UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CRISTINA VALÉRIA FLAUSINO

Rosto e rostificação:
Os modos de operar da máquina abstrata da rostidade

SÃO PAULO

2019

CRISTINA VALÉRIA FLAUSINO

Rosto e rostificação:

Os modos de operar da máquina abstrata da rostidade

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Ciências da Comunicação.

Área de concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

São Paulo

2019

Composição da banca examinadora: folha de aprovação

Nome: FLAUSINO, Cristina Valéria.

Título: Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Ciências da Comunicação.

Aprovado em: _____

Membros participantes

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

AGRADECIMENTOS

Aos professores do programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da USP pela oportunidade de realização desse doutoramento, representados pela professora Dra. Irene de Araújo Machado, que conduziu a orientação com atenção e zelo;

Aos amigos e colegas que, em horas de angústia e desânimo, me ofereceram palavras de estímulo e uma xícara de café, entre eles Danielle Naves de Oliveira, Ana Paula Teixeira, Maria de Fátima Ferreira e Helena Charro;

A minha amada família, que me ofereceu as condições emocionais para que eu pudesse realizar esse projeto com a segurança e a tranquilidade que a tarefa exigiu, especialmente meu filho Pedro Gabriel que, com sua determinação e disciplina, me serviu de exemplo e minha mãe, Maria de Lourdes, por sua fidelidade e presença inabalável;

Aos meus dois colaboradores no processo de finalização do projeto, o promissor Renato Trevizano, que fez a revisão do texto e Manuela Moraes, que cuidou da diagramação. Priscilla Menezes, que gentilmente cedeu um desenho da sua autoria, também faz parte dessa pequena, mas consistente galeria de agradecimentos.

RESUMO

FLAUSINO, Cristina Valéria. **Rosto e Rostificação**: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade. Doutorado em Ciências da Comunicação: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O princípio que norteia esta investigação supõe que o rosto, entendido como a principal ferramenta da expressão e da comunicação humana, configura-se, na modernidade, como uma superfície de inscrição de valores, padrões e signos que reverberam certa realidade dominante, respondendo a agenciamentos de poder, de acordo com o pensamento expresso pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, no texto *Ano Zero – Rostidade*, na obra *Mil Platôs* (v. III, 1996). A fim de circular a ideia de um grande Rosto produzido por uma máquina abstrata da rostidade, a pesquisa resgata conceitos fundadores da produção de imagens, na fotografia e no cinema, tais como a fotogenia, a fisionomização e a tipagem, apresentando-os como atuantes dessa máquina, colaboradores dos processos que levam à produção de um rosto que se define pelo típico homem branco, de origem europeia, que obedece de modo quase incondicional aos valores de um sistema que, além de rostificá-lo, atua sobre sua consciência, suas vontades e seus desejos. Sistema comparado pelos autores ao muro branco-buraco negro, semióticas mistas de significação e subjetividade, a pesquisa buscou nas imagens que representam a figura humana, o que inclui representações do rosto pela arte moderna e contemporânea, evidenciar que a rostificação se torna visível pelos padrões produzidos pela máquina associados às imagens-clichês, viciadas, repetitivas e sem lastro, que respondem por estereótipos e apontam para preconceitos e racismos. Por outro lado, conceitos como afecção e sensação, também presentes no pensamento deleuziano, são indicadores de que as imagens possuem a virtual potência de nos mostrar um rosto, um rosto não rostificado, que iremos comparar ao mistério das imagens capazes de produzir enigmas no pensamento.

Palavras-chave: Rosto. Rostidade. Rostificação. Clichês. Enigmas.

ABSTRACT

FLAUSINO, Cristina Valéria. **Face and facialization: *the operating modes of the abstract machine of faciality***. Doctorate in Communication Science: School of Communication and Arts from University of Sao Paulo, de São Paulo, São Paulo, 2019.

The principle that guides this research assumes that the face, understood as the main tool of the expression and human communication, appears, in modernity, as an inscription of values, standards and signs that reverberates a certain dominant reality, responding to power arrangements, in accordance with the thought expressed by the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, in the text *Year Zero - Faciality*, the literary work *Thousand Plateaus* (v. III, 1996). In order to move the idea of a big Face produced by an abstract machine of faciality, the research rescues founding concepts of production of images, in photography and cinema, such as the photogenic, physiognomyzation and typing, presenting them as active in this machine, employees of the processes that lead to the production of a face that is defined by the typical white male, of European origin, which obeys almost unconditionally to the values of a system which, in addition to facializing it, acts on his conscience, his wills and desires. A system compared by the authors to the wall white-black hole, semiotic mixed of meaning and subjectivity, the survey sought in images representing the human figure, which includes representations of the face for modern and contemporary art to show that the face production becomes visible by the standards produced by the machine associated to the image-clichés, addicted, repetitive and without ballast, which respond by stereotypes and point to prejudices and racism. On the other hand, concepts such as affection and feeling, also present in the Deleuzian thinking are indicators that the images have the power to show us a virtual face, a face not facialized, which we will compare to the mystery of images able to produce enigmas in the thought.

Keywords: Face. Faciality. Facialization. Cliches. Enigmas.

LISTA DE FIGURAS

01 – A menina adormecida.....	22	24 – Colagem de fragmentos do vídeo <i>Cyberface</i> : faces vazias.....	64
02 – O nascimento do homem.....	32	25 – A ficcionalidade de Os gêmeos.....	65
03 – O nascimento do rosto.....	32	26 – Homem de Vidro: a morte do rosto.....	68
04 – Magia.....	32	27 – Dois momentos da atriz Gina Manès como Marie.....	80
05 – A Morte.....	32	28 – Rosto-terror: Marie no carrossel com Petit Paul.....	81
06 – O pintor Otto Dix e a mulher Marta.....	38	29 – As irmãs e atrizes Dorothy Gish e Lillian Gish.....	91
07 – O arquiteto Hans Heinz e a mulher Dora.....	38	30 – Lillian Gish como Elsie Stoneman: contorno rostificante.....	92
08 – O Notário.....	39	31 – A atriz Lillian Gish em Lírio Partido: rosto puro e doce.....	93
09 – O Pasteleiro.....	40	32 – A atriz Mary Pickford em <i>Coquette</i>	94
10 – Marinheiro desempregado.....	41	33 – A atriz Marlene Dietrich: rosto-espanto.....	95
11 – Ajudante de pedreiro.....	41	34 – Close de Rainha Catarina: o branco “diferente”	96
12 – Garotas da fazenda.....	41	35 – Transformação da personagem: rosto-poder.....	97
13 – Secretária de rádio.....	41	36 – <i>Mulheres Apaixonadas</i> : rosto-mortalha.....	98
14 – Painel dos mortos: obituário.....	48	37 – A atriz Greta Garbo: arquétipo de rostidade.....	112
15 – Paredes brancas-buracos negros.....	50	38 – O ator Gary Cooper: rostidade masculina.....	113
16 – Campo de lembranças (panorâmica da exposição).....	51	39 – Os atores Burt Lancaster e Ava Gardner em <i>Os Assassinos</i>	114
17 – Retratos 3x4: exemplos da vida nua.....	53	40 – Os atores Paul Newman e Elizabeth Taylor em <i>Gata em Teto de Zinco Quente</i>	115
18 – Irene Andessner como Barbara Strozzi.....	56		
19 – Versões do mesmo rosto (colagem de fotografias).....	57		
20 – Irene como Dietrich: “eu sou ela”	58		
21 – Um rosto contra os muros brancos.....	61		
22 – Rostidade em ruína.....	62		
23 – Mulher boneca: extremos da rostificação.....	63		

