

. MELENDI, Maria Angélica. "Arquivos do mal - mal de arquivo". In Suplemento Literário n. 66. Belo Horizonte: dez. 2000, p.22-30. In Revista Studium n. 11, 2003. www.iar.studium.unicamp.br

Arquivos do Mal - Mal de Arquivo / María Angélica Melendi

... o Mal de Arquivo lembra sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal, mas também aquilo que arruina, deporta ou arrasta inclusive o princípio do arquivo, a saber: o mal radical.

Derrida¹

... porque el olvido es una de las formas de la memoria, su vago sótano.

Borges²

I

Em 2 de outubro de 1992, no Pavilhão 9 da Casa de Detenção do Complexo Penitenciário do Carandiru, São Paulo, SP, uma briga entre dois presos — por causa de um varal de roupas — gerou uma revolta que atraiu a Polícia Militar ao presídio. O resultado dessa intervenção foi o massacre de 111 detentos, que deixou ainda um saldo de 153 feridos, sendo 130 detentos e 23 policiais.

As imagens dos corpos nus, estendidos nos caixões de zinco, com um número pintado — a modo de identificação — sobre a pele, persistem na memória de quem as viu estampadas sob as manchetes dos jornais.

Inaugurado por volta de 1911, como uma unidade modelar, o Complexo do Carandiru compõe-se hoje de quatro unidades autônomas: o Centro de Triagem, a Penitenciária Feminina, a Casa de Detenção (onde aconteceu o massacre) e a Penitenciária do Estado. Nesta última, encontra-se a Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (ACADEPEN) e nela, o Museu Penitenciário Paulista. O Governo do estado de São Paulo prometeu desativar o Complexo do Carandiru. Até hoje não foi tomada nenhuma medida nesse sentido.

II

Em 1995, Rosângela Rennó soube da existência de uma grande quantidade de negativos fotográficos de vidro na Academia Penitenciária do Estado. Em maio desse ano, a artista solicitou permissão para ter acesso a esse arquivo com o objetivo de restaurar, organizar e, mais tarde, utilizar as imagens desses negativos no seu trabalho. Num primeiro momento, a solicitação foi negada em base a uma regulamentação que protege a identidade dos detentos e das suas famílias durante um período de cem anos. Rennó, porém, conseguiu a autorização em fevereiro de 1996, depois de descobrir que algumas dessas imagens tinham sido publicadas num tratado sobre criminologia.

Sem nenhum critério de organização nem de preservação, quase 15.000 negativos de vidro estavam amontoados em caixas de papelão, nos porões da ACADEPEN. Danificados pelo tempo e pela umidade, os restos do arquivo tinham permanecido inacessíveis, esquecidos por mais de meio século. Com a colaboração da FUNARTE, a USP e Associação de Arquivistas Brasileiros, Rennó instalou um estúdio na ACADEPEN, onde limpou, restaurou e catalogou os negativos.

A maior parte das imagens eram fotos identificatórias — rosto de frente e perfil — e sinaléticas — nus de corpo inteiro, frente, perfil e costas —, havia também umas 3.000 fotos de tatuagens, marcas e cicatrizes, algumas fotos de doenças e anomalias e 30 fotos de cabeças de costas.

As fotografias preto-&-branco eram usadas para ilustrar as fichas pessoais dos internos da penitenciária. O levantamento fotográfico que se estendeu entre 1920 e 1940, no setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo, pretendia identificar os prisioneiros por número, características físicas (feições, cor da pele, altura, peso e deformidades corporais) e marcas (tatuagens e cicatrizes propositais ou acidentais). O Dr. José de Moraes Mello, médico responsável pela operação, não deixou nenhuma documentação sobre algum uso ulterior do arquivo. Não há registro do nome do fotógrafo.

III

Desde 1992, Rosângela Rennó seleciona e organiza o Arquivo Universal, constituído

por textos de jornais que narram histórias ordinárias sobre gente e fotografia³. Da coluna social à página policial, o Arquivo Universal compõe-se de textos em que a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. No acervo textual do Arquivo Universal, as imagens fotográficas estão nomeadas ou descritas. Assim, é um arquivo de imagens sem imagens.

