



Eugène Atget, Le Rue Quincampoix - Vue prise de la Rue des Lombards, 1908,  
fotografía, 21x18cm, George Eastman Collection, Nueva York

# A Cena do Crime – reflexões sobre um palco do contemporâneo

The crime scene: reflections on the contemporary stage  
La escena del crimen – reflexiones sobre el palco de lo contemporáneo

## Karl Erik Schøllhammer

Profesor asociado, Director del Departamento de Letras de Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Miembro del grupo de investigación Tendencias Actuales de la Teoría de la Literatura. Doctor en Literatura, Aarhus Universitet, Dinamarca. Correo electrónico: karlerikschollhammer@me.com

El artículo recoge los resultados del proyecto de investigación “As linguagens da violência e os limites da representação”, financiado por Bolsa de Productividade de Pesquisa.

## Resumo

A “cena do crime” ocupa um lugar de preferência na encenação da realidade contemporânea pela mídia. Mas qual é o ganho heurístico desse olhar legal sobre a realidade? O que se vê quando se enquadra o mundo como espaço de um crime? A partir de exemplos das artes visuais contemporâneas o ensaio vai discutir a relação que esse cenário nos oferece com a memória e com o presente histórico oferecendo elementos para a formulação de uma estética forense.

## Palavras-chaves

Rosângela Rennô, cena do crime, trauma, estética forense

## Palavras descritivas

Rennô Rosângela, 1962, crítica e interpretação, escena del crimen, fotografia legal.

## Abstract

The “crime scene” holds a privileged place in the staging of contemporary reality through the media. But, what is the heuristic benefit of such legal gaze into reality? What can we see when the world is framed as the space of a crime? Using examples from contemporary visual arts, this essay discusses the bridge that this scenario offers towards memory and the historical present, providing elements for the formulation of a forensic aesthetic.

## Key Words author

Rosângela Rennô, crime scene, trauma, forensic aesthetics.

## Key Words plus

Renno Rosangela, 1962, criticism and interpretation, crime scenes, legal photography.

## Resumen

La “escena del crimen” ocupa un lugar preferencial en la escenificación de la realidad contemporánea a través de los medios de comunicación. Pero ¿cuál es la ganancia heurística de esa mirada legal sobre la realidad? ¿Qué es lo que se ve cuando el mundo se encuadra como espacio de un crimen? Por medio de ejemplos de las artes visuales contemporáneas, el ensayo discute sobre la relación que ese escenario nos ofrece con la memoria y con el presente histórico brindando elementos para la formulación de una estética forense.

## Palabras clave autor

Rosângela Rennô, escena del crimen, trauma, estética forense.

## Palabras clave descriptor

Renno Rosangela, 1962, crítica e interpretação, a cena do crime, fotografia legal.

0122-5197(201206)16:32<32:ACDCRP>2.0.TX;2-N

Cercado por uma fita de plástico o espaço adquire significado de exceção, nada entra e nada sai da cena do crime. A demarcação focaliza a atenção dentro de seus limites e congela o tempo para abrir a perspectiva do passado. Marcas de giz são traçadas no chão e resíduos coletados em sacos de plástico, traços de pneus ou impressões de sapatos fotografados para futura análise. Esses são os procedimentos próprios aos técnicos forenses que todos nós reconhecemos pela insistência com que o cinema, a TV<sup>1</sup> e a ficção policial os retratam. A popularidade do gênero mostra que a “cena do crime” ocupa um lugar de preferência na encenação da realidade contemporânea pela mídia. Mas qual é o ganho heurístico desse olhar legal sobre a realidade? O que se vê quando se enquadra o mundo como espaço de um crime? Na literatura moderna, a figura do detetive ganhou destaque porque produzia uma nova coerência ao universo ficcional, permitindo que se partisse da hipótese ideal de uma relação intrínseca entre todas as ações, suas circunstâncias e conseqüências causais. A racionalidade do detetive foi idealizada por Edgar Allan Poe na figura de C. Auguste Dupin<sup>2</sup> que encarnava uma alegoria do princípio de composição do enredo narrativo, apresentada na resenha da coletânea *Twice-told tales* de Nathaniel Hawthorne publicada em maio de 1842 na revista *Broadway Journal*. Esta “filosofia da composição” narrativa de Poe encontraria sua versão teórica contemporânea nas propostas de Wolfgang Iser e Umberto Eco de um leitor participativo na experiência hermenêutica da realização da obra. Na perspectiva da lógica racional do detetive, assumida pelo leitor à procura de uma compreensão integral da história, o crime, de certa maneira, ocupa o centro como um enigma por trás do qual um sentido e uma verdade sobre os fatos pode ser encontrado. Assim, o conto e o romance policial em seu momento inaugural expressavam um otimismo

