

VISCONTI, Jacopo Crivelli. "Evidências ocultas" [Hidden Evidence]. In *Shattered Dreams: Sonhos despedaçados / Beatriz Milhazes Rosângela Rennó*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003, p.42-54[português], p.26-38[english].

Evidência Oculta* / Jacopo Crivelli Visconti

Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa, y las mil y una noches el en libro de Las mil y una noches? Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

- J. L. BORGES

A técnica da mise en abîme deriva da tradição heráldica de se inserir, no interior da cena que adorna um escudo, um outro escudo de dimensões menores, sobre o qual, por sua vez, representa-se uma cena, geralmente diferente da principal. No âmbito literário, a expressão descreve um simples e difuso estratagema retórico, no qual uma história secundária e circunscrita é inserida em uma história principal, completando-a. Em alguns casos, como aquele célebre de Hamlet, que assiste á encenação do homicídio do pai, é um fragmento ou um resumo a ser cravado no interior da história principal. O mesmo procedimento pode ser utilizado no âmbito das artes visuais, substituindo a narração literária pela iconografia: os desenhos "impossíveis" de Escher são ótimos exemplos dessa tradição.

As obras de Rosângela Rennó, nas quais a artista re-fotografa velhas fotos e velhos negativos¹, podem ser consideradas ótimos exemplos de mise en abîme, tanto do ponto de vista mecânico quanto conceitual. Nascem da repetição mecânica de um gesto (o de tirar fotos) já executado²: ao mesmo tempo, a imagem final remete conceitualmente ao original do qual ela foi tirada, sobrepõe-se a esta e a completa, tornando-a finalmente compreensível em todas as nuances. Como um conto fantástico de Borges, o espectador

é colocado diante de duas imagens, mas vê somente uma. De fato, nesta extraordinária mise en abîme, a segunda imagem não é inferior a primeira nem em dimensões nem em importância: ao contrário, é uma reprodução tão fiel, que se sobrepõe perfeitamente ao original, eclipsando-o...

Esse procedimento, além disso, permite outras reflexões. Se sempre se atribuiu a produção fotográfica um caráter eminentemente tautológico, o simples ato de refotografar uma foto cria um curto-circuito. O que vemos não é o que vemos ou, parafraseando Barthes, o cachimbo não é um cachimbo: é a foto de um cachimbo³. Estamos diante, portanto, de uma tautologia não do real, mas, ao contrário, do imaginário: mais do que simplesmente reproduzir a realidade, de fato, a nova fotografia registra a diferença, invisível, entre a imagem de partida e sua segunda versão. Em outras palavras, registra, com um procedimento puramente mecânico, uma idéia. Caso se queira compreender seu verdadeiro significado, a simples observação da foto não pode ser suficiente; será necessário conhecer a história de sua dupla gênese.

Ao se definir Rennó como fotógrafa que não fotografa⁴, portanto, corre-se o risco de se omitir um aspecto conceitualmente importante de sua obra, na qual naturalmente falta a preocupação com a escolha de campo, geralmente associada com a praxe fotográfica; mas isso só ocorre porque o problema é superado por uma abordagem intelectual, isenta de considerações de tipo formal. Certamente, o ato de fotografar é fundamental: ratifica uma decisão refletida e não uma intuição ou uma coincidência momentânea de fatores externos.

Imemorial (1994) pode ser considerada a primeira obra importante, na qual a artista trabalha a partir de fotografias preexistentes. Fruto de uma longa pesquisa nos arquivos de Brasília, constitui-se de uma série de ampliações obtidas a partir das pequenas fotos (3x4 cm) das carteiras de identidade de operários mortos na construção da cidade. Desse modo, a artista traz a luz um passado metodicamente apagado pela história oficial⁵, cujas pegadas seria inútil procurar nas linhas sinuosas da urbe inventada do nada por Lúcio Costa e Oscar

Niemeyer. Formada em arquitetura, Rennó é perfeitamente consciente de quanto aquelas formas arrojadas traíram, em seu estilo vagamente “aerodinâmico”, a vontade de nação de se projetar, num impulso, rumo ao futuro. Observando-os hoje, porém, a luz da história dramática do país nos últimos cinquenta anos, esses edifícios parecem ter continuado vítimas de um feitiço: o futuro que ambicionavam nunca chegou e, de monumentos do porvir, transformaram em reminiscências, sem nunca coincidirem com o presente. Essa incongruência lhes confere, em lugar da ambição futurista, um fascínio melancólico.

As fotos de Rennó sobrepõe a esta constatação formal uma denúncia de cunho social difícil de se ignorar, lançando uma nova luz no sonho de modernidade do Brasil. Sustentadas por uma tensão real, vibrante, parecem, nesse sentido, pertencer, também pelo trabalho de pesquisa do qual nasceram, mais ao universo de investigações jornalísticas do que ao da arte; apesar de algumas afinidades formais, é exatamente o rigor ético que torna inconfundíveis as fotos de Imemorial. Com relação as obras publicadas por Christian Boltanski aos “Suiços mortos”, por exemplo, não há aqui nenhum traço de ironia⁶, somente dramáticas, “fragmentárias interrupções de amnésia”⁷.

