

Violência, corpo e imagem: Nuno Ramos e Rosangela Rennó

Violence, body and image: Nuno Ramos and Rosangela Rennó

Tadeu Ribeiro Rodrigues*

 [0000-0003-1032-0502](https://orcid.org/0000-0003-1032-0502)

Resumo

O presente artigo busca explorar relações entre violência, corpo e imagem na arte contemporânea brasileira a partir de obras que suscitam operações de reapropriação do real. Para isso, propusemos uma articulação entre produções poéticas de Nuno Ramos e Rosangela Rennó – ambas apresentadas em 1992 – e as contribuições teóricas de Slavoj Žižek e Michel Foucault, cujo caráter não conciliatório opera um tensionamento nos discursos hegemônicos em torno do fenômeno da violência e de suas relações com a visualidade e a corporeidade.

Palavras-chave

Violência; corpo; imagem; Nuno Ramos; Rosangela Rennó

* Doutorando
em Artes pela
Universidade do
Estado do Rio
de Janeiro.

Abstract

This article aims to investigate the relations between violence, body and image in Brazilian contemporary art based on works that evoke reappropriations from the real. For that, we propose to link the artistic productions of Nuno Ramos and Rosangela Rennó from 1992 and the theoretical works of Slavoj Žižek and Michel Foucault.

Keywords

Violence; body; image; Nuno Ramos; Rosangela Rennó

Em outubro de 1992, durante uma rebelião interna na Casa de Detenção de São Paulo – popularmente conhecida como Carandiru –, a Polícia Militar invade o presídio e assassina, em apenas vinte minutos, 111 detentos. A chacina logo assume proporções nacionais nas mídias pelo caráter de barbárie e violação dos direitos humanos (dos quais o massacre foi, evidentemente, a porção mais tangível para a opinião pública). Naquele mesmo ano, Nuno Ramos produzia sua instalação *111* (figuras 1 e 2), na qual relaciona dados reais do episódio (como quatro grandes ampliações de fotografias aéreas da região produzidas por satélites em momentos próximos à invasão policial e nomes dos homens assassinados) com outros elementos plásticos (materiais como folhas de ouro, barro e cinzas, além de bulbos de vidro soprado), construindo um ambiente que recusa uma tentativa direta e explícita de comoção do espectador. É notável na obra de Ramos sua dimensão indicial, repleta de rastros que insinuam certo mal-estar – ou mesmo a impossibilidade – de produzir um discurso linear ou representação objetiva do trauma coletivo. O conteúdo do massacre surge como que por brechas, sempre intermediado e de maneira tangencial: os nomes, inscritos em matriz de linotipia, “estão na verdade em negativo, em estado de potência, não chegam a se materializar como letras impressas” (RUFINONI, 2016, p.307). Nesse sentido, os procedimentos presentes em *111* evocam um conjunto de questões em torno das possibilidades de uso do trinômio violência-corpo-imagem na arte contemporânea: tais estratégias convocam à reflexão acerca das potencialidades e limites da elaboração de casos reais de violência, dos dispositivos biopolíticos que regulam as visualidades da experiência violenta e a relação que estabelecemos com imagens, corpos e espaços em contextos de marginalização na contemporaneidade.

Em sua obra *Violência*, publicada em 2008, Slavoj Žižek propõe deslocamentos para enunciados do lugar-comum que concebem a violência em oposição a um suposto estado de equilíbrio e ordem. Para isso, cita a célebre frase de Brecht: “o que é um assalto a um banco comparado com a fundação de um banco?”. A argumentação de Žižek, ao rejeitar a oposição entre *violência* e *ordem*, revisita um conjunto de discursos sobre a violência tecidos ao longo do século XX – nos quais, evidentemente, as duas grandes guerras mundiais, a experiência nazifascista e o holocausto têm papel preponderante – em busca de um embaralhamento de conceitos tomados como naturais. Sua crítica parte, em grande

medida, da interlocução com Walter Benjamin: em *Para uma crítica da violência*, de 1921, o alemão distingue violência mítica – a gestão da violência pelo do Estado, seu “funcionamento normal” (ŽIŽEK, 2014, p. 11) – de violência divina – “qualquer tentativa de minar o funcionamento do Estado” (ŽIŽEK, 2014, p. 11). Para Benjamin – cuja crítica se localiza num contexto de acentuada sedimentação das instituições disciplinares e crescente militarização da vida –, o Estado, por meio da justiça, da polícia e do parlamento, executa uma violência do direito – a violência legalizada, normalizada.