cientificista e positivista, projetando uma visão da literatura como ferramenta na busca de conhecimento da realidade. O século xx, menos otimista, criou detetives perdidos nesse labirinto do mal e do crime através de enredos que de diversas formas confundiam os limites entre o detetive, o criminoso e a vítima. No conto “La muerte y la brújula” do livro *Ficciones* de Jorge Luis Borges, o detetive se dá conta de que tinha razão, o próximo assassinato aconteceria no lugar e na data por ele perfeitamente calculados, mas não tinha previsto que a vítima seria ele mesmo. Sem confiança no cálculo dedutivo, a morte e o crime selam de novo o lugar talvez vazio do enigma e o corpo da vítima, o cadáver, converte-se no espaço de trânsito entre o que aconteceu, os fatos que causaram a morte, e o que acontecerá em conseqüência desta. Assim, a crise do detetive como agente da racionalidade do século xix torna-se emblema de uma narrativa cética que questiona tanto a integridade do sujeito da ação quanto o alcance de sua razão. Surge daí uma cegueira por parte do sujeito em busca da verdade, e o crime passa a ocupar na narrativa policial o ponto focal dessa limitação de conhecimento, interrompendo a ilusão de uma coerência causal entre os acontecimentos e suas condições. Como conseqüência, a própria temporalidade narrativa é colocada em questão na cesura entre o antes e depois que não será mais suturada por uma explicação final. O romance *O caso Morel* (1973) de Rubem Fonseca é no Brasil um exemplo de narrativa que se compõe *a posteriori*, na tentativa frustrada de chegar à explicação da morte violenta e na impossibilidade de penetrar o enigma do acontecimento que interrompe a continuidade entre o “antes” e o “depois”. É precisamente esse ponto que o cadáver ocupa na cena do crime contemporânea, um lugar de trânsito entre o antes e o depois, entre uma causa e sua conseqüência, entre a privacidade do corpo e a violência latente do espaço público, e finalmente entre a vida do sujeito e a compreensão de sua inserção na história.

Tomo como exemplo principal dessa nova função do cadáver na cena do crime uma série de trabalhos da artista mineira Rosângela Rennó, intitulada *Apagamentos* e que consiste na apropriação de fotografias feitas pela polícia técnica legista,

1 Seriados populares como *The Mentalist*, *CSI*, *Cold Case*, *Bones*, *Law & Order*, *NCIS*, *Criminal Minds*, *Silent Witness*, *Dexter*, and *Waking the Dead* ou programas sobre investigações reais como *Forensic Files*, *Cold Case Files*, *Body of Evidence: From the Case Files of Dayle Hinman*, *The New Detectives*, e *American Justice*.

2 O detetive astuto aparece nos contos *Os Assassinatos da Rua Morgue* de 1841, *O Mistério de Marie Roget* de 1842 e no *A Carta Roupada* de 1844.

retrabalhadas pela artista através de recortes, sequenciamento, ampliações e numa nova cenografia de apresentação que dramatiza a tensão entre os vazios e o flagrante dos corpos<sup>3</sup>. Tal como aparece na capa do livro onde a obra é apresentada, trata-se de um “resgate de rostos e cenas anônimos, revelando crimes e tragédias particulares”. É “um “documento da amnésia”: cenas que por pouco não foram apagadas” e que aqui ressuscitam com “ares de ficção literária.” Há uma coerência clara entre esse trabalho e os trabalhos anteriores da artista, em que também havia apropriação de fotografias de arquivos retrabalhadas e remontadas dentro das propriedades específicas do projeto. Como nas obras *Vulgo* (1998-99) e *Cicatriz* (1996-2003), o material da obra é resgatado de arquivos oficiais, mas o impulso criativo de *Apagamentos* não é a reconstrução exemplar da memória institucional das instituições carcerárias brasileiras através de pesquisa e restauração arqueológica de fotografias de identificação de corpos. As fotografias reutilizadas nessa obra são feitas por fotógrafos policiais visando à preservação da cena do crime e das evidências para a finalidade específica de servir à montagem do processo de acusação. Trata-se portanto de imagens feitas com uma temporalidade definida, e são restritas ao uso legal nas perseguições públicas. Quando as imagens não servem ao processo jurídico, não têm utilidade, e a partir do momento que são desvinculadas do processo penal tornam-se imagens anônimas e aparentemente ilegíveis, destinadas ao esquecimento. Nesse sentido o valor deste arquivo específico não remete apenas à arqueologia institucional e disciplinária, mas adquire uma existência limítrofe entre sua função pública e o anonimato particular, entre a memória forense e o processo amnésico inevitável da sociedade. Parece que as fotos estão aí para parar e congelar o tempo numa *stasis* entre a vida e a morte. Inserem-se na descontinuidade e adiam o processamento biológico e também histórico dos fatos para criar a possibilidade investigativa e processual num espaço em estado de exceção, demarcado e exclusivo, que logo será restituído ao uso comum. Assim, é possível iden-

tificar esse processo com uma compreensão da história e da memória histórica ligada ao crime a ao desastre; na leitura dessa obra de Rennó, a “cena de crime” irrompe como uma figura-chave, fundamental para a compreensão da relação contemporânea com o real e com a história.

