identificação: apesar de apresentarem o clássico retrato 3X4 (que, tradicionalmente, serve para identificar os indivíduos) não há qualquer lastro de identidade possível para asseverar quem eram, onde moravam, quando viveram, se já morreram, enfim, dados básicos que cercam o sujeito de uma história possível. Essas fotografias retratam tão-somente aquilo que não conhecemos mas que, no entanto, vemos. A interdição da artista recai justo sobre aquilo que se espera ordinariamente das fotografias: a narrativa sobre os indivíduos. Em termos jurídicos, portanto, elas são exatamente o contrário daquilo que se compreende por fotografia na contemporaneidade: o espaço do visível onde podemos consignar informações úteis que corroboram as narrativas sociais.

Em contrapartida, alguns indícios acerca destas imagens podem ser levantados. Em primeiro lugar, ao que parece, as pessoas ali expostas parecem pertencer à classe baixa da sociedade. Num segundo momento, por comparação a outras fotografias do período – que acabam por engendrar uma espécie de estética típica da fotografia do período da ditadura militar brasileira – essas imagens parecem pertencer aos anos 1960 ou 70, ou mesmo antes. No entanto, tratam-se apenas de suposições haja vista que o campo de interpretações possíveis é, sobretudo, impreciso e inconclusivo. Como bem observou o crítico e curador Paulo Herkenhoff⁶, não há como separar a obra de Rennó deste contexto brasileiro. Marcada por uma história fraturada e uma rígida estrutura de classes, a cultura do País manteve-se, por diversos momentos do século XX, atrelada à busca de uma identidade tanto nas artes visuais quanto na música, na literatura, no teatro, quanto em outras formas de expressão. O trabalho de Rennó faz adentrar aos arquivos deste Estado repressor e a reconhecer as formas e os discursos que presidiam estes inventário.

⁵ Na apresentação de Melendi, descobrimos que se tratam de fotografias de operários que morreram durante a construção de Brasília. Deixemos, contudo, esta informação num segundo plano, no máximo, nesta nota de rodapé.

⁶ In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1998.

Em “Vulgo & Anonimato” obra também constante em “Rosângela Rennó: Arquivo Universal e outros arquivos”, este indício assume seu caráter absurdo quando, a partir das fotografias do arquivo do sistema carcerário paulista relativas à unidade do Carandiru, a artista encontra diversas imagens de uma catalogação fotográficas levada a cabo pelos médicos da instituição. O procedimento era o de registrar, um a um, o redemoinho da cabeça de cada indivíduo ali encarcerado. Com isso, esperava-se assegurar uma identificação única para cada condenado, afinal, não haveria um redemoinho igual ao outro. O trabalho de Rosângela Rennó, sem se utilizar do recurso textual como fundamento narrativo (talvez seja esse o gesto transgressor da artista: prescindir da palavra exatamente quando essas imagens exigem esse registro, ao menos, no interior de um arquivo penitenciário), faz questionar a lógica autoritária desta catalogação pela repetição exaustiva dessas imagens, posicionadas uma ao lado da outra, cada qual ocupando uma página inteira e com a inserção da cor vermelha sobre essas cabeças que acaba por operar como um vestígio da violência que está explícita a cada imagem.

Em seus trabalhos, portanto, há a proposição de uma nova ordem para a lógica da catalogação identitária que, por sinal, no caso do acervo do Carandiru, já estava perdida com o passar dos anos em virtude da desincronização entre imagem e legenda, significante e significado. Conforme disse certa vez o artista Christian Boltanski “a memória desaparece extremamente rápido”. O trabalho “Vulgo & Anonimato” de Rosângela Rennó é antecedido, na publicação, por “Vulgo/Texto”. Desta vez, a artista não se utiliza de qualquer imagem fotográfica. Trata-se, simplesmente, de uma coluna única com nomes em letras brancas sobre um fundo preto, dispostas ao longo de doze páginas. São trinta e dois nomes por página num total de trezentos e oitenta e quatro, todos igualmente dispostos, sem qualquer diferença, salvo um eventual asterisco luminoso sobre um deles ou então o uso da cor grafite.

E, como em “Imemorial”, parece não haver qualquer critério evidente que explique porque alguns nomes foram destacados e outros não. Em verdade, tratam-se de apelidos tal qual “gigante, pianinho, vianinha, escadinha, adão, tisão, pesão, lube-lube, tonhão do suburbano, cocada, macaía, babalu, abóbora”, entre tantos outros. Novamente, é impossível individualizar cada apelido, localizar-lhes os nomes próprios, provê-los de informações biográficas. O único dado implícito disponível é a origem destes nomes: o subúrbio de

alguma região metropolitana brasileira onde, ordinariamente, multiplicam-se apelidos como estes.