Fig. 1
111, Nuno Ramos,
1992



Fig. 2
111, Nuno Ramos,
1992

Ao longo das provocações de Žižek, a noção de violência é desnaturalizada e tomada em seu aspecto relacional: não há, segundo ele, a possibilidade de um grau zero de violência, isto é, uma situação neutra e universalmente pacífica. A partir desses argumentos, Žižek busca investigar não apenas a violência a qual chama de subjetiva (encarnada num sujeito), “diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável” (2014, p.17), mas suas múltiplas manifestações, tais como a violência simbólica, “encarnada na linguagem e em suas formas” (2014, p.9), e a violência sistêmica, “consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (2014, p.17). As violências subjetiva e objetiva, no entanto, são percebidas de formas distintas: enquanto a primeira é experimentada como perturbação da ordem, ruptura da forma, a segunda é constitutiva da própria noção de ordem: “é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (2014, p.18). A violência objetiva atravessa e fabrica as estruturas que tecem a política dos corpos, escamoteada como dispositivo disciplinar – a um só tempo repressivo e coercitivo – que distingue corpos e sujeitos como violentos e não-violentos.

Žižek, ao se referir à experiência e à narrativa da violência imediata frente às potências do horror, identifica os termos verdade e veracidade. O autor toma como exemplo depoimentos de sobreviventes do Holocausto: “uma testemunha capaz de descrever claramente sua experiência em um campo de concentração desqualificaria a si mesmo em virtude de sua clareza”, afirma. “As deficiências factuais do relato do sujeito traumatizado quanto a sua experiência confirmam a veracidade do testemunho, uma vez que indicam que o conteúdo descrito ‘contaminou’ o modo de sua escrita” (2014, p.19). No campo das artes visuais, essa veracidade de evocação do corpo e da violência passa, eventualmente, pelo embaralhamento discursivo, uma efetiva desfiguração da imagem que se dissipa e confunde no trauma.

Certamente não se trata de uma descrição realista da situação, mas daquilo que o poeta Wallace Stevens chamou de “descrição sem lugar”, que é própria da arte. Não é uma descrição que localiza seu conteúdo em um espaço e tempo históricos, mas uma que cria, como pano de fundo dos fenômenos que descreve, um espaço inexistente (virtual) que lhe é próprio, de tal maneira que aquilo que aparece não é uma aparência sustentada pela profundidade da realidade subjacente, mas uma aparência descontextualizada, que coincide plenamente com o ser real (ŽIŽEK, 2014, p.20).

A opacidade do espaço prisional na materialidade da obra de Ramos não é fortuita: embora o encarceramento em massa sustente uma tecnologia de poder que atualiza incessantemente a lógica da violência estatal, sua presença se insere na cidade como ponto cego. Tal perspectiva da violência se desdobra desde a queda do Antigo Regime na Europa: o fenômeno deixa progressivamente de ser concebido como eventualidade que interrompe esporadicamente a ordem e passa a ser exaustivamente investigado, tendo no corpo seu território central. O complexo de técnicas disciplinares surgidas no fim do século XVIII, cujo funcionamento é a gestão da economia da violência para potencializar a produção e assegurar a propriedade, fabrica uma noção inédita: o corpo violento. Segundo Foucault, o poder passa a se exercer “no corpo social, e não sobre o corpo social” (FOUCAULT, 2017, p.215, grifo do autor). Fabrica-se, através dos dispositivos disciplinares, uma classe de delinquentes. O termo

biopolítica¹, nesse contexto, refere-se ao conjunto de tecnologias através das quais o Estado deve gerir a vida da população: estabelecer normas de higiene, alimentação e moradia, organizar as cidades e regular as práticas sexuais, constituindo meios para a governabilidade. Porém, paralelamente a isso, uma nova necessidade se instalava no seio do tecido social, para a qual todas as técnicas convergiam: cada corpo deve ser transformado em força de produção (direta ou indiretamente).