Na obra a artista utiliza fotografias de técnicos leigos australianos que permanecem anônimos, as imagens são organizadas em 4 séries: *Apagamentos 1, 2, 3 e 4*, sendo que cada série é construída pela decomposição das imagens em novos recortes e reagrupadas em molduras de slides em duas séries paralelas que ora são puramente descritivas, ora aludem a certa lógica narrativa do que ali aconteceu - o crime e sua razão. Os objetos aparecem como pistas, evidências ou provas possíveis de um evento do passado, inscrito no vazio do cenário e deixando as marcas de sua ausência. Mesmo que a montagem apon-te para uma possibilidade de reconstrução ficcional (drama passional, latrocínio, assassinatos em série?) nenhuma resposta é oferecida, o que se evidencia é o que não está mais aí. Assim, o lugar do crime alegoriza a grande paixão do nosso tempo, o sumiço da história cujos restos se tornam documento do pós-histórico. Paulo Herkenhof compara os procedimentos de Rosângela Rennó com a técnica de colagem e montagem de Magritte e com um certo “desencadeamento sadiano” (Bataille) ou estética antropofágica que acentuam o dilaceramento da totalidade visual e sua posterior composição fetichista. Porém, a possibilidade de remontar o quebra-cabeça respondendo ao “who-done-it” - a origem do crime - não oferece aqui a satisfação normalmente dada pela mídia em suas inúmeras encenações dos crimes do passado. Pelo contrário, o elemento ficcional torna-se aqui a condição fundamental da compreensão do evento real, convertendo o crime em crime verdadeiro (“true crime”), na medida em que esse se assemelha à ficção. Ao invés de uma exibição do evento e da possibilidade de sua reconstituição a artista nos mostra os índices de seu apagamento, sinais da destruição nos cenários vazios da história.

Foi Walter Benjamin que nos famosos ensaios “Pequena história da fotografia” de 1931 e “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” de 1934/35 observou que as fotografias de

3 Rosângela Rennó, *Fotoportátil*, vol. 3 (São Paulo: Cosac Naify, 2005).

Eugène Atget, das ruas desertas de Paris, feitas por volta de 1900, pareciam registros do local de um crime. Benjamin comenta essas imagens da cidade com as seguintes palavras: “Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos de um processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas”<sup>4</sup>. Para Benjamin essa tendência na fotografia corresponde à passagem do predomínio do retrato, o último reduto da aura, à preferência pela paisagem urbana em seu lugar e se converte em exemplo do recuo do valor de culto (da aura) diante do valor de exposição (do fetiche). Indica para Benjamin o início da desaturação da arte e da estetização geral da vida cotidiana sob influência do capitalismo tardio. Recentemente o diagnóstico foi reinterpretado por Giorgio Agamben como uma tendência que acaba eliminando a possibilidade de profanar a sacralizada estética do objeto de arte. Etimologicamente a profanação significa segundo Agamben a liberação do objeto do templo do estético (Pro-fanum) e a reinvenção de sua utilidade perdida. Eliminada a fronteira entre o sagrado e o profano, entre o aurático e o não-aurático, entre o estético e o não estético, entre o encenado e o obscuro, entre a arte e a cultura estetizada geral as condições para uma intervenção artística se transformam radicalmente. No entanto, a leitura que Agamben faz de Benjamin enfatiza a importância da perda como chave de compreensão da condição da arte na modernidade industrializada e procura encontrar o recurso de resistência num efeito irônico no auge da alienação como um olhar direto e desafiador para a câmera de uma atriz pornô. Mas Benjamin parece, nesse texto, assumir uma leitura mais radical do que a leitura de Agamben sugere, pois encontra a possibilidade concreta de intervenção pelo exemplo de uma denúncia. Descrever a pai-

sagem urbana como uma cena de crime significa denunciar um crime que aqui só se torna perceptível na ausência. De que crime estamos falando? Do crime da modernidade responderá Hillis Miller<sup>5</sup> ou será “o crime perfeito” como alegou Jean Baudrillard?<sup>6</sup> Sem vítima, sem criminoso e sem motivo?<sup>7</sup> O assassinato da realidade pela aparência? Os dois interpretes de Benjamin certamente devem ser estudados para entender o argumento, vale sublinhar que aponta para uma crise do sentido, uma crise da representação talvez, mas num sentido radical, como a percepção de um mundo fora dos eixos. A radicalidade da fotografia de Atget, que se antecipa à técnicas posteriores utilizadas pelos surrealistas, reside segundo Benjamin na potência de despertar a suspeita de uma atrocidade da cultura moderna sem definição clara, um crime sem uma vítima visível e sem uma acusação explícita. Essa possibilidade está ligada ao estranhamento que perturba a estabilidade simbólica e ameaça a legibilidade que garante uma compreensão natural do sentido das imagens. Assim acontece uma ruptura que provoca a impossibilidade de “ler” e entender a imagem da realidade urbana. Sua compreensão das representações fotográficas, ora adiante, não dispensa mais a legenda textual que, pela primeira vez, tornam-se uma prática obrigatória nas revistas ilustradas. O esvaziamento dos cenários simbólicos nas fotografias de Atget reflete, nesta perspectiva, um desafio de compreensão e legibilidade da dinâmica histórica. Poderíamos entender a imagem fotográfica da cidade em analogia