A mesma tensão e a atmosfera de denúncia permeiam também as obras baseadas na recuperação de velhos negativos. Cicatriz (1996), resultado de uma pesquisa da qual nasceram, depois, outras obras, como Museu Penitenciário (1997-99) e Vulgo (1998-99), é uma seleção de fotos de detentos, retirados do extinto arquivo fotográfico criado na Penitenciária do Estado, situado no antigo complexo do Carandiru, em São Paulo, nos primeiros anos do século XX⁸. Realizadas provavelmente com o fim de criar um fichário completo dos detentos, as fotos registram escrupulosamente seus “sinais particulares”, principalmente as tatuagens. Incisões feitas grosseiramente na pele, reduzem-se a poucos motivos rudimentares: concebidas para distinguir, as tatuagens acabam por homologar os prisioneiros, tornam-se os sintomas silenciosos de uma doença difusa, de uma dor inconfessável.

Mesmo neste caso, a técnica utilizada é um fator fundamental para a

compreensão da obra. Os retratos originais são mecânicos, frios, anônimos: atentado a individualidade de cada um dos sujeitos, justificam sua culpabilização coletiva. Para não ser cúmplice desse atentado, Rennó recoloca-o em cena, revirando a situação técnica e “poeticamente”. Refotografando os negativos, a artista percorre um caminho oposto ao da instituição que encomendou as fotos: se, então, o estado de prisão dos detentos era elevado ao quadrado pelas fotos de identificação, fotografando as fotos Rennó as coloca no lugar dos presos e, por extensão, coloca o cárcere no lugar dos encarcerados. O seu é um gesto social: a tentativa (poética e conscientemente fadada ao insucesso) de recompor a identidade dos sujeitos através de mise en abîme do seu aniquilamento.

Com Série Vermelha (Militares) Rennó dá um último passo para frente. Muito além das transformações formais, realmente evidentes tanto na escolha dos sujeitos como no insólito recurso cromatismo⁹, o que toca nessas fotos é sua profunda coerência com as obras anteriores. O que os protagonistas desses grandes retratos¹⁰ têm em comum é o mero detalhe das divisas que usam. É evidente a reviravolta com relação ao universo precário dos operários e dos detentos: os sujeitos pertencem todos a classe dominante, e os uniformes são o certificado de que fazem parte, mais do que a um exército fantasmagórico e distante, dessa elite.

Quase que ressaltando sua condição privilegiada, o domínio que sentem em atuar no mundo em que vivem, os protagonistas destas fotos são mortalizados ao ar livre, em lugares de veraneio e entretenimento, de prazer (lugares totalmente proibidos tanto aos operários quanto, naturalmente, aos detentos). Quando o pano de fundo não é um panorama “de cartão postal”, como a baía do Rio de Janeiro (Mad Boy), é pelo menos uma praia ensolarada (Castle King), o jardim de família, onde são fotografados primeiramente o avô, e depois, o neto (Old Prussian, Young Prussian) ou ainda – e é talvez o caso mais sugestivo – um muro sobre o qual se possa projetar, bem nítida, a sombra do militar (Shadow). Neste detalhe extremamente humano concentra-se a distância abissal que separa os militares dos operários e dos detentos,

fotografados sempre diante do canônico fundo neutro, preto ou branco e rigorosamente plano, sem mais direito a luz do sol e, consequentemente, a uma sombra que sancione esta sua característica de pertencer a sociedade dos homens. A escolha de ressaltar, através do título¹¹, um detalhe aparentemente insignificante, confirma, afinal, sua importância para a compreensão do significado abrangente da obra.

Se, nas obras dos anos 90, a diferença entre o espectador e o sujeito da fotografia era evidente, e a reflexão sobre a técnica empregada e sobre o significado da obra podia ser isolada e objetiva, neste caso, o procedimento é mais complexo. Além disso, o confronto com as obras anteriores é fundamental para a compreensão da originalidade da Série Vermelha(Militares). Em vez das rígidas fotos de identificação, Rennó serve-se, na produção desta série, de simples fotos de recordação, não diferentes daquelas que todos temos em alguma gaveta: documentos sem pretensão e um pouco desbotados de dias passados. A falta de uma injustiça social desorienta o observador: queira ou não, é sorvido para dentro da imagem pela sua “fisionomia social”, idêntica aquela dos sujeitos representados. Principalmente em um país como o Brasil, realmente marcado por enormes contrastes sociais, o espectador de uma exposição de arte contemporânea pertence quase invariavelmente a uma classe social de certa forma privilegiada¹². Reconhecendo-se naquele quer vê, é obrigado a se definir como cúmplice do processo que levou a situação desmascarada pela artista.