Prisões, escolas, ruas e praças são pontos de partida, nesse contexto, como territórios de negociação e tensão nos quais os corpos ocupam lugar de incessante confronto. Em torno dessa questão, numa conferência de 1966, *As heterotopias*, Foucault dedica sua análise a espaços de alteridade que “se opõem a todos os outros, destinados a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p.20, grifo do autor). As heterotopias, segundo o autor, “são utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares” (2013, p.20). Dentre esses *contraespaços*, destacam-se as prisões, classificadas por ele como “heterotopias de desvio” – juntamente aos hospitais psiquiátricos, internatos e asilos: onde se localizam os indivíduos desviantes da norma social. As prisões, como espaço de alteridade e exceção, são pontos nevrálgicos para a investigação das relações entre violência e visualidade: menos que neutralizar os espaços além de seus muros, as prisões reiteram continuamente a lógica global da sociedade, catalisando e encarnando processos amplos.

A complexa trama de sentidos em torno da representabilidade da barbárie no Carandiru parece indicar que o trauma, apesar de eclodido na chacina, é anterior a esta. As prisões, como espaços heterotópicos, são menos um acidente que um projeto que se retroalimenta. O dispositivo disciplinar dissipa e descentraliza o poder: nele, o poder atravessa os corpos, internalizando-se na subjetividade de cada indivíduo. Nesse sistema, os corpos desviantes à docilidade e à produtividade são inscritos num determinado regime de visualidade. As características das instituições disciplinares evidenciam esse fenômeno: a observação, o registro

¹ Biopolítica e biopoder são conceitos seminais na obra de Foucault. Em sua conferência *O nascimento da Medicina Social*, proferida em 1974 no Rio de Janeiro, Foucault ainda os utiliza de forma indistinta. Em obras posteriores, os termos ganham conotações diferentes: biopoder é referido como o poder sobre a vida, enquanto biopolítica ganha o sentido de potência da vida diante do poder.

e o exame passam a ser peças centrais nesse sistema. O prisioneiro é minuciosamente observado, investigado, seu corpo é material do qual se extrai um saber. Fabricam-se no corpo noções rígidas de classificação – normas de gênero, sexualidade, etnia – para um universo de corpos que buscava o aperfeiçoamento do funcionamento social, a reprodução controlada e a disciplina do trabalho. O prisioneiro, assim como o próprio espaço do cárcere, oscila entre monumento de apagamento e atualização da ordem.

Em 2016, três dias antes de completarem-se vinte e quatro anos do massacre no Carandiru, o Tribunal de Justiça de São Paulo anulou a condenação dos 74 policiais militares envolvidos no episódio. Na ocasião, Nuno Ramos realiza uma vigília na qual, durante 24 horas, 24 convidados lêem os nomes dos presidiários assassinados. 111 vigília canto leitura retoma, a partir dos desdobramentos políticos da chacina ocorrida em 1992, os vestígios anônimos da barbárie. Segundo destaca Ruffini em relação à primeira obra do artista, “o título é apenas o número, signo vazio da contagem dos mortos” (2016, p.306). O número 111, recuperado na performance veiculada na internet em 2016, insiste no fato de que tal anonimato é menos um desvio que um dado estrutural. A anulação do crime reitera a perspectiva de Benjamin apresentada por Žižek: para possibilitar o funcionamento do Estado, o extermínio é legitimado institucionalmente como ônus incontornável da ordem, enquanto a violência encarnada – e portanto subjetiva, segundo o autor – dos corpos em rebelião é prontamente neutralizada. Violência mítica versus violência divina: os sujeitos assassinados, antes identificados por números de classificação, incorporam a violência tangível.