4 Walter Benjamin, *Obras escolhidas*, vol. 1 (São Paulo: Brasiliense, 1993), 174-175.

5 Joseph Hillis Miller, *Illustration* (Boston: Harvard University Press, 1992).

6 Jean Baudrillard, *The Perfect Crime* (London: Verso, 1997).

7 “Were it not for appearances, the world would be a perfect crime, that is, without a criminal, without a victim, and without a motive. And the truth would forever have withdrawn from it and its secret would never be revealed, for want of any clues [traces] being left behind. But the fact is that the crime is never perfect, for the world betrays itself by appearances, which are the clues to its non-existence, the traces of the continuity of the nothing. For nothingness itself -- the continuity of the nothing -- leaves traces. It is by this that the world betrays its secret. That is the way it allows itself to be sensed, while at the same time hiding away behind appearances...our destiny is the accomplishment of this crime, its inexorable unfolding, the continuity of the evil, the continuation of the nothing. We shall never experience the primal scene, but at every moment we experience its prolongation and its expiation. There is no end to this and the consequences are incalculable.” Baudrillard, *The Perfect Crime*, 1.





Eugène Atget, 5 Rue Grenier St. Lazare passe dans le quartier - pour au ancien Hotel Buffon, 1908, fotografia, 21x18 cm, George Eastman Collection, Nueva York.

com o rosto do homem da multidão sobre o qual Edgar Allan Poe diz que “Es laest sich nicht lesen”, ou seja, é ilegível pois perdeu sua distinção, tornou-se anônimo e se tornou o rosto de todos e de ninguém, sem profundidade e sem singularidade. Para Poe, ele é a expressão direta do “gênio do crime”. E é seguindo esse raciocínio que Benjamin coloca a questão: “Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?” (107) Lembramos que os áugures eram adivinhos e os arúspices eram os sacerdotes que prediziam o futuro pela leitura das entranhas das vítimas o que nos remete à analogia fisionômica entre o corpo físico e o corpo social e também à idéia antiga da “autopsia” como a ação de ver com os próprios olhos, e mais tarde, observar a alteração dos órgãos no exame médico-legal. O que interessa em nosso contexto é que Benjamin, ao determinar essa ruptura entre imagem e texto, observa a produção crescente de explicações e legendas produzidas pela mídia como “indicadores de caminho” que oferecem um paliativo para a crise representativa que aqui se põe em evidência. As legendas, falsas ou

verdadeiras, se tornam necessárias, disse Benjamin, numa situação em que o “efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (107), impossibilitando a leitura e abrindo caminho para outros dispositivos de interpretação. É nesse lugar descontínuo do choque que o esvaziamento do sentido é consumado ao deixar o cenário abandonado como um lugar de um crime em que se procurou apagar todo vestígio do acontecido. O que sobra é a reminiscência de algo que não está mais aí, o crime: “O crime é um fato da espécie humana, um fato desta espécie apenas, mas é sobretudo o aspecto secreto, impenetrável e escondido. O crime esconde e as coisas mais terríveis são aquelas que nos escapam”<sup>8</sup>. É nesta perspectiva que se pode entender o forte fascínio que a cena do crime exerce sobre artistas e escritores, pois dialoga com o enigma do humano em seu sentido profundo, excessivo e inaugural. Existe na visão de Bataille um elo forte entre a arte e o crime; a exploração além dos limites do conhecimento humano cria uma afinidade inquietante entre os dois. Na cena do crime encontramos essa afinidade no aspecto espetacular que os dois eventos possam ganhar. É claro que o criminoso na maioria das vezes procura ocultar seus atos, mas é exatamente na alquimia entre o ocultamento do criminoso e a revelação do técnico legista que o aspecto espetacular recupera sentido. Lá onde o criminoso tenta apagar seus vestígios, o técnico forense coloca-os em evidência reconstruindo sua relação intrínseca. Rosângela Rennó se coloca, de certa maneira, no lugar do legista. Ao incorporar a narratividade da reconstituição forense, a artista expõe o arquivo fotográfico pela lógica da investigação interativa que se depara com as marcas violência presentes nos seus vestígios visuais. O curador de arte Ralph Rugoff destaca a existência de uma *estética forense* que perpassa grande parte da arte contemporânea, e a define como aquela que coloca o espectador numa posição semelhante a de um antropólogo ou cientista forense “obrigando-nos a juntar os pedaços de modo especulativo para criar histórias que se mantêm invisíveis para o