41 – A atriz Marilyn Monroe: rosto-glamour	116	59 – O díptico de Marilyn: rosto-clichê.....	162
42 – A atriz Brigitte Bardot: <i>femme fatale</i>	116	60 – A “santa” Marylin.....	165
43 – Cena de <i>A Greve</i> : a morte do trabalhador.....	128	61 – A imagem do Cristo no ateliê de Warhol.....	167
44 – Rosto-operário e rosto-patrão, respectivamente.....	129	62 – ORLAN durante cirurgia plástica.....	171
45 – A procissão de <i>A Linha Geral</i> - rostos eisensteinianos.....	130	63 – ORLAN “cola” a tela ao rosto.....	173
46 – A transformação do semblante do padre: de belo a macabro.....	131	64 – ORLAN em performance do projeto <i>Arte Carnal</i>	174
47 – A atriz Marfa Lapkina como a camponesa revolucionária.....	134	65 – Papa Inocêncio de Bacon: rosto aprisionado.....	177
48 – O ator Nikolay Cherkasov como o rosto heroico de Alexander Nevski.....	135	66 – Francis Bacon: mutilações no autorretrato.....	182
49 – A atriz Asta Nielson como Hamlet: rosto expressionista.....	136	67 – Rosto no espelho partido ao meio.....	183
50 – A atriz Maria Falconetti como Joana D’Arc: rosto-entidade.....	139	68 – Tríptico de Isabel Rawsthorne; desterritorialização de traços.....	185
51 – Menino (Jörgen Lindström) toca o rosto na tela.....	140	69 – Retrato de Isabel Rawsthorne.....	185
52 – As atrizes Bibi Andersson como Alma e Liv Ullmann como Elizabeth.....	141	70 – Máscaras Sensoriais: ocultando o rosto.....	191
53– Fusão de imagens de <i>Persona</i>	142	71 – Roupas-Corpo-Roupa: procura pelo outro.....	192
54 – As Senhoritas de Picasso: rosto-ruptura.....	149	72 – Mulher em <i>Estruturação do Self</i>	195
55 – A <i>Mona Lisa</i> de bigodes.....	152	73 – Homem em <i>Estruturação do Self</i>	196
56 – Retratos de Alex Katz: rosto-instagram.....	155	74 – Performance de Marina e Ulay.....	198
57 – As senhoritas da Quinta Avenida.....	156	75 – Marina Abramović e mulher do público: confronto de olhares.....	199
58 – Estatueta de Michael Jackson e o macaco Bubbles.....	158	76 – Rosto-tristeza (colagem de retratos).....	201
		77 – São Francisco recebe os estigmas da máquina-pipa.....	209
		78 – Desenhos de Deleuze e Guattari: a proliferação dos olhos.....	211
		79 – Vênus vira o rosto para a rostidade.....	222
		80 – O grande rosto.....	230

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – ROSTO: O APAGAR-SE.....	11
1.1. A estrutura dos capítulos: primeiras articulações.....	24
2. A ROSTIDADE NA FOTOGRAFIA.....	29
2.1. Da velha Paris ao necrotério da cidade do Novo México.....	29
2.1.1. O nascimento da rostidade.....	31
2.1.2. A consolidação da rostidade.....	35
2.2. O rosto cai no esquecimento.....	47
2.3. O rosto se transforma em cópia.....	55
2.4. O rosto encontra a morte.....	68
3. A ROSTIDADE NO CINEMA.....	71
3.1. Rosto-alma, rosto-tela, rosto-máquina.....	71
3.1.1. <i>Mil Platôs e Cinema I –</i> <i>A Imagem-Movimento: breve intersecção.....</i>	<i>72</i>
3.1.2. Fotogenia, fisionomização e tipagem: os atuantes da máquina da rostidade.....	77
3.2. O polo reflexivo da imagem-afecção.....	88
3.2.1. O rosto-alma.....	89
3.2.2. O <i>glamour</i> sobre o rosto.....	100
3.2.3. O rosto-tela.....	111
3.3. O polo intensivo da imagem-afecção.....	116
3.3.1. O rosto-máquina-máscara.....	119
3.4. O rosto entidade.....	137
4. A ROSTIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	145
4.1. Imageria e Imagem Sensação.....	145
4.2. O rosto manufaturado.....	147
4.2.1. Rostidade e clichê, os aliados perfeitos.....	166

4.3.	O Rosto-Imagem.....	169
4.4.	A Imagem sensação.....	175
4.5.	Rosto interfacial.....	187
4.5.1.	A procura pelo rosto.....	191
4.5.2.	Um rosto frente a outro.....	197

5. CONCLUSÃO – ROSTO: O ABRIR-SE.....205

5.1.	O Rosto do Cristo: a máquina-pipa.....	205
5.2.	Os limiares do rosto.....	213
5.3.	O rosto-Marielle.....	221
5.4.	O rosto tecnológico.....	228

BIBLIOGRAFIA GERAL.....234

1. INTRODUÇÃO – ROSTO: O APAGAR-SE

O que conduziu nossas reflexões para a proposta de desenvolvimento da pesquisa “Rosto e Rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade” ¹ foi primeiramente a percepção de que o homem moderno tem como referência para constituição de si mesmo um imenso campo formado por imagens técnicas. O modo de reconhecimento do sujeito, dentro dessa perspectiva, poderia estar relacionado às projeções imagéticas, graças à extrema visibilidade que se dá ao rosto por meio dos sistemas massivos de reprodução das imagens, situação em que os aparatos técnicos ocupariam o lugar que um dia pertenceu aos mitos, aos deuses, às forças divinas e, principalmente, ao outro, aquele que, no acurar da visão, era quem respondia pelos processos de reconhecibilidade. Agravado a isso, havia a ponderabilidade de que um rosto jamais vê a si mesmo, senão exclusivamente ao rosto que está à sua frente (SLOTERDIJK, 2011, p. 181), tornando-se mais “fácil” (aspas nossas) o trabalho das imagens.