Em outra direção para a elaboração das relações entre violência, corpo e imagem está o trabalho de Rosângela Rennó. Também produzido em 1992, em *Atentado ao Poder* (figura 3) vemos a frase *The Earth Summit* (a cúpula da Terra) inscrita numa parede branca sobre a qual está apoiado, sobre o chão, um conjunto de fotografias. Naquele ano, o Rio de Janeiro sediava o fórum mundial conhecido como Eco 92, uma conferência de chefes de Estado organizada pelas Nações Unidas para debater questões ambientais. Enquanto as principais mídias cobriam exaustivamente o evento e as ruas da cidade eram higienizadas para o público internacional – remoção de pessoas em situação de rua, policiamento ostensivo e operações de segurança intensificadas –, os

jornais populares seguiam noticiando a violência urbana cotidiana. Para sua obra, Rennó seleciona fotografias publicadas nos jornais *A Notícia* e *O Povo na Rua* durante os dias da realização do evento: cadáveres ensanguentados, vítimas de confrontos urbanos, corpos estirados sobre o asfalto. A artista, no entanto, altera a posição original das imagens, colocando-as verticalmente no espaço. “O pequeno gesto arbitrário da artista altera o caráter estático dos cadáveres, conferindo-lhes tensão, como forma de burla de seu *rigor mortis*. Parecem estar desafiando a lei da gravidade” (HERKENHOFF, 1996, p.19). Por entre as imagens, um espectro de luz verde emoldura os corpos assassinados, numa ironia à distância entre a imagem oficial de uma cidade sustentável e o genocídio diário das ruas.