8 George Bataille, *Le procès de Gilles de Rais*, en *Œuvres complètes*, vol. x (Paris: Gallimard, 1987), 277.

olhar”<sup>9</sup>. Também é insistente a referência aos espaços expositivos da arte contemporânea como uma cena do crime, a analogia pode ser observada em muitas obras. Em 1997, a exposição intitulada *Scene of the Crime* sob curadoria do mesmo Rugoff uniu 39 artistas californianos com obras produzidas entre a década de 60 e o final de século xx, incluindo nomes como Edward Kienholz, Bruce Nauman, Jackson Pollack, Cindy Sherman, Duane Hanson entre muitos outros. Embora circunscrita à produção norte-americana e em particular californiana, a exposição de Rugoff aponta um fenômeno contemporâneo importante, mas que se verifica de forma muito mais acentuada na arte moderna. Sem dúvida, um dos exemplos mais conhecidos é a obra *Étant Donnés* de Marcel Duchamp, descoberta após a morte do artista em 1968 e montada em 1969, conforme o desejo testamentário de Duchamp, no *Philadelphia Museum of Art* sob a supervisão de Anne d’Harnoncourt e de Paul Matisse. A obra foi realizada na década de 1940, provavelmente entre 1947 e 49, quando Duchamp vivia em New York e pode ser descrita como uma instalação em três dimensões, composta pela escultura de um corpo feminino nu, aparentemente vítima de estupro e de uma violenta mutilação. Na instalação, o corpo está deitado na relva de uma floresta onde corre uma cascata de água ao fundo, a mulher que segura na mão uma lamparina de gás é exposta de maneira a acentuar a relação erótica, o voyeurismo e a cumplicidade perversa do espectador com o cenário, que só é visível através de uma pequena abertura numa porta que encerra a instalação. Por se tratar de uma cena de aparente crime que explora a sexualidade inerente à contemplação artística, a obra de Duchamp causou e continua causando muita polêmica entre os críticos. Estudos mais recentes têm enfatizado a influência sobre a obra de Duchamp de um caso notório de assassinato não resolvido, acontecido em Los Angeles em 1947, e que provavelmente teria inspirado o artista, diretamente ou através dos depoimentos do amigo Man Ray que morava na mesma cidade. Trata-se da morte da atriz Elizabeth Short - conhecida como “Black

Dahlia” por sua estonteante beleza e cabeleira negra - cujo corpo foi encontrado mutilado, torturado e cortado na altura da cintura em dois pedaços que parecem ter sido expostos deliberadamente num terreno baldio da Norton Avenue em Los Angeles. Para Duchamp, um surrealista fascinado por imagens de corpos dilacerados, o caso certamente despertava grande interesse e podemos encarar a obra *Étant Donnés* como uma réplica ao assassinato, uma exploração do enigma por trás do crime não resolvido. Entretanto, um livro publicado em 2003<sup>10</sup> apresenta uma hipótese mais picante que envolve Man Ray de maneira direta no crime. No *Black Dahlia Avenger: The True Story* o autor Steve Hodel, ex-detetive do Departamento de Polícia de Los Angeles, alega que seu pai, George Hodel, era o assassino da Elizabeth Short com quem tinha uma relação e que finalmente matou por motivos de vingança. Steve Hodel junta uma série de evidências contra o próprio pai que, embora não confirmadas pela justiça californiana, são muito eloquentes. Entre outras coisas, o autor mostra que George Hodel, além de fotógrafo, tinha conhecimento de práticas cirúrgicas e era amigo próximo de Man Ray com quem havia trabalhado em várias ocasiões, inclusive como modelo. O autor alega que Hodel tinha muita afinidade com Man Ray e com os surrealistas e que teria cometido o assassinato e exposto o cadáver numa posição diretamente inspirada na obra *Le Minotaure* de Man Ray de 1936 e ainda, que teria cortado a boca da vítima de orelha a orelha em homenagem à obra *Les Amoureux* de 1934, do mesmo artista. Apesar da extravagância da teoria, os argumentos de Hodel são fortes e explicariam porque Man Ray abandonou a cidade de Los Angeles logo depois do assassinato. Se a hipótese da relação, mesmo que indireta, de Ray com o crime for verdade a obra de Duchamp não é apenas uma meditação artística sobre um evento da vida real, mas um exemplo de como a vida imita a arte e como ambos se entrelaçam tumultuando as fronteiras entre ética e estética<sup>11</sup>.

9 Ralph Rugoff, *Scene of the Crime* (Cambridge: MIT Press, 1997), 62.

10 Steve Hodel, *Black Dahlia Avenger: The True Story* (New York: Harper Collins Publishers, 2006).

11 Mark Nelson y Sarah Hudson Bayliss, *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder* (New York: Bulfinch Press, 2006).