No agir moderno frente às câmeras e monitores ² e, aprimoradas as técnicas e os dispositivos para proliferação das imagens, os homens estariam fazendo das imagens o seu duplo. Considerando a força que as imagens têm como segunda natureza, como presença que se coloca no lugar da coisa viva, os estudos antropológicos de Hans Belting (2007, 2014) sobre a *imago* viriam a reforçar nossa hipótese inicial: os avançados processos de virtualização das comunicações, a perda de contato com o outro, as experiências humanas cada vez mais solitárias (cujas evidências poderiam ser as *selfies*, que acentuam um radical individualismo) estariam produzindo criaturas que se referenciam a partir das imagens, incluídas aquelas que produzem de si mesmas, originando esse duplo vazio, sem memória, sem raiz nem tradição, que se repete infinitamente, como imagens clichês.

As novas ambições desse sujeito, em adiantada gestação, seriam o aparecer instantâneo, como telas piscantes, em um mundo de eventos acelerados, cujas memórias residem em longínquas nuvens. Nada de extraordinário, posto que os homens há muito

¹ O texto segue as normas da ABNT, com base em **Diretrizes para Apresentação de Dissertações e Teses da USP: Parte I** (ABNT). Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/111/95/491-1>. Acesso em: 12 dez. 2018.

² Ibid., p. 179.

admiram as imagens de si mesmos, experiência radicalizada nas sociedades modernas que, aparentemente, parecem aceitar de modo alegre a vida frente às telas. Como espelhos, essas superfícies luminosas são o novo lago de águas cristalinas, de narcisos que já não encontram mais mundo fora das imagens. O contemporâneo, no entanto, parece produzir uma imagem turva e difusa, em que o rosto tende a desaparecer a fim de ser substituído por suas projeções, movendo nosso interesse de, ambiciosamente, promover o resgate de “algo” (aspas nossas), até então não sabido, que ainda pudesse expressar a humanidade que parece esvaír-se. O rosto nasce como nosso principal objeto de pesquisa.

Nossa convicção residia, no entanto, desde sempre, na força das imagens. Somente elas – além da impossibilidade de se analisar um rosto vivo – poderiam nos conduzir na tarefa de observar e descrever o rosto do homem contemporâneo. Indicações mais ou menos seguras de que os processos de individualização, aliado ao desenfreado desejo de criar identidades, bem como o fortalecimento de um Eu, entre outros elementos que cercam os fundamentos do sujeito moderno, no fundo e contraditoriamente, pareciam resultar em uma facialidade baseada em modelos com certa semelhança entre si, respondendo a um panorama de rostos modelados quase sempre do mesmo modo. Nesse novo “perfil” (aspas nossas) caberia pensar o ser pós-humano de acordo com os rumos de uma revolução científica e tecnológica.

Em uma época de intensa reprodutibilidade, os rostos das telas de cinema e televisão, com suas expressões mobilizadas por preenchedores químicos, apontava-nos o caminho de rostos fabricados dentro de modelos de aceitação, cópias das cópias. Não se tratava, portanto, de uma figura grosseira e enlatada, como os robôs e ciborgues da ficção científica que têm alimentado a narrativa pós-humanista, mas em uma transformação sutil das aparências, como reflexo de uma nova situação, em que o homem estaria se tornando reprogramável, projetável (SIBILIA, 2015, p. 17). O homem-máquina, que nasce junto das grandes revoluções industriais, com toda sua força e vigor, cedendo lugar ao humano que parece reduzir-se, apequenar-se, limitar-se a um ponto em uma grande esfera, porém, por outro lado, projetando de si grandes imagens. Ele se vê do tamanho do mundo, mas está reduzido a um pixel.

Essas percepções movem nosso interesse em torno do modo como o complexo sistema informacional e midiático poderia contribuir, entre outros fatores, para “formatar”

(aspas nossas) o rosto do homem contemporâneo. Dentro dessa perspectiva, surge o conceito de rostidade e a hipótese de um processo maquínico de rostificação dos homens pelas imagens, que se instaura a partir do pensamento dos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), e que vai nos oferecer a fundamentação do percurso a ser traçado. No texto Ano Zero-Rostidade (*Mil Platôs* – v. III, 1996), ambos defendem a submissão do rosto a um processo de rostificação por aquilo que é denominado máquina abstrata da rostidade, segundo os autores, um dispositivo que nasce do cruzamento dos sistemas semióticos de significação e de subjetivação e que será tratado, inúmeras vezes e de diferentes maneiras, como o sistema *muro branco-buraco negro* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32, *itálico dos autores*) ou, em outras ocasiões, como o conjunto tela-câmera do cinema.

Aspecto mais contundente da pesquisa, o que se buscou foi compreender e aprofundar o conceito, bem como o funcionamento da máquina, a fim de circular a ideia, também sugerida pelos autores, de que a modernidade produz o grande Rosto ³. Pelos desafios filosóficos propostos pelos dois pensadores, o conceito de rostidade é nossa principal âncora, investigação que realizamos a partir de uma pesquisa de caráter qualitativo de imagens na fotografia, no cinema e nas artes plásticas, respaldada pelas teorias da comunicação e de reflexões críticas. De acordo com a problemática inicial e frente ao conceito de rostidade, traçamos como objetivo observar de que modo as imagens estariam contribuindo para a rostificação do sujeito, que elementos dariam sustentação visual e conceitual ao processo, como seria articulada a relação entre as imagens do rosto e o rosto vivo e, finalmente, responder qual seria a face do humano visto pelas imagens técnicas do contemporâneo.

No caminho de imaginar uma facialidade maquínica, como se o rosto humano assumisse as características de uma tela, de acordo com nossas premissas, agravadas pelas vertentes do pensamento pós-humano, a hipótese da rostificação aos poucos vai conduzindo nossas reflexões para longe do rosto, tal como o compreendemos na sua humanidade, ou pelo menos tenta concretizar a ideia de que o rosto, a interface entre o dentro e o fora, que tanto expressaria aquilo que somos, é na visão dos autores uma superfície de inscrição de valores,

³ Cf. opção dos tradutores, a palavra aparece, eventualmente, grafada em letras maiúsculas. Ao longo do texto, adotaremos a mesma opção, sempre que a referência se der em razão de um modelo ou projeto coletivo de “construção” (aspas nossas) de um rosto. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35).

o muro branco, produzido na modernidade pelos sistemas capitais. O rosto seria um lugar de ressonâncias e redundâncias, que se conforma à realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). Ao mesmo tempo em que permitiria às máquinas inscrever sobre ele os seus valores, escavaria os buracos negros onde se aloja nossa subjetividade, formatando consciência e paixões ⁴.