(Ontem, na casa de M., o funcionário levou meia hora com perguntas do tipo: Quanto ganham as pessoas que vivem aqui? Que igreja freqüentam? Que língua falam? Tem banheiro na casa? M., de 25 anos, lembra-se de que, na última vez, ele e sua família foram recenseados por avião. Sem exageros. Na época do regime racista, o número de habitantes do distrito negro era conhecido somente por meio de fotografias aéreas: contavam-se as casas e multiplicava-se o seu total por quatro, número presumível de membros de uma família.)

O Arquivo Universal é um arquivo virtual no qual os textos são incluídos depois de serem lapidados pela eliminação de nomes, lugares e datas. Um arquivo de imagens escritas, no qual a identidade dos sujeitos é mutilada pela maiúscula seguida do ponto. A indeterminação do sujeito reforça e acentua uma falsa objetividade. O anonimato da situação é também a chancela da sua extensão. No Arquivo Universal, todos somos assassinos, todos somos cúmplices mas todos, também, somos vítimas.

(A Funai vai exigir na Justiça que a empresa E. indenize a índia Y., de 15 anos, violentada e engravidada em agosto passado por técnicos que faziam prospeção na reserva indígena. Os funcionários da Funai ficaram revoltados com o descaso da empresa, que enviou apenas uma relação de nomes, sem fotografias, dos técnicos que trabalhavam na área, naquela época, para que a adolescente identificasse os autores do crime. Y. é surda-muda e deficiente mental.)

A maneira como eu lido com o texto é exatamente como faço com uma foto. Sinto que o texto determina uma potência imagética muito grande como informação descritiva que a foto não dá⁴, declara a artista. Os relatos do Arquivo Universal — histórias ordinárias sobre gente e fotografia —, são irrelevantes, falidos, fragmentários. Como a

nossa memória, o Arquivo prolifera a partir dessas irrelevâncias, dessas falhas, desses fragmentos.

IV

A instalação Vulgo é definida pela autora como um diálogo visual entre fotografias do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. Os 11 textos selecionados apontam para a perversidade de um poder exercido a partir do exercício do olhar. As grandes fotos, laminadas como espelhos negros, focalizam as cabeças dos detentos: 9 de costas e 3 de frente. Nestas últimas os olhos dos detentos estão fechados ou voltados para o chão. Numa delas, o número identificatório do preso está aderido na testa.

Os crânios raspados exibem o claro desenho do redemoinho, apenas colorido pela artista em tons avermelhados, rosas, salmão. Uma espécie de maquiagem erótica estende uma máscara sobre a pele para despertar o calor do sangue, para lembrar que, detrás da superfície plana da fotografia, há um rosto. Como no avesso de um três por quatro, as cabeças, de costas (os olhos baixos), parecem evitar o reconhecimento. E no entanto, sabemos que ao olhar aguçado do amor ou do ódio nada escapa. Como não reconhecer no odiado, no amado, a nuca, a testa, o nascimento do cabelo, aquele redemoinho. Mas não é de amor nem de ódio que se trata. Trata-se de ciências classificatórias e identificatórias: as fotos da ACADEPEN parecem ter obedecido a uma suposta tentativa de estudo fisionômico ou frenológico. Não havendo um redemoinho igual a outro, esses poderiam constituir-se como traço definitivo de uma identidade individual.

O olhar carcerário, que intenta atribuir sentidos e criar categorias, fragmenta, retalha e classifica os indivíduos. Os condenados da sociedade, a ralé, humilhados pelo duplo peso do crime e da culpa, oferecem, à mirada do outro, a nuca vulnerável, quase à espera da lâmina do carrasco. Separadas do corpo, estranhamente anônimas e, ao mesmo tempo, familiares, as cabeças ostentam, no desenho espiralado, o punctum da imagem e do indivíduo. Não foi uma faca de guilhotina que decepou as cabeças, mas uma câmara fotográfica. Através da objetiva da máquina, o poder multiplica seu olhar identificador e o lança, como uma rede, sobre os indivíduos. Tudo é indicio, tudo

é índice.