No estudo de Michel Foucault de 1977 sobre o caso do garoto Pierre Rivière<sup>12</sup> o filósofo francês aprofunda de modo semelhante o aspecto jurídico-legal da categoria de autoria para além da questão de direitos autorais até um ponto em que a autoria<sup>13</sup> do ato criminoso e a autoria da escrita se confundem. Pierre Rivière matou sua mãe e seus dois irmãos para defender o pai e uma das peças do processo foi o próprio relato de Rivière, preparado minuciosamente antes dos assassinatos com a finalidade de explicar sua razão e, de certa maneira, consumir o fato. Não se tratava de uma confissão, o discurso antecipou e condicionou a ação de modo a ser envolvido diretamente como uma espécie de arma do crime. Em outros casos, como por exemplo nos filmes *Blow-Up* de Antonioni e *O contrato do desenhista* de Peter Greenaway a meditação sobre o entrelaçamento entre arte e crime parece apontar para a indecidibilidade do fato criminoso. No caso de Antonioni a dúvida se desfaz com a desaparecimento da evidência na obra de arte (na fotografia super-ampliada do fotógrafo Thomas a realidade do cadáver de desfaz na uniformidade amorfa dos pixels) e no caso de Greenaway é o artista que, sem saber, produz a evidência do assassinato através dos desenhos que realiza de uma bela casa e seus jardins, e acaba sendo morto em ritual de sacrifício pelos cúmplices do crime. No Brasil, encontramos dois exemplos nas artes plásticas elaborados no seu momento como intervenções performáticas na realidade social brasileira, por um lado, as *Trouxas Ensanguetadas* de Arthur Barrio (1969), uma performance em plena ditadura militar que simulava cadáveres despachados com vultos de carne e lixo embrulhados em trapos sangrentos e jogados na rua despertando inquietação e alarme público. Em *Desvio para o vermelho* (1967-1984) de Cildo Meireles a obra assume uma outra inflexão crítica, mais alegórica, fazendo alusão à

violência implícita no cotidiano social da época. Na recente série *Saunas* de Adriana Varejão a alusão ao cenário do crime é discreta porém inconfundível, evidenciada nos espaços assépticos e esvaziados, por exemplo no quadro *O hospede* e as manchas deixadas por um corpo já não presente. No caso do trabalho de Rennó, o *a priori* forense deve ser compreendido na perspectiva temporal, isto é, como apelo para a posteridade da violação, seja por seu caráter rememorativo (*Nachtraglich*) quanto pelo fechamento da cena do evento sempre já (*déjà toujours*) acontecido. A fotografia forense se esforça para criar uma impessoalidade ritual no exercício de mapear, registrar e descrever o lugar do crime. São procedimentos que almejam congelar o tempo numa situação que parece se realizar sobre o abismo entre vida e morte. O método forense de registro busca assim imobilizar toda atividade humana no tempo, devolvendo vida aos objetos anônimos e aos corpos mortos. Percebemos que algo aconteceu nesse espaço, mas não sabemos exatamente o quê nem como. No ato de destacar, celebrar e sacralizar o lugar do crime como intocável a liturgia criminalística acaba por converter o espaço numa espécie de espaço negativo, estranho ao espaço organizado da vida comum e fantasmagoricamente perseguido por vultos e sombras. A imagem forense fixa o real em sua precariedade, enfocando as pistas condenadas a desaparecer e assim se torna um documento do esquecimento ou do apagamento. Cria uma inversão entre o privado e o público, em que a banalidade do mais cotidiano ganha um sentido legal e o arquivo torna-se dispositivo de exibição. Parece que a imagem forense oferece um novo sentido aos objetos banais do cotidiano que então adquirem uma significação atrofiada, como pistas, mas ao mesmo tempo expondo o sem sentido ao qual se reduz a história melodramática observada aqui apenas em seus efeitos ulteriores<sup>14</sup>. Há no modo como

12 Michel Foucault, *Eu, Pierre Rivière, que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão* (São Paulo: Graal, 2007).

13 "Ele é aquele que se lembra de tudo impietosamente e é aquele cuja memória chama o crime, horrível e glorioso, ao lado de tantos outros crimes. Faz, ao mesmo tempo, da maquinaria da narrativa - assassinato ao projétil e o alvo; foi lançado, pelo jogo do mecanismo, no assassinato real, o que o colocou na posição fatal do condenado. Ele foi enfim num duplo sentido o autor de tudo isso: autor do crime e autor do texto" Foucault, *Eu, Pierre Rivière*, 220.

14 George Bataille observa numa resenha com o título "X marca o lugar" da revista *Document* de uma coleção de fotografias de vítimas das guerras de gangsters americanos que a fotografia forense rende o espaço representável como o lugar incerto e transitório da morte na modernidade. Como a marca do giz no lugar do crime a fotografia forense torna-se um índice de um evento, um "isso" contingente e seu lugar moral reside na transformação do horror e da exaltação diante da morte violenta