Estariamos, sim, afetados por processos de mecanização, de robotização ou de automação das nossas vidas e emoções, o que viria a reforçar a questão inicial. A diferença, no entanto, é que enquanto o pensamento pós-humanista supõe que esse pudesse vir a ser um processo libertador das amarras e condicionamentos produzidos sobre o homem, o que de fato vigora como uma possibilidade, Deleuze e Guattari nos propõem o dilema anterior de pensar, afinal, como isso se produz sobre a natureza humana, como isso a transforma, sugerindo sistemas de captura de forças vitais, tentativas de controle de movimentos rebeldes, sufocamento de desejos, inibição de processos criativos e, principalmente, uma introjeção que resultaria em danos psíquicos, nos quais o liberar-se para o mundo, o vir para fora, tomariam a dimensão de uma imagem. O homem se volta radicalmente para dentro de si mesmo e, perdido entre suas próprias imagens, apaga-se.

O conceito de rostidade não estaria ligado às aparências, ao assemelhamento de pares (ainda que revisemos essa ideia inúmeras vezes e a tomemos como parte das hipóteses), mas a um processo que se trama de modo a envolver o inconsciente em uma dada realidade social. Fenômeno que deve ser antecipado às análises propostas pelo desenvolvimento da pesquisa, para Deleuze e Guattari, o longo processo de construção da modernidade teria submetido o rosto a uma modelagem pelo capitalismo, por meio das máquinas que constituem os sistemas sociais, culturais, financeiros. Essas máquinas operariam no sentido de significar e subjetivar o homem segundo certos padrões. Para David Lapoujade (2015), trata-se de uma situação na qual o homem – visto aqui pelo ângulo do rosto – se expressa de acordo com uma dada formação social, limitado apenas às realidades imediatas e visíveis, agindo sempre “em conformidade com as palavras de ordem” (LAPOUJADE, 2015, p. 267), preso em agenciamentos delimitados, como nos retratos, por molduras de formas predefinidas.

⁴ Ibidem.

Nesta introdução, recorreremos a Lapoujade para melhor compreender os fundamentos do pensamento deleuziano ⁵, e por extensão o conceito de rostidade, essencial para circular a hipótese de que o rosto que se vê nas imagens contemporâneas representaria um “produto” (aspas nossas) das máquinas ligadas ao capitalismo e cujos meios de produção de imagens, bem como o conjunto das técnicas utilizadas nas linguagens artísticas que investigamos aqui, reforçariam esses processos, como extensões de uma Grande Máquina, como se refere Giorgio Agamben. Não mais homens, mas “vivos” (AGAMBEN, 2014, p. 86). Não mais o rosto, mas rostidades.

Na interpretação que Lapoujade nos oferece do pensamento deleuziano, que delineamos a fim de fundamentar nosso tema central, o que garantiria a consistência das sociedades modernas e sua capacidade de reproduzir conceitos e valores, fazer as inscrições sobre os muros brancos, seria um “investimento coletivo dos inconscientes” (LAPOUJADE, 2015, p. 157), aquele que formaria uma realidade psíquica alimentada pela constante fomentação do desejo, o que vai ao encontro das teorias psicanalíticas de Freud. Para chegar ao rosto ou ao processo de rostificação, a máquina se alimenta, antes e principalmente, dos “delírios do inconsciente” ⁶, assegurando o funcionamento do sistema por meio do estímulo aos fetiches, a produção de ídolos ou pela intensa circulação de simulacros ⁷, que buscamos evidenciar por meio das imagens que se mostram vazias, sem referencial, viciantes e clichêizadas. Imagens que alimentam o desejo de consumo, que fornecem combustível às máquinas desejantes que movem nossos corpos.

Elementos que se mostram eficientes em fundar as subjetividades humanas, escavar os buracos negros, Deleuze e Guattari (1996, p. 44) se referem a um processo maquínico que levaria o homem a “desejar um rosto mais do que possuir um”. Esse desejo tem conexões com um projeto coletivo, como se as máquinas pudessem criar um tipo de consciência única, que conduz a todos para um destino comum. A fim de se compreender como se faz para *ligar o desejo* ⁸ humano, Lapoujade nos oferece uma visão acerca dos modos de funcionamento das

⁵ Em *Movimentos Aberrantes* (2015), o ex-aluno e estudioso da obra deleuziana, David Lapoujade, apresenta as teses fundamentais de Gilles Deleuze, a partir de suas muitas obras, mas especialmente as que foram escritas em parceria com Félix Guattari, das quais destacamos *O Anti-Édipo* (1972) e *Mil Platôs* (1980), na qual se encontra o conceito de rostidade.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibid., p. 158.

⁸ LAPOUJADE, 2015, loc. cit., itálico do autor.

máquinas em sociedades anteriores à formação capitalista, máquinas capazes de operar uma batalha pela codificação ⁹ do inconsciente por meio dos fundamentos ou axiomas ¹⁰ que, desde sempre, operam sobre o corpo social.

Agindo diretamente sobre a carne, com mutilações, tortura e morte, essas práticas do passado tinham como finalidade fazer surgir o “corpo pleno” ¹¹, aquele que toda sociedade pressupõe para poder funcionar, criando um tipo de “nova faculdade no homem” (LAPOUJADE, 2015, p. 162). A partir de fundamentos, codificações e memórias calcados no inconsciente, impõe-se ao *socius* ¹² um sistema de inscrições que o adestram e criam medos, culpas e outras impressões que vão sendo transmitidas por gerações, como se já nascêssemos culpados e devedores ¹³. Memória orientada para o futuro, compreende-se que o sujeito moderno foi subjugado nas suas forças naturais e vitais, alijado do corpo “polívoco multidimensional” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35), por meio de sistemas autoritários e despóticos, cujas ordens, mais tarde, tornar-se-iam menos cruéis, porém não menos eficientes em seus comandos.

Por meio de uma “voz muda das alturas e do além” ¹⁴, a partir do momento em que os homens dominam e obedecem à escrita, surge outro tipo de dominação. “Finalmente, o olho se torna cego. Não vê mais nada, limita-se a ler” ¹⁵. O inconsciente será estruturado por uma dupla inscrição, tomado entre duas linguagens, em que a primeira produz o significado, a partir dos elementos fonéticos de uma língua, e a segunda, traduzindo o que a primeira quer dizer, porém em uma outra linguagem, promove a sobrecodificação, ou seja, o significante (DELEUZE¹⁶ apud LAPOUJADE, 2015, p. 167). Esse fenômeno remete exatamente ao “dispositivo muito especial” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31-32) que produz o Rosto,

⁹ A codificação tem o sentido de determinar o que é permitido ou proibido às pessoas.

¹⁰ O trabalho das máquinas sociais é “conferir um fundamento ao inconsciente” (LAPOUJADE, 2015, p. 159), o que tem o mesmo sentido de produzir mecanismos (no caso, os desejos) de modo a manter os indivíduos (corpos), presos aos sistemas de codificação – embora seja uma forma vazia, que se produz em uma falta.