Fig. 3
Atentado ao Poder,
Rosângela Rennó,
1992

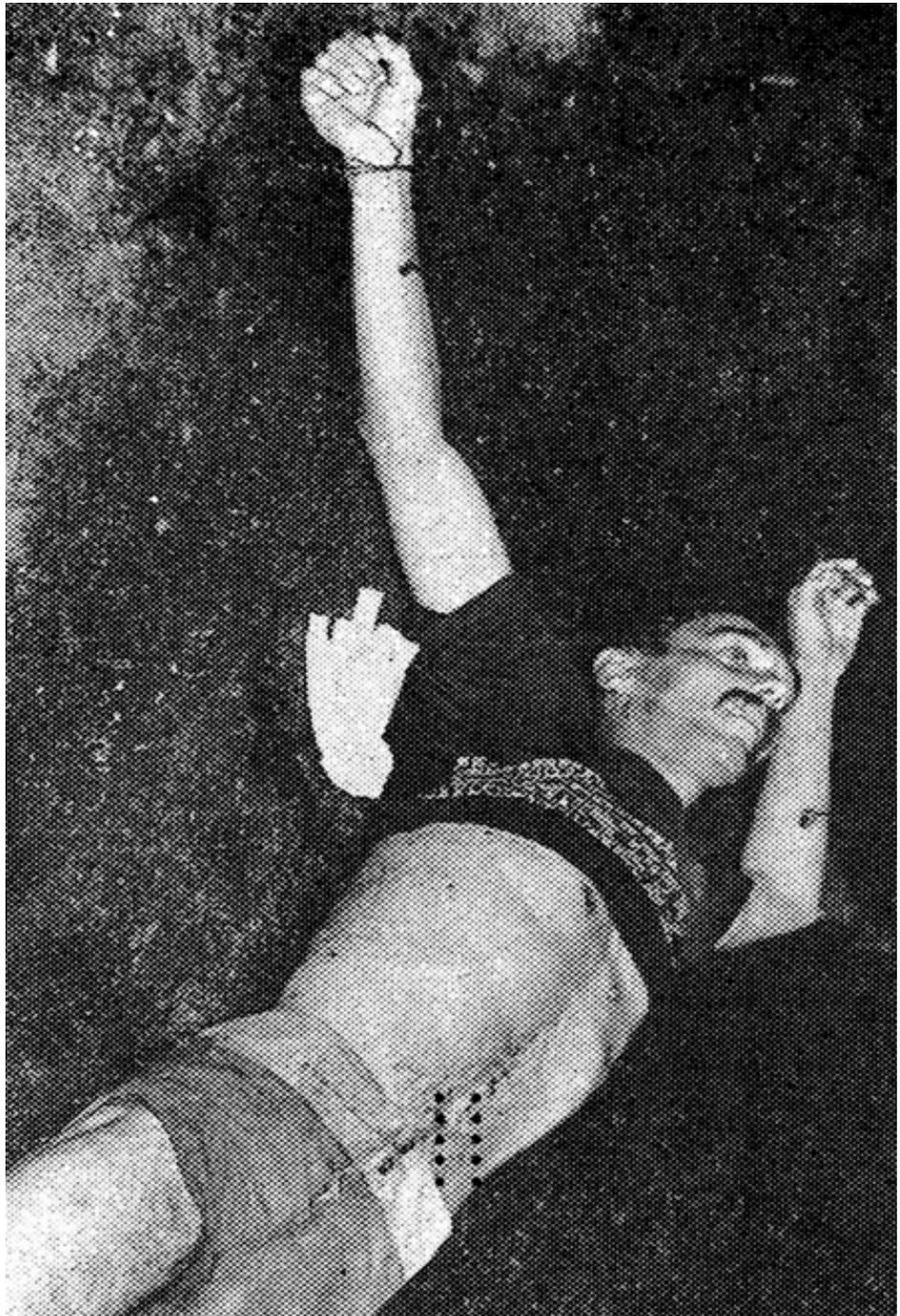


Fig. 4
Atentado ao Poder,
(detalhe)
Rosângela Rennó,
1992

A sequência de quinze fotografias, das quais a primeira e a última são inteiramente em preto, formam uma espécie de *via crucis* – motivo cristão que representa em quatorze etapas os últimos momentos de Cristo, desde sua condenação até o trajeto percorrido ao Calvário para sua crucificação (tendo na décima quinta parte, posteriormente acrescida, sua ressurreição). A primeira imagem disposta por Rennó (figura 4), cujos numerais romanos na porção inferior central indicam II, sugere o início de um processo de imolação daqueles corpos que se intensifica nas demais. Há, nessa fotografia, uma curiosa semelhança de sua posição cruciforme com as imagens utilizadas por Hélio Oiticica na década de 1960, quando o artista produziu uma série de obras a partir da figura de Cara de Cavalo, dentre as quais se destaca B33 – Bólide caixa 18, homenagem a Cara de Cavalo, de 1965, na qual Hélio apropria-se de fotografias impressas em jornais da época e manipula a imagem do cadáver de seu amigo assassinado. De modo análogo, em Bandeira-poema [Seja marginal seja herói], de 1968, Oiticica faz uso da imagem derradeira de Alcir Figueira da Silva para compor sua obra. Nesse caso, não seria equivocado afirmar que, para Hélio, tratavam-se efetivamente de crucificações expiatórias². Apesar da possível articulação de ambos os artistas ao repertório cristão, dois procedimentos os distanciam: primeiramente, se não há em *Atentado ao Poder* referência alguma à identidade dos corpos (reduzidos deliberadamente a números), Hélio, ao contrário, vale-se da personalidade histórica de Cara de Cavalo e Alcir para tecer sua poética; além disso, a estratégia de apresentação dessas imagens guarda uma diferença intrínseca – enquanto as fotografias de Hélio são elaboradas como pequenos monumentos (o bólido e a bandeira), as imagens de Rennó estão no chão, de modo que, para observá-las, o espectador deve abaixar-se.

As imagens recolhidas dos jornais ao longo de treze dias, em junho daquele ano, chamam atenção pelo achatamento dos planos (constituindo quase uma espécie de abstração daqueles corpos contra o espaço, característica que se acentua pela posição vertical) assim como pelo caráter reticulado das fotografias impressas, típico desse tipo de publicação. Como em outros trabalhos,

² Oiticica escreve sobre esta questão no texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, de 1968, datilografado pelo Projeto Hélio Oiticica.

Rennó tensiona a relação dessas imagens com seus contextos, seus modos de circulação e recepção. Há um choque entre dois regimes de visualidade: aquele dos jornais populares de impressão rápida e barata, produzidos para o breve descarte, e o domínio dos museus, galerias e catálogos. O sensacionalismo da exposição crua de cadáveres atravessa, desse modo, para um campo onde dispara sentidos distintos daqueles de seu meio original. Altera-se o impacto desse conjunto de corpos seriados que, se antes eram consumidos rapidamente, agora como trabalho artístico funcionam quase como tótems invertidos: “a apresentação daqueles cadáveres que se encontram não na cúpula sobre a terra, como anuncia o título do trabalho, mas embaixo dela, contrasta com a imagem oficial criada em torno da Cidade Maravilhosa, o Rio de Janeiro” (HAREMTCHUK, 2007, p.91).