Trazidas a luz, as evidências ocultas de que se nutre o trabalho fotográfico de Rosângela Rennó mostram os estigmas da passagem pelas trevas da ocultação ou do esquecimento. Sintomas inconfundíveis da patológica ânsia de esquecer de um país jovem e sempre projetado para o futuro, constituem, diante da desordenada aspiração ao bem-estar e a riqueza do primeiro mundo, um salutar momento mori.

NOTAS

* O título remete a uma frase de Rosângela Rennó, contida na entrevista concebida a Hans-Michael Herzog para o catálogo da exposição La Mirada – Looking at photography in Latin America today, Edition Oerhli, Zurique, 2002, pág.151: “ Evidências são sempre evidências, mesmo quando elas estão ocultas”. O presente texto retoma algumas considerações contidas em meu ensaio La vita degli altri [A vida dos outros], publicado na revista italiana Arteln, número de fevereiro-março de 2003.

1 Em razão do espaço, só será possível analisar aqui algumas obras. Além da grande importância dessas obras no contexto da carreira de Rennó, a escolha foi guiada pelo desejo de fazer reflexões gerais sobre o trabalho eminentemente fotográfico da artista, cujo ápice, até o momento está representado pela Série Vermelha (Militares), apresentada na 50ª Bienal de Veneza e reproduzida integralmente neste catálogo.

2 Não entro aqui no detalhe das várias técnicas utilizadas. Pouco importa, de fato, se a nova imagem é obtida com meios fotográficos tradicionais ou com tecnologias digitais: os dois procedimentos dão lugar a uma mise en abîme.

3 Em seu La Chambre Claire. Note sur la photographique (Gallimard, Paris, 1980), Roland Barthes escreve: “Por natureza, a fotografia tem algo de tautológico: um cachimbo é sempre um cachimbo”. Sobre a natureza da imagem fotográfica, vide também A. Bazin, Ontologie de l’image photographique, in Qu’est-ce que le cinema?, Paris, 1958.

4 Cfr. Tadeu Chiarelli, in Tridimensionalidade na Arte Brasileira do século XX, São Paulo, Itaú Cultural, 1997, pág.176, mas é uma definição utilizada, depois, também por outros críticos.

5 Durante as pesquisas feitas nos arquivos da cidade, Rennó encontrou, além das fotos que constituem a obra, também provas de um verdadeiro massacre de trabalhadores “rebeldes”, até hoje cuidadosamente escondido pelo governo.

6 Em várias ocasiões, Boltanski declarou sarcasticamente ter escolhido os “Suiços” como protagonistas desta série porque aparentemente “não tem razão nenhuma para morrer”.

7 Paulo Herkenhoff, Espessura da Luz, A fotografia brasileira contemporânea, São Paulo, Câmara do Livro, 1993, p.36.

8 Para uma descrição mais detalhada do processo que levou a produção destas obras, vide La Mirada, op. Cit., p.152.

9 A cor já tinha sido utilizada antes, nas fotos da série Vulgo e em outras “menores”, mas extremamente reveladoras, como Paz Armada (1990-92), mas nunca com uma força comparável aquela presente na Série Vermelha (Militares). É importante observar, além disso, que a cor utilizada é sempre o vermelho, diretamente associado, pela artista, tendo-o admitido explicitamente, ao sangue.

10 Mais uma vez, trata-se de velhas imagens provenientes de álbuns domésticos, refotografadas e, portanto, passadas para o vermelho por um processo digital, a ponto de ficarem quase indistinguíveis.

11 A importância dos títulos e, em geral, das palavras na obra de Rennó poderia ser objeto de um ensaio por si só. Penso nos textos extraídos de jornais e revistas, que confluem no grande Arquivo Universal, reservatório que usa para suas criações; mas penso também nos neologismos e nos calembour, que frequentemente constituem os títulos de suas obras. Trabalhos recentes como Espelho Diário (2001) e a grande instalação Bibliotheca (2002), dão continuidade, nesse sentido, a um discurso iniciado em obras anteriores, aprofundando realmente a dimensão literária (oral, no caso do vídeo, escrita, no caso das fichas de arquivo da instalação), sugerida pelos títulos das fotos da Série Vermelha (Militares) ou, antes ainda, por obras como In Oblivionem (1994), Hipocampo (1995) ou Cicatriz.

Sobre o papel das palavras na obra de Rennó, vide também Paulo Sergio Duarte, Para reler o vermelho e o negro, no folder publicado pela Laura Marsiaj Arte Contemporânea, por ocasião da exposição de Rosângela Rennó em novembro de 2001.

12 De modo geral, o mesmo discurso vale também para os artistas: é significativo que para a 50• Bienal de Veneza, a própria Rennó tenha produzido uma obra a partir de uma velha foto de família, na qual seu irmão é retratado em uniforme militar.