¹¹ O corpo pleno é o corpo fundador, o corpo do fundamento.

¹² Refere-se a um corpo social.

¹³ Ibid., p. 163. Referência a Nietzsche, trata-se de uma memória da dívida orientada para o futuro. “Dar não é instaurar uma troca, é gerar uma dívida”. Tem o sentido de “adestrar” o homem.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. **L’Anti-Edipe**, p. 240-243 apud LAPOUJADE, op. cit., p. 167.

¹⁵ LAPOUJADE, op. cit., p. 167.

¹⁶ DELEUZE, op. cit., p. 246.

sistema muro branco-buraco negro, a significância e a subjetivação, os signos e suas redundâncias, as semióticas mistas.

Nesse regime de signos, indefinidamente interpretável, a produção do Rosto se desencadeia guiando as escolhas do ouvinte por aquele que fala, definindo zonas de frequência ou de probabilidades; age pela delimitação de campos, neutralizando “expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). O rosto se torna uma redundância, arborescência, ressonância, ainda que todas essas “designações” possam ser arbitrárias, tão arbitrárias quanto o próprio poder despótico, avalia David Lapoujade. Tanto o sistema de inscrição sobre a carne quanto os comandos pelas “vozes fictícias”, conforme o autor (LAPOUJADE, 2015, p. 168), tomariam outro sentido no capitalismo, agravados pelas suas artimanhas.

Segundo ele, nas formações capitalistas, o homem sofre um processo que é o contrário dos anteriores, quando se operava a codificação do inconsciente por meio da “qualificação dos fluxos”¹⁷, porém, não menos selvagem: aparentemente liberado para ser e agir de acordo com a sua própria vontade, de fato, ele está sendo “descodificado”¹⁸ dos seus fluxos instintivos e naturais. Afastado da terra, enredado pelas máquinas, esse sujeito é impedido de uma vida plena, que produz o movimento, que responde pelos processos criativos. Nesse lugar de potência, abre-se um buraco, instala-se a falta. Grande e profundo vazio, que precisa ser preenchido, que se manifesta como uma fome sem fim, que só se sacia no ato de consumir.

“O capitalismo conecta a produção desejante ao processo de crescimento de capital; é a axiomática do encadeamento, de ausência de finalidade, do falsamente involuntário”¹⁹. Profunda subversão. Outro sintoma do buraco negro é “produzir por produzir”²⁰. Separado da sua potência, daquilo que ele pode, toda a máquina de desejo humano passa a se vincular à produção e ao processo de crescimento do capital. O homem se “dobra” sob esse novo jugo sem necessitar mais de fundamento²¹. Assim, explica Lapoujade, haveria no capitalismo um

¹⁷ Ibid., p. 160.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibid., p. 177.

²⁰ Ibid., p. 172, aspas do autor.

²¹ Ibid., p. 175.

polo esquizofrênico, que promove a liberação geral dos fluxos, a libertação dos sistemas de codificação e, de outro lado, um polo paranoico, que se refere a uma submissão a esses mesmos fluxos, a sua alienação, “um vínculo com as metas e os objetivos involuntários da megamáquina social civilizada” (LAPOUJADE, 2014, p. 177). Tudo o que ela dá de um lado, ela tira de outro.

Processo muito semelhante ao que será visto na pesquisa e que se definirá pela problemática de se delimitar um campo para o rosto e outro para a rostidade – daí a justificativa dessa longa, porém necessária introdução. Um sistema infinito de inscrições, de fundação do inconsciente, de submissões, que produziria um tipo de automatismo ou de cegueira, no qual não se tem mais o surgimento do novo, do original, do rosto. Em alguma fase do processo, passar-se-ia a produzir a imagem da imagem, a rostidade que afetaria todas as coisas. Esse sujeito que perde a capacidade de codificar a si mesmo (se é que um dia a possuiu) é decodificado pelas máquinas para ser *sobrecodificado* “por algo que denominaremos Rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 35, *itálico dos autores*).

Rosto que corresponde a nossa percepção inicial de assemelhamento dos pares, de uma cara comum para todas as coisas – e que se estamparia sobre o rosto como uma paisagem²². Rosto dos civilizados, estruturado no corpo-dinheiro do capital, habitante do novo “palácio dos destinos”²³, Lapoujade diz que se trata de um sujeito que vive com suas “inúmeras formas de porvir”²⁴: formação pessoal, carreira, projetos conjugais – “todas axiomatizadas”²⁵ –, nas quais, ainda que se recuse a fazer parte do grande modelo, ver-se-á esvaziado na sua potência. Uma axiomática que, de fato, já não produz mais sujeitos, mas unidades “sem porta e sem janela”²⁶, cujo exterior é sem exterioridade, um mundo que não possui um lado de fora: tudo já está dentro dele.

Somos pegos em agenciamentos que nos fazem ver, falar e agir de maneira que vemos apenas aquilo do que se fala, que falamos apenas do que se vê e que agimos em conformidade com essa relação – a redundância como função social e novo senso comum (LAPOUJADE, 2014, p. 267).

²² Ibid., p. 38: “Múltiplas são as relações rosto-paisagem”.

²³ LAPOUJADE, op. cit., p. 268, *aspas do autor*.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibid., p. 266.

Os processos de significação (produção de códigos, de valores de conduta) e de subjetivação (a formatação da consciência), o sistema muro branco-buraco negro, formariam então a própria máquina abstrata da rostidade, que surge nessa investigação como operadora de um sistema que conduziria os homens a uma idealização de rosto; como na ideia platônica de um modelo ideal, de beleza ou perfeição, a máquina projetaria sobre os homens o desejo de possuir um rosto ou, mais especificamente, meter-se em um rosto de acordo com os padrões da máquina. Possuir um Rosto viria a ser o equivalente a uma vida de promessas infinitas, de sucesso, de felicidade, de realização de objetivos – e de dívidas. Preso às cadeias de signos valorados pela própria máquina, do outro lado do dispositivo, o buraco negro cobra mais, mais e mais.

Indo muito além da percepção inicial, o conceito de rostidade vem sugerir um processo maquínico de extensões duras e graves consequências para a natureza humana, que dá volume às hipóteses iniciais de rostos simbiotizados à técnica e justifica nossa busca pelo rosto. A rostidade apresenta-se como uma segunda (ou terceira ou quarta) natureza, que tem a peculiaridade de se “apossar” (aspas nossas) do indivíduo, sem oferecer recursos para o próprio sujeito, nem para o outro, do reconhecimento dessa condição. Processo silencioso, sobre o qual poucos se apercebem, a visualização da rostidade por meio das imagens demandou encontrar um caminho para algo que, de fato, não seria visível. Que tipo de traço, de indício, de vestígio poderia conter uma rostidade? Quais seriam suas evidências? Que signos poderiam ser vistos nos muros brancos, o que conteria os buracos negros? O que seria um rosto não rostificado?