Nuno Ramos, ao evocar dados indiciais do caso paulistano para compor sua instalação, parece sugerir que a opacidade frente a qualquer traço de subjetividade daqueles presos assassinados não é mero detalhe, mas antes estrutura constitutiva da lógica do extermínio. Nesse sentido, Rosangela Rennó reorganiza, de outro modo, imagens de chacinas cotidianas ao lado de outros signos e espaços que lhe disparam novos sentidos. Se, em *Vigiar em Punir e Heterotopias*, Foucault nos chama atenção do imbricamento entre espaços e corpos marginalizados e aqueles que sustentam determinada ordem social, Žižek contribui destacando a ambivalência que se estabelece entre o binômio violência e paz. Nos trabalhos analisados acima, trata-se sobretudo de elaborar essas questões utilizando imagens do real como sistema intercambiante entre regimes de visualidade: em *111*, vemos o anonimato dos presidiários do Carandiru através de seus nomes em contagem; em *Atentado ao poder*, o projeto de futuro sustentável convive com os fantasmas crucificados da violência que opera nas periferias. Há, assim, uma constante nesses trabalhos que nos interessa frontalmente: o embaralhamento dos termos violência e paz, ordem e ruptura, como elementos inseparáveis de uma mesma equação que se retroalimenta. Não ao acaso, a escolha de tratar de duas obras produzidas no ano de 1992 é representativa da presença de determinado interesse poético por questões em torno da realidade urbana e de questionamento do legado de violência, abuso e violência de Estado normalizados durante a ditadura civil-militar no Brasil.

A partir do breve conjunto de obras analisadas, é possível identificar diferentes estratégias para a elaboração poética do trinômio violência-corpo-imagem. Os trabalhos de Nuno Ramos e Rosangela Rennó, assim como os de Hélio Oiticica, menos que operar uma apropriação poética que busque distorcer o teor de realidade das imagens de violência ou criar-lhes uma ficção, deflagram um tensionamento do próprio estatuto do relato e do real, evidenciando a arbitrariedade de qualquer produção de imagens. Nesse sentido, tais obras parecem apontar para a impossibilidade de neutralidade para os termos propostos. As operações de contaminação e reapropriação de imagens originalmente produzidas num determinado regime de representação tornam patente, afinal, a natureza arbitrária da visualidade, assim como a trama de discursos que constroem noções como *corpo* e *violência*. Apesar de assumirem procedimentos distintos, Ramos e Rennó apontam para um esgotamento de qualquer referência direta aos casos reais tomados como substância artística. Seja pelo afastamento do caso ou pela complexidade do debate, suas obras se furtam à pretensão didática e ganham força na medida em que, ao embaralhar os dados reais, assumem a potência ambivalente das imagens.

Referências

- CÓCCARO, Victoria. 111 de Nuno Ramos: la imagen ausente, una supervivencia. In: LUCERO, María Elena (Cord.). *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 editora, 2013.
- HARRISON, Marguerite Itamar. Lamentando o esquecimento da memória: as instalações fotográficas de Rosangela Rennó. In: *Cadernos de Letras da UFF (Dossiê: Letras e Direi-tos Humanos)*, n.33, p.37-58, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor. In: **Rosangela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1996.

JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. In: **Concinnitas** – Publicação do Programa de Pós-graduação em Artes (UERJ). Rio de Janeiro, v.1, n.10, ano 8, 2007.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo [1968]. Documento datilografado. **Projeto Hélio Oiticica**.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos. In: **ARS** – Publicação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (USP). São Paulo, v.16, n.28, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.

Submetido em março de 2020 e aprovado em maio de 2020.

Como citar:

RODRIGUES, Tadeu Ribeiro. Violência, corpo e imagem: Nuno Ramos e Rosangela Rennó. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, Vol. 26, n. 39, p. 67-79, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: 10.37235/ae.n39.6. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>