Rennó aponta que o fato de fotografar os redemoinhos seria talvez o ápice da idéia de panóptico. Invisível, o poder submete aos dominados a uma visibilidade total. Não basta o 3x4, não basta o perfil nem as digitais. O indivíduo é fragmentado através do registro de suas mínimas particularidades, que são exibidas e vasculhadas como se a partir delas fosse possível detectar as pulsões mais íntimas e secretas. As fotos das cabeças dos presos do arquivo do Carandiru são anônimas. O que pretendia ser um índice de identificação - o redemoinho avermelhado - é um sintoma do extravio da pulsão identificatória. O fracasso da tentativa de categorização torna-se evidente: o lugar onde o pensamento positivista queria achar semelhanças, apresenta-se como uma soma infinita de diferenças.

O que está em jogo, novamente, é a rasura do conceito de identidade. O trabalho da artista deixa evidente o fracasso de qualquer tentativa de identificação. Uma sensação de vertigem, sinala Rennó, porque na busca dos dados que definam o Outro, o que se encontra é uma falta, um vazio, uma falha amnésica que impede nomear. Entre o registro obsessivo das particularidades operado através do olho da câmara e o registro das narrativas menores do Arquivo Universal, sempre há algo que se perde, sempre há algo que escapa, escamoteado nos interstícios que proliferam interminavelmente.

V

Rennó, como Barthes, sabe que as fotos são signos que não prosperam bem, que 'coalham' como o leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela o que vemos⁵. A dificuldade de acomodar a vista à fotografia provem da aderência do referente, ao funcionar como uma janela ou um espelho, a fotografia desaparece.

Rosângela Rennó propõe-se a liberar a fotografia dessa sina e, mediante uma dupla operação, consegue barrar a onipresença do referente. Por um lado, a artista elabora o Arquivo Universal, onde só cabem referentes; por outro, apropria-se de fotografias que retrabalha até o limite da visibilidade, seja por obliteração, eliminação de contrastes, fragmentação ou descontextualização e recontextualização.

Os textos são lidos num continuum temporal. As fotografias não ilustram a escrita. A escrita não é legenda da foto. Nosso hábito cultural leva-nos a buscar uma legenda que não aparece (afinal, quem são essas pessoas?) e umas fotos que não existem (como reconhecer os culpados sem as fotos? como recensear através de fotografias?). Aparentemente, não existe uma relação entre as duas categorias, mas, na arte, as conexões entre a linguagem e a imagem apresentam-se infinitas. Ao confrontar, num mesmo espaço, imagens e textos, Rennó abre uma série de relações que nunca estão explícitas.

Imagens escritas, os textos visuais interagem com a imagem debilitada da fotografia. O referente - o sujeito - é quase barrado pela indefinição da imagem e pela ausência de legendas. O sujeito - o referente - é desidentificado. Afinal, quem são esses homens? Por quê estão de costas? Por quê de olhos fechados? O referente - o sujeito - é barrado pela inicial enigmática. Afinal, quem é M.? Quem é a índia Y.? Esse referente, porém, é resgatado e restaurado pela dupla exposição - da foto e dos textos.

Para Foucault, imagem e texto

são irreduzíveis 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.⁶

Textos e imagens associados interagem, nunca plenos, nunca finitos, nunca totais, porque o que se vê não se aloja mais no que se diz...

VI

Com um gesto retórico, Freud se inquieta, no começo do capítulo VI de O Malestar na Cultura, por gastar imprensa, impressão, tinta e papel, mobilizar uma pesada máquina arquivística, para contar histórias que todo mundo conhece⁷. Em vários lugares de sua obra, Borges, aparentemente, se lastima de agregar à infinita série um símbolo mais. Rosângela Rennó acredita que há fotografias demais no mundo

e, em conseqüência, só re-fotografa imagens de fotografias. (En abyme, o referente da fotografia é uma fotografia...) Mas a pesar da retórica e do gesto, cada velha fotografia refotografada constitui-se numa nova fotografia, num novo arquivo, num símbolo mais a se inserir na infinita série.

A posteriori, a imagem refotografada se demonstra plena de sentidos, e aponta para um universo significativo do qual sempre esteve afastada. Destinadas desde sempre à invisibilidade, produzidas para serem arquivadas e logo esquecidas, as imagens do Carandiru, alcançam finalmente a visibilidade no campo da arte.