Mais ainda, a tarefa imposta por Deleuze e Guattari seria, de fato, a difícilíssima noção de desfazer o rosto, de atravessar o muro branco, de escapar do buraco negro. Nossa busca deveria concentrar-se em um rosto a-significante, a-subjetivo. Mas, o que seria um “sem-rosto” conforme propõem os autores? (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 57). Igualmente, olhar para as imagens, quaisquer que sejam, seria o mesmo de se submeter a um processo de rostificação. As imagens também se encontram indexadas aos traços da rostidade e nos olham, fixam-nos. Frente a esse diagnóstico, estabeleceu-se uma segunda linha de trabalho, na qual relacionamos a rostidade aos padrões formais e repetitivos das máquinas de imagens, aos conceitos e técnicas que levam a processos de clicherização, típicos da época da reproduzibilidade. Traçamos uma afinidade entre rostidade e imagens viciadas e clichês.

Enquanto o rosto da nossa busca permaneceria como um enigma, do qual muito se fala e pouco se sabe, resguardando um aspecto misterioso e impenetrável e, ressalvada sua humanidade, que só se revelaria quando suas potências fossem expostas, dada sua politização, absorção pelos discursos midiáticos, captura pelas máquinas e formatação a partir das máquinas de produção e reprodução de imagens, a rostidade faria correspondência com as cópias, com as imagens viciadas, com as imagens panfletárias, sem lastro, sem memória, sem dobras. O rosto, na sua concretude, responderia por uma “imagem pensativa”, tal como sugere Jacques Rancière, decorrendo daí a dificuldade em apreendê-lo e apresentá-lo objetivamente, já que essa pensatividade nos coloca, segundo o autor, em uma zona de indeterminação (RANCIÈRE, 2012a, p. 103).

A pesquisa procura assim delimitar um campo para as imagens clichês, simplificadas, similares entre si, demasiadamente evidentes e que são facilmente retidas pela nossa memória, associadas à rostidade. Como os clichês, a rostidade oferece o prazer de um reconhecimento fácil, quase instantâneo. A rostidade tem um aspecto tranquilizador, na medida em que oferece emoções conhecidas, já mapeadas. Do mesmo modo que os clichês, na medida em que uma rostidade se desgasta, pode-se criar outro estilo, apropriar-se de alguma novidade. Como os clichês, a rostidade se associa às tipologias psicológicas, fobias, modelos de comportamento e beleza, como atesta Cristina Ferraz. Segundo a autora, como se tornam rapidamente desinteressantes, os clichês sempre assumem novas formas de ocorrência, uma imitação atrás de outra, remendos grosseiros (FERRAZ, 2011, p. 3) que têm, ainda, a potência de neutralizar o gesto disruptor, de inviabilizar os rasgos poéticos.

Clichês produzem empobrecimento. Clichês borram a imagem. Clichês impedem uma autêntica comunicação, assim como as rostidades fazem do rosto um tipo de paisagem já conhecida, mapeada, “formam uma pedagogia, severa disciplina” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38). Para enfrentar a imageria (RANCIÈRE, 2012b, p. 24) ²⁷, as imagens rostificadas, tentou-se contrapor o rosto – ou sua representação pelas imagens portadoras de algum “enigma” (FABBRINI, 2017). Imagens que seriam capazes de nos sensibilizar porque se constituem de elementos que trazem em si uma poética visual, portadoras de uma memória, manifestações

²⁷ No original, *imagerie*: o termo deve ser tomado em sentido amplo, relativo a todas as formas de produção e reprodução das imagens, cf. N.T.

de uma pós-vida, que trazem questionamento, dúvida ou incerteza; exigem atenção do observador. Que desencadeiam a “loucura do olhar” (FABBRINI, 2017, aspas do autor) ²⁸. Às vezes, enigmas e clichês se mostram como faces de uma mesma moeda, assim como rosto e rostidade.

Nossa tentativa será refletir como as imagens técnicas, compreendidas no campo das linguagens artísticas, ajudam-nos a responder acerca desse objeto, o rosto rostificado pelas imagens. No momento em que a arte se encontra em convergência com sofisticadas tecnologias de comunicação, e o mundo experimenta, em todos os âmbitos da política, da cultura e da vida em sociedade, grandes e novas transformações, torna-se imperativa a questão proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari: como desfazer-se dessa superfície inscrita pelas máquinas, como liberar o rosto desse fundo negro, como fugir das rostidades (dos nossos próprios rostos e do outro) em favor de multiplicidades reais, “com um traço de paisagem desconhecido” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 61), produzir uma abertura diante daquilo que se encontra fechado, penetrar o que os autores chamam de rosto-*bunker* ²⁹, o inumano, o inanimado, o vazio, o tédio, o *close* por natureza ³⁰.

Uma obra do norte-americano Bill Viola (1951-) seguiu quase toda nossa trajetória, sem que tivéssemos encontrado um lugar, junto às outras análises, onde ela se acomodasse, onde pudéssemos traduzir toda sua beleza e força. Imagem que compõe a videoinstalação *Os Sonhadores* (*The Dreamers*, 2013), ela encontra seu lugar neste preâmbulo, na sua condição de mônada, do rosto que vive seu apagar-se. Frente às profundas dúvidas que se instauram nas reflexões acerca da condição do homem contemporâneo, a menina adormecida dentro de uma tela, submersa em um tipo de aquário de águas transparentes, mantém seus sinais vitais, respira, mas se encontra isolada em sua própria bolha, incomunicável, dorme um sono sem tempo para acordar.

²⁸ O autor se refere a uma passagem de Roland Barthes em **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. A mesma referência se encontra em Jacques Rancière, 2012a. p. 106.

²⁹ Ibid., p. 36

³⁰ Ibidem.

Figura 1 – A menina adormecida

Fonte: Bill Viola, *The Dreamers* (detalhe), 2013. Instalação audiovisual. Performer (menina): Madison Corn.
Fotografia: Kira Perov. Imagem de divulgação, cedida por Bill Viola Studio. © Bill Viola.

Como metáfora da própria pesquisa, em seus processos solitários e latentes, a imagem faz parte de um conjunto de sete monitores de vídeo, da instalação *Os Sonhadores*, que apresenta um grupo de pessoas de gêneros e idades diferentes, além da menina de blusa vermelha da figura 1. As imagens se movimentam, os corpos flutuam, os cabelos ondulam suavemente e as pequenas bolhas de ar que saem de suas narinas são a garantia de que estão animadas. Vídeos da instalação revelam que, nos locais onde foi exposta, os visitantes podiam ouvir sons dos batimentos cardíacos e outros ruídos de um mundo aquático. Seus semblantes transmitem a sensação de calma e paz e a instalação nos faz pensar que, nos novos retratos humanos, as pessoas estão vivas dentro das imagens – e, não teria sido sempre esse o sonho humano? –, fixadas ali, em estado de imersão, que paralisa o tempo, protegidas por uma barreira translúcida, que impede qualquer aproximação.