Em 1988, Christian Boltanski realizou a instalação “Canada” onde também não se utilizava de qualquer imagem fotográfica. Em uma sala, reuniu centenas de peças de roupas que, supostamente, teriam sido utilizadas por judeus durante a Shoah. É evidente o apelo memorialístico do trabalho: no lugar das fotografias, Boltanski trouxe a tona objetos tão carregados de afeto quanto as fotografias: peças de roupa já utilizadas. “*Les vêtements et les photographies ont en commun d’être simultanément une présence et une absence. Ils sont à la fois objet et souvenir, exactement comme un cadavre est en même temps un objet et le souvenir d’un sujet*”⁷. A fala de Boltanski retoma, assim, a memória como uma instância ligada tanto à recordação quanto ao esquecimento, à falência, ao acaso.

Vale dizer que embora a obra de Rennó assuma o questionamento das ações do Estado não se trata, simplesmente, no caso dos arquivos do Carandiru, de denunciar o absurdo da prática frenológica aplicada aos cidadãos brasileiros ou, talvez, do próprio descaso do Estado em relação aos seus arquivos. O que o gesto da artista viabiliza é a lacuna, a ausência. A evidente falta de vestígios é admitida com toda potência no interior do seu conjunto de imagens, conforme observou Paulo Herkenhoff:

“Ali onde existe o olvido social, Rosângela Rennó propõe um exercício da memória: o jogo da linguagem é o jogo de memória. Como um baralho de cartas anônimas, todos os retratados são desconhecidos do mesmo naipe único, isto é, nenhum pode ser mais anônimo que o Outro.”⁸

O desconhecido, o insólito, no entanto, é apenas o que há de mais ordinário naquilo que existe no processo de criação, ou melhor, de produção artística. Até o momento evitamos o uso da palavra “criação” por entender que o trabalho dos autores aqui abordados deviam ser entendidos, em boa medida, nos mesmos termos daqueles utilizados no mundo clássico que, segundo Giorgio Agamben, “[...] não conhece a criação *ex nihilo* [a partir do nada], e, por isso, todo ato de criação sempre implica algo, matéria informe ou ser

* “As roupas e as fotografias têm em comum de serem, simultaneamente, uma presença e uma ausência. Elas são, a cada vez, objeto e lembrança, exatamente como um cadáver é ao mesmo tempo objeto e lembrança de um sujeito.” (Tradução nossa)

⁷ BOLTANSKI apud GUMPERT, Lynn. **Christian Boltanski**. Paris: Flammarion, 2001. p. 118.

⁸ In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1998. p. 139.

incompleto, que se trata de aperfeiçoar ou ‘fazer crescer’. Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor”⁹.

Em contrapartida ao modelo tradicional do artista, da figura do pintor que parte do papel ou da tela em branco para preenchê-los com suas idéias e emoções – pressuposto que serviu de base para a romantização e psicologização do artista que atravessou séculos – a noção colocada por Agambem viabiliza um pensamento acerca da obra de Rennó (sendo que o mesmo vale para Christian Boltanski) cujo trabalho tem início justo naquilo que pré-existia ao seu trabalho, a saber, imagens realizadas. Ela abdica, inclusive, da ação de desenhar, de pintar ou mesmo de fotografar uma vez que seu procedimento é o da apropriação de imagens de outrem. Desta feita, alcança aquilo que há de mais dramático na noção de autor e também de testemunho:

“E assim como o ato do *auctor* completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si, falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. Um ato de autor que tivesse a pretensão de valer por si é um sem-sentido, assim como o testemunho do sobrevivente [dos campos de concentração] é verdadeiro e tem razão de ser unicamente se vier a integrar o de quem não pode dar testemunho.”¹⁰

O que “Imemorial”, “Vulgo & Anonimato” e “Vulgo & Texto” produzem é um efeito capaz de lançar o espectador diante da presença do outro que, ao mesmo tempo, encontra-se no abismo de uma ausência. Com isso, torna-se desautorizada qualquer coincidência entre significado e significante. Aquele que se deixou retratar torna-se, por um lado, um fantasma e, por outro lado, está ali de maneira intensa, apresentando a única coisa que realmente lhe pertenceu em vida, ou seja, a sua própria imagem. Essa, portanto, é a vertigem de suas séries fotográficas, o momento em que aquele que posa e aquele que observa é entregue, solenemente, à própria imagem, esvaziada de referentes. Em entrevista realizada junto à artista no ano de 2007, ela refletiu da seguinte maneira sobre esta questão: “A memória é variável, manipulável; acho até que ela tem de ser manipulada para que se torne tolerável”. Em boa medida, ela se aproxima da idéia que Boltanski também fazia da fotografia quando admitia interferir e manipulá-la tendo em vista o tensionamento das

⁹ AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. Tradução: Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 115.

¹⁰ Idem, p. 151.

“verdades” ali apresentadas, indicando, por fim, que não há qualquer coincidência espontânea ou natural entre imagem, texto e memória.