As fotos olvidadas — as fotos identificatórias abandonadas no arquivo penal — e os relatos banais são resgatados como provas da amnésia social porque Rennó está interessada nos restos da cultura, nos rastros da memória, naquilo que foi postergado, esquecido ou eliminado na hora de se narrar a história oficial.

Amnésia, repete a artista, não esquecimento. Amnésia: perda de memória, total ou parcial. O termo médico aponta para um apagamento das lembranças. Esquece-se que alguma coisa foi esquecida. Amnésia social, amnésia coletiva, como definiu Heinrich Boll a relação da Alemanha do pós-guerra com seu passado nazista. Em algum momento, alguma coisa foi irremediavelmente extraviada; as fotos e os textos que a artista arquiva não resgatam a memória mas testemunham o esquecimento.

VII.

Em *Mal de Arquivo*, Jacques Derrida propõe-se distinguir o arquivo de aquilo ao que foi reduzido: a experiência da memória e o retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, resumindo: à busca do tempo perdido⁸.

Todo arquivo pressupõe inscrições, marcas, impressões, assim como a decodificação das inscrições e das marcas e o armazenamento e a preservação das impressões. Todo arquivo pressupõe, também, um lugar de consignação —um lugar de reunião dos signos—, e uma técnica de repetição.

Um mal radical parece estar agindo desde sempre no trabalho de custódia e interpretação dos arquivos e na relação que mantemos com eles, nos modos de

lembrar, memorizar e monumentalizar, na necessidade de registrar tudo, sem resto, sem perda. Mas a censura e a repressão trabalham para destruir o arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido. Pulsões de morte, precipitam o arquivo no olvido, na amnésia, na aniquilação da memória, na erradicação da verdade. Porque o arquivo não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. O arquivo tem lugar em (o) lugar do desfalecimento originário e estrutural dessa memória.⁹

Assim, o arquivo da ACADEPEN, arquivo de marcas, de inscrições, de impressões, arquivo de corpos escritos, descritos e desenhados, arquivo do mal, devorado pela umidade e pelo tempo, desvenda, nesse desfalecimento, uma acumulação de arquivos estratificados. Camada sob camada, o olhar de Rennó, expõe as cicatrizes de feridas que o sistema tentou escamotear, mas que permaneceram abertas nas matrizes abandonadas. Sob essas cicatrizes, a través dessas cicatrizes, a artista, como uma arqueóloga, nos permite entrever a possibilidade abissal de infinitas escavações.

Dominada pelo arquivo, pelo mal de arquivo, a artista não tem descanso, porque está, interminavelmente, dedicada a procurar e instaurar o arquivo ali, onde ele se escapa, ali, onde algo nele se anarquiza. Ao restaurar o arquivo, Rennó restaura, também, a certeza de que o arquivo está irremediavelmente perdido. Extraviado na sucessão de cópias, o arquivo é ilegível porque todas as chaves para sua leitura foram apagadas. Um arquivo inútil, mesmo se lido através da memória dos arquivos de Lombroso ou de Lacassagne. Um arquivo inútil, mas dominado por uma espera infinita, desproporcionada, sempre pendente, uma espera sem horizonte de espera, a impaciência absoluta de um desejo de memória.

O que Rennó pôde recuperar são apenas as falhas, os vazios, os fragmentos desse desejo de memória. Com esses restos, a artista monta um outro arquivo, que estava latente no primeiro, num dos seus substratos. As imagens do novo arquivo — corpos nus, marcas, tatuagens, feridas; braços, mãos, pernas, pés, torsos, cabeças —, pertencem agora ao arquivo da arte, potencializadas pela beleza do belo, não são senão memórias da morte. O último capítulo da vida dos homens infames.

VIII

Em português, o substantivo vulgo quer dizer povo, populacho, tropa, multidão, plebe, ralé. Mas também se utiliza para designar o apelido, aquele nome outro que a família, a crônica popular, o grupo social ou mesmo a imprensa costumam colar, sobre o nome próprio. Ao nomear uma instalação que exhibe fotos de supostos delinquentes, a palavra vulgo multiplica seus sentidos. O vulgo, um sobre-nome, um nome metonímico, as vezes, rasura a inscrição do registro civil e recoloca o renomeado no elenco da infâmia; Jack, the Ripper, Landrú, o Vampiro de Dusserdorf, El Pibe Cabeza, o Bandido da Luz Vermelha, El Ángel de la Muerte, o Motoboy.