Talvez pudéssemos vê-las como protegidas de ações externas, levadas de volta “ao subterrâneo de um universo fluido e aurático”, como seria o útero materno, na visão oferecida por Peter Sloterdijk. Para o filósofo, cujas ideias também nos acompanham nesta trajetória, o aquário poderia representar o “lugar de experiências primitivas, onde se localiza a proto-história do anímico” (SLOTERDIJK, 2011, p. 67). “Filósofo das esferas” (aspas nossas) ³¹, o pensamento de Sloterdijk surge em vários momentos do texto, como reflexão sobre as relações interfaciais e a necessidade que um rosto tem de outro rosto.

Aqui, no entanto, a imagem da menina adormecida no aquário é a representação do drama moderno, que enquadra o sujeito em uma moldura e o submete a uma condição de total incomunicabilidade. Aprisionadas em telas de plasma, as figuras da videoinstalação de Viola são descritas pela crítica de arte Sheila Leirner (2015) como “mônadas solitárias”, a imagem que Deleuze cria do sujeito que vive em um mundo *sem fora* (LAPOUJADE, 2015, p. 266, itálico do autor). Exemplar de populações inteiras agenciadas e integradas às máquinas, a obra é representativa de um mundo que “entra nas imagens e se digitaliza” ³². Mundo-tela, de imagens flutuantes, de corpos aprisionados em máquinas, como clichês psíquicos, que precedem nossas percepções, ações, pensamentos e enunciados, Lapoujade diz que “não há mais mundo fora das imagens” ³³.

A tarefa sobre a qual nos debruçamos é, portanto, uma tentativa de *fender a mônada* ³⁴, trazer o rosto para fora da rostidade, inspirar os pulmões desse humano, para que possa voltar a respirar, reavivar o rosto dos adormecidos. Para Sloterdijk, em momentos de concordância com Gilles Deleuze e Félix Guattari, a modernidade produziu o fechamento do rosto, o fim da protração ³⁵, obrigando-o a duplicar-se infinitamente, a assumir máscaras, criar personas, na

³¹ Mais especificamente em “Entre-Rostos: sobre la emergencia de la esfera interfacial”, o segundo capítulo do primeiro volume de **Esferas I – Burbujas**. Madrid, Siruela, 2011. P. 135-195. A trilogia está organizada em: *Sphären I – Blasen* (Esferas I – Bolha), 1998; *Sphären II – Globen* (Esferas II – Globo), em 1999 e *Sphären III – Schäume* (Esferas III – Espumas). A versão utilizada na pesquisa é do espanhol, *Burbujas*, de 2011.

³² Ibid., p. 265.

³³ Ibid., p. 264.

³⁴ Ibid., p. 270, itálico do autor.

³⁵ Do latim *protrahere*, o verbo tem significado de revelar, arrastar para a frente, prolongar; está relacionado aos processos evolutivos do homem, à projeção do seu maxilar, mas também pode ser entendido no sentido figurado de trazer o rosto à luz, no seu aparecer. O autor irá usá-lo inúmeras vezes e, não tendo encontrado sinônimo em Língua Portuguesa, manteve-se a tradução da versão em espanhol (SLOTERDIJK, 2011: tradução de Isidora Reguera). Mais adiante, será visto que o fenômeno da protração poderá significar também que o rosto continua aberto à evolução e às transformações. (Cf. **Dicionário Infopédia de Termos Médicos**. Porto: Porto Editora, 2003-

nossa hipótese, a rostificar-se. Trata-se assim de criar uma fissura, ainda que seja dura e quase impenetrável a película que se formou sobre o rosto. É como um choque de transcolonização, como afirma o filósofo alemão, no qual somos lançados para fora das bolhas de segurança, o que nos obriga a enfrentar o mundo. Enfrentar o mundo significa nos comunicar, o que significa olhar o outro, processos que precisamos dolorosamente reaprender.

1.1. A estrutura dos capítulos: primeiras articulações

É preciso ressaltar, de imediato, que as imagens nem sempre privilegiam o retrato. Ainda que esse seja o gênero das imagens do rosto, o aspecto a ser considerado é que a rostificação é um processo que pode se operar por toda a superfície corporal ou sobre objetos. Assim, para compreensão dos processos maquínicos, muitas imagens trazem figuras inteiras, o que de certa forma “reverbera” (aspas nossas) os processos que se operam por todo o corpo ou como se o corpo oferecesse indicações ou viesse a compor a rostidade. De fato, há imagens que nem mesmo são representações formais da figura humana – referem-se mais a ações que remetem ao fechamento-abertura do rosto. Do mesmo modo, pode-se antecipar que a fotografia é nosso principal recurso, mesmo quando se trata da imagem cinematográfica ou de performances artísticas das quais só resultam registros fotográficos.

Do primeiro ao último capítulo, todo nosso esforço se concentra em um aspecto muito central da rostidade, que a identifica ao modelo do homem branco. De acordo com o texto Ano Zero-Rostidade, o processo de rostificação tem suas origens nas imagens do Cristo, o que resultaria na prevalência da imagem do Homem branco, escrito pelos autores com agá maiúsculo (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43). Para eles, o rosto é o Cristo ³⁶. Peter Sloterdijk tem um posicionamento semelhante, ao se referir à época dos grandes impérios e religiões, que teriam dado origem aos ícones-tipo de facialidade, hierarquizados por normas de importância, transcendência e significação. “Somos herdeiros dos cristogramas” (SLOTERDIJK, 2011, p. 168), fisionômica teológica que teria se produzido pela humanização de Deus e a configuração do rosto humano a partir das imagens de Cristo.

2016. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/protração>>. Acesso em: 14 dez. 2016.)

³⁶ Ibidem.

Ao tratar o tema, em artigo fundador sobre o fenômeno, Jorge Viesenteiner melhor define essa imagem na contemporaneidade: “trata-se do típico homem branco, europeu, cumpridor de suas funções sociais e deveres, além de produtivo e consumidor” (VIESENTEINER, 2009, p. 289). Padrão eurocêntrico que reflete um gigantesco projeto de fixar sobre o homem o grande Rosto, é sobre ele que orientamos nossas análises. Do mesmo modo, também privilegiamos imagens já de grande fortuna crítica, pelo potencial em expressar uma rostidade, como decalques que criam aquilo que Deleuze e Guattari (1996, p. 44) chamam de dicotomias e arborescências. Imagens já muito fixadas em nossas memórias, que escolhemos pela força que manifestam em dar visibilidade (e continuidade) aos processos de rostificação.