Rennó dispõe e expõe as imagens um contraste forte entre a calma aparente dos lugares fotografados e os acontecimentos que causaram a suspensão de sua realidade corriqueira. São espaços comuns extraídos de sua utilidade cotidiana que aqui permanece lembrada nos objetos úteis e na banalidade de sua disposição que oferecem um fundo flagrante para a violência e o crime que aqui teve lugar. Assim, o olhar forense dramatiza o lugar comum pela própria demarcação dos espaços em “cenários” do cotidiano sem oferecer o preenchimento melodramático dos acontecimentos. Há uma tensão entre as imagens entrecortadas que ora exibem lugares sem identidade própria, sem significação aparente, e ora espaços que são super-significadas pela presença de um corpo, um cadáver, em posição que atrai e centraliza a atenção resignificando o conjunto. As séries de Rosângela Rennó são formadas por frações de imagens recortadas que acentuam a falta do conjunto narrativo, inserindo ao mesmo tempo algo latente nos espaços anônimos e vazios, a artista extrai o aspecto melodramático das imagens que flagram a violência exibindo o cadáver, o sangue da ferida e a arma mas sem sensacionalismo e sem apelo passional. Ao invés de explorar a dimensão traumática dos atos a montagem e o sequenciamento que ela cria se desvencilham temporalmente da violência ocorrida e privilegiam o não-dito ao enquadrar o drama na banalidade cotidiana. O conjunto das fotografias foi de atravessado pelo crime e pela morte, mas a decomposição da história elimina o impacto do trauma deixando apenas suas marcas legais e documentais, prestes a serem definitivamente arquivadas.

Contextualizada no interior da produção de Rennó, a obra *Apagamentos* apresenta analogias claras a outros de seus trabalhos mas também diferenças significativas. O interesse pelos arquivos privados e públicos é mantido, mas essa obra corta a relação com uma perspectiva histórica e cultural claramente definida. O público não terá pistas suficientes para identificar o lugar e o contexto das fotos. Em trabalhos anteriores - *Atentado ao*

*poder: Via Crucis* (1992), *Candelária* (1993), *Imemorial* (1994), *Vulgo* (1998-99), *Cicatriz* (1996-2003) entre outros – sempre havia uma clara determinação histórica e política dos trabalhos frequentemente relacionados, às vezes com vocação de denúncia, à história institucional brasileira. Aqui, não encontramos nenhum índice nacional, sabemos apenas pelo catálogo que se tratam de fotografias australianas, e percebe-se uma vaga historicidade preservada pela técnica fotográfica que vagamente situa a realização das fotos na década de 50 ou 60. A apropriação das fotografias não é feita por uma perspectiva exterior de discussão e debate crítica, ela é feita do modo a acentuar os vazios e não-ditos do ocorrido no seu momento de desaparecimento. Não há nenhuma acusação aqui, nem vontade explícita de resolver, apontar ou punir o responsável pelo crime. Se o assassino foi capturado não interessa à artista, ela não está à procura do culpado nem seguindo a trilha dos detetives e da polícia em busca da verdade. Pelo contrário, a obra se introduz na história do crime expondo as lacunas do explicável e transgride a preservação do cenário, santuário do mistério do crime, revelando o aspecto simples, banal e miserável do ato, que por isso mesmo se evidencia duplamente trágico. Trágico porque interrompeu as vidas daquelas pessoas e trágico porque não pode recuperar ali sentido nenhum, somente é possível expor a ferida amarga sem possibilidade de redenção. Rennó se afasta do tema romântico do pacto entre o artista e o mal, desenvolvido nos escritos de Thomas de Quincey, Baudelaire, Edgar Allan Poe e Oscar Wilde entre outros, cuja finalidade era, por meio da transgressão se apropriar do segredo da imaginação e da criação. A obra de Rennó produz um outro tipo de cumplicidade. A apropriação das fotos de arquivo e sua reutilização por si só já beira a ilegalidade, pois transgride as regras de confidencialidade do material de arquivo, em geral, e dos direitos de autoria e de privacidade, em particular. Assim, o crime já está inscrito no procedimento artístico, da mesma maneira que o uso de drogas era indicado pelas *Cosmococas* (1973) de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida, prova material da posse de cocaína. Ou dito de outro modo, o gesto artístico de Rennó ao se apropriar do material de

em desejo de olhar. Georges Bataille, “X Marks the Spot (Un x marque l’emplacement)”, *Document* 8 (1930): 437.



Elizabeth Short 'The Black Dahlia', 1943, Polícia de Santa Bárbara, Estados Unidos.