Contra a parede, fotos de seres anônimos, sem rosto, desidentificados; sobre a parede textos sobre seres anônimos, sem nome, desidentificados. O vulgo, o povo, a plebe, a ralé.

Por outro lado, vulgo, em latim, é um verbo cujo significado é propagar, divulgar. Sendo a arte um dos modos de reflexionar sobre a vida, a condição para a experiência artística é a capacidade que a obra tem de convocar ao espectador para essa reflexão. Na galeria, imagens e textos deixam vislumbrar, através das frestas e dos intervalos, a promessa de uma totalidade que resista a irreversível fragmentação da experiência contemporânea. Na galeria, Vulgo propaga e divulga a possibilidade de se inscrever, de se escrever e de se imprimir uma outra história, a história dos vencidos. Uma história que vem resistindo, entre os arquivos do mal e o mal do arquivo, à amnésia e à invisibilidade.

IX

Para Hal Foster, a questão política, na arte ocidental da contemporaneidade, poderia ser apreendida apenas através de práticas de resistência ou de interferência. Se a vanguarda, transgressora da cultura oficial de uma sociedade erudita, se opôs, originalmente, à academia, a arte crítica ou de resistência é concebida como oposta à cultura moderna oficial, tanto na forma dos veículos de massa quanto na de um modernismo recuperado (a arte moderna dos museus)¹⁰. Por outro lado, o colapso da representação - hoje em dia não pode haver nenhuma representação simples da realidade, da história, da política, da sociedade: todas elas só podem ser constituídas textualmente¹¹- desvela os conteúdos ideológicos implícitos nas falácias das imagens

positivas.

Ao se apropriar das imagens do arquivo de um Museu Penitenciário, ao exibir essas imagens junto dos textos do Arquivo Universal, Rennó está conectando o enterrado, o não sincrônico, o menor às práticas artísticas da contemporaneidade. O Museu e o Arquivo, como repositórios de uma certa memória, são desmascarados, ao serem confrontados com a banalidade trágica dos relatos do Arquivo Universal.

A tarefa em que Rosângela Rennó está empenhada — a restauração do sentido — não contemplou nunca a evocação do massacre de 1992, porém, cada instalação com as fotos do arquivo do Carandiru não cessa de reencenar a chacina.. Como se essa estivesse latente, como se cada disparo da polícia já estivesse anunciado nos disparos da câmara do fotógrafo desconhecido que, mais de cinquenta anos atrás, tirou as fotos.

A arte de Rennó não se opõe ao sistema - a história ensinou que é tarefa inglória - , porém, agindo efetivamente desde os sítios privilegiados do sistema, deixa ver obliquamente, infra-levemente, não a perversidade desse sistema, mas, como quer Paulo Herkenhoff, um dos mapas de sua sombra.

NOTAS

¹ Derrida, Jacques. Mal de Archivo. . Uma impresión freudiana. Madrid: Trotta,1997.s/n

² Borges, Jorge Luis. Obras Completas. Buenos Aires: Emece, 1976. p.1017

³ Rennó, Rosângela. Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp,1997. p.159.

⁴ Rennó, Rosângela. Rosângela Rennó. São Paulo: Edusp,1997.p.159.

⁵ Barthes, Roland. A câmara clara. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.16..

⁶ FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1981. p.25.

⁷ Cf. Derrida, Jacques. Mal de Archivo. . Uma impresión freudiana. Madrid: Trotta,1997. p.16.

⁸ Cf.Derrida, Jacques. Mal de Archivo. . Uma impresión freudiana. Madrid: Trotta,1997.s.n.

⁹ Derrida, Jacques. Mal de Archivo. . Uma impresión freudiana. Madrid: Trotta,1997.p.19

¹⁰ Foster, Hal. Recodificação.. São Paulo: Casa Editora Paulista, 1996. p.200.

¹¹ Foster, Hal. Recodificação.. São Paulo: Casa Editora Paulista, 1996. p.200.