arquivo, de certa maneira libera esse material do “mal de arquivo” e da tendência contemporânea de acumular memória, na medida em que apaga sua textualidade documental e converte o material de arquivo em documento desse apagamento. No ato de resgatar um evento do passado a obra não devolve sua identidade histórica mas evidencia e historiciza seu apagamento. Trata-se aqui talvez de um paradoxo similar ao analisado por Benjamin a respeito das imagens surrealistas que ele percebia como inscritas na mesma lógica alienadora das técnicas representativas do choque, oferecendo entretanto uma “saudável alienação” que se diferencia do uso midiático da alienação por seu caráter subversivo. Mas de que maneira uma alienação pode cura a outra? De que maneira o efeito de choque pode se diferenciar de uma cultura do choque? E como pode uma estética do trauma representar uma alternativa à cultura traumática? Distinguimos aqui a cultura do trauma da idéia de Benjamin entre outros da modernidade como definida por uma experiência fundamental de choque, o choque perceptivo da mudança, da velocidade, da desagregação e da alienação. A visão contemporânea da cultura traumática ultrapassa a cultura moderna do choque. Ao invés de caracterizar um impacto exterior sobre o sujeito, como o choque provocado pelas frenéticas transformações da modernidade, a cultura traumática é vista como uma cultura de interiorização do impacto em que fica difícil discernir o exterior e o interior, a percepção e a fantasia, o físico e o psíquico e até mesmo a causa e o efeito. A estética do trauma recorre de fato a uma figura bem conhecida da estética moderna, o sublime kantiano, que funciona como transcendência da experiência estética na derrota das faculdades do juízo. Mas no trauma não se trata de uma derrota das faculdades sensíveis diante das exigências da razão, senão de uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta

e terrível da possível experiência humana. Nesta perspectiva, a estética do trauma certamente se identifica com uma arte e literatura que radicalizam o efeito chocante e que ao ativar o poder estético negativo, procuram romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo. O olhar da estética forense de Rennó, no entanto, parece se deslocar dessa identificação com o trauma à procura de sua potência transgressiva, por um lado, mas, por outro, também se afasta da identificação melodramática e sentimental com os fatos ocorridos. Comparada por exemplo com a série *Morgue* (1992) de Andrés Serrano ou com a obra *Glassman* (1994) de Joel-Peter Witkin em que trabalham com fotografias provenientes de um Instituto Médico Legal na tentativa de fazer o corpo traumatizado “falar” ao mesmo tempo em que pretendem explorar a curiosidade do público em torno do cadáver e da ferida, a obra de Rennó recua diante dessa tentação e abre mão de explorar a violência própria das imagens, muito diferente, por exemplo, da sua série anterior de 1992, *Atentado ao Poder: Via Crucis*, que mergulhava fundo no lado abjeto dos corpos mortos e mutilados. Em várias obras anteriores – *Cicatriz*, *Vulgo* – o corpo também é um arquivo de poder, controle e subjetivação cujas inscrições dialogam com as linguagens da obra. O que por sua vez é explorado na série *Apagamentos* não é a fascinação pelas inscrições no corpo, nem pelo corpo aberto ou dilacerado, objeto privilegiado de uma cultura popular e midiática do trauma como nos seriados tipo CSI. Nas fotos apropriadas e aproveitadas por Rennó, os corpos são importantes e ocupam posições estratégicas nas montagens. Numa das séries a imagem do corpo masculino é repetida com um efeito de redundância cuja força não advém da dramaticidade do trauma e de sua repetição. As feridas não são expostas e a dor da violência não é explorada, muito pelo contrário, o corpo se confunde com outra mobília sem sentido. Numa das fotos, o cadáver da mulher é coberto na cama num ato de pudor que pode ter sido o do próprio assassino, mas também dos policiais. Desse modo a cena revela uma situação de pós-trauma em que a própria dramaticidade da situação desapareceu. Os interiores que as

imagens mostram resultam obscenos porque o evento legitima a revelação do mais banal do cotidiano para um olhar público, e o resultado é um ambiente revestido pateticamente de um ar funerário que não consegue chorar em luto nem desejar o passado pois tudo está apenas há um passo de desaparecer.

### Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- Bataille, Georges. “Le procès de Gilles de Rais”. En *Œuvres complètes*, vol. x. Paris: Gallimard, 1987.
- Bataille, Georges. “X Marks the Spot (Un x marque l’emplacement)”. *Document 8* (1930).
- Baudrillard, Jean. *The Perfect Crime*. London: Verso, 1997.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- Foucault, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão*. São Paulo: Graal, 2007.
- Harrison, Marguerite Itamar. “Lamentando o esquecimento da Memória: As instalações

fotográficas de Rosângela Rennó”. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, no. 33 (2007): 37-58.

- Hodel, Steve. *Black Dahlia Avenger: The True Story*. New York: Harper Collins Publishers, 2006.
- Miller, Joseph Hillis. *Illustration*. Boston: Harvard University Press, 1992.
- Nelson, Mark y Sarah Hudson Bayliss. *Exquisite Corpse: Surrealism and the Black Dahlia Murder*. New York: Bulfinch Press, 2006.
- Rennó, Rosângela. *Fotoportátil*, vol. 3. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Rugoff, Ralph. *Scene of the Crime*. Cambridge: MIT Press, 1997.

- Fecha de recepción: 25 mayo 2011
- Fecha de evaluación: 23 diciembre 2011
- Fecha de aprobación: 17 enero 2012

### Cómo citar este artículo

Schøllhammer, Karl Erik. “A Cena do Crime – reflexões sobre um palco do contemporâneo”. *Memoria y sociedad* 16, no. 32 (2012): 32-41.