Apesar de muito referenciadas, buscou-se uma composição inusitada, em uma tentativa de traçar uma trajetória para as representações do rosto do homem moderno, desde quando ele salta dos muros da cidade de Paris no início do século passado até ganhar grandes dimensões nas avenidas de Nova York. Dos traços irregulares, meio divertidos e ingênuos das imagens iniciais, vislumbra-se a formação da rostidade por meio da sofisticação das imagens de síntese, rostos criados por computador, nos quais se detecta a perda quase completa do lastro humanista. Os três capítulos seguem percursos semelhantes, a mesma metodologia de análises qualitativas, amparadas pela crítica e reflexões do pensamento comunicacional. O primeiro capítulo explora as imagens na fotografia, o segundo reflete sobre as imagens no cinema e o terceiro se volta para representações nas artes plásticas.

A fim de circular nossa hipótese central, buscou-se analisar as imagens que de alguma forma estivessem amparadas pelos conceitos e desenvolvimento de técnicas que, a nosso ver, ofereciam sustentação à ideia de que os meios de produção das imagens seriam extensões da máquina abstrata da rostidade. A fisionomização, na fotografia, é um conceito inaugural do processo de rostificação, dentro do período em que nos dispomos a emoldurar como contemporâneo. Conceito identificado aos antigos retratos, como signos de nobreza e de ostentação, os álbuns fotográficos, que viraram moda no início do século XX, além de apresentarem pictoricamente a história dos homens modernos, buscavam também representar os melhores exemplares sociais da época; símbolos de distinção social, que apresentam claramente um traço individualizante, além de garbo solene.

Em contraponto, aos poucos as imagens vão revelar os movimentos que lançam o homem para a periferia dos grandes movimentos do capitalismo, subjugando-o por sistemas

que serão lidos por meio de uma pesquisa com retratos 3x4, um tipo de “apequenamento” (aspas nossas) do homem produzido pela modernidade. Das grandes imagens, das figuras imponentes, dos símbolos de grandeza, chega-se à fotografia como instrumento de identificação, em que o tratamento dado ao rosto pela imagem fotográfica irá refletir o tratamento dado ao sujeito nas grandes cidades, imagens de pessoas que se prestam a um determinado serviço durante um tempo e depois são descartadas pelo sistema, passando a integrar arquivos públicos, onde serão completamente esquecidas.

O primeiro capítulo evolui até o que se considera a morte do rosto, esgotamento produzido na modernidade pelo excesso de representações. Essa condição refletir-se-á na produção de imagens que denunciam a extrema clichêização das representações do rosto, bem como a imersão na ficcionalidade em que vive o sujeito cercado por imagens. O rosto-clichê, o rosto padronizado por imagens panfletárias e publicitárias, que permeia toda a nossa análise, possibilita a compreensão do rosto como produto da sociedade de consumo, cercado de fetiches e altamente desejável, que merece atenção da pesquisa: especialmente sobre o rosto da mulher, observa-se que a ação da máquina abstrata da rostidade produz o desejo de rostos sensuais, jovializados, em que envelhecer é uma condenação estética. A todo tempo está em debate a valorização da aparência e a difícil noção de originalidade de um rosto, implicada sua indiscutível subjetividade.

Aos processos de fisionomização, articulam-se a partir do segundo capítulo outros conceitos fundadores das imagens, como a fotogenia, que seria mais uma atuante da máquina abstrata da rostidade. Tentativa de emprestar ao rosto uma aura, de fazê-lo refletir uma interioridade, a fotogenia se configura na busca por um tipo de expressão que irá se fixar sobre o rosto cinematográfico, e que iremos tratar como rosto-alma. Gradualmente, no entanto, esse rosto dará lugar a outro tipo de expressão, mais afinada aos interesses dos estúdios e produtores de cinema, além da poderosa indústria da propaganda e da publicidade. Rosto cujas verdades, as quais se acreditavam serem vistas nas telas, serão maquinalmente construídas, fazendo surgir o rosto-tela, o rosto-*glamour*, o rosto das grandes vedetes do *star system*. Da beleza hollywoodiana se exigirá encenação, artifício, fabricação estética. Segundo Gilles Lipovetsky, serão usados os meios mais sofisticados, a fim de se “confeccionar a imagem incomparável, a sedução enfeitiçadora das estrelas” (LIPOVETSKY, 1989, p. 214). A própria máquina (nada abstrata) da rostidade.

No mesmo capítulo, a pesquisa se reencontra com o pensamento de Gilles Deleuze em *Cinema I - A Imagem-Movimento* (2018), desta vez a fim de estabelecer as ligações entre o sistema muro branco-buraco negro e o conjunto tela-câmera. Essa iniciativa faz parte da intenção de, no meio da imageria, compreender o que vem a ser o conceito de imagem-afecção, especialmente ligada ao *close-up*, um tipo de imagem que, ao focar o rosto, superdimensiona-o, aumentando seu poder de sedução, de convencimento, a sua força como máquina de rostidade. Deleuze compreende a superfície do rosto como uma placa sensível, uma unidade refletora, que ao ser “afetada” (aspas nossas) pelas máquinas de filmar resulta, na visão do autor, nos contornos e traços de rostidade (DELEUZE, 2018, p. 146). Também foi seguindo o pensamento deleuziano que chegamos ao rosto-máquina, que trabalha em função de outro tipo de rostidade, a da classe operária e trabalhadora.

As técnicas de reprodução da imagem, como o cinema e a fotografia, cuidaram de dar ao rosto uma nova aparência, de modo mais encantador na sua exterioridade, mas o destituiu das rigorosas pinceladas dos mestres renascentistas, das quais se podia resgatar algo de sua interioridade. No terceiro capítulo, sobre a rostidade nas artes contemporâneas, o novo modo de representação do rosto reflete as transformações no conceito de arte, cada vez mais objeto de consumo. Ainda que impregnadas das imagens do Cristo, as pinceladas modernas demolem as certezas da semelhança divina. O rosto se torna ambíguo, multifacetado, mas principalmente assume um estilo associado ao cinema, à publicidade e à moda, evidentes referências aos símbolos de consumo. Torna-se raso, sem vincos ou sombras. Clichês. Os novos retratos humanos são sequências repetitivas, quase monótonas, como figuras saídas todas de uma mesma matriz, *selfies*, onde todos partilham alegremente momentos descontraídos e de lazer.

O estudo deleuziano das pinturas de Francis Bacon, no entanto, permite-nos contrapor ao rosto-clichê certa ideia de rosto comparado ao enigma. Bacon teria conseguido com suas deformações da figura realizar um trabalho de dissolução, de decomposição da rostidade. Rosto sem história para contar, sem triunfalismo, cujos traços se perdem em afundamentos, os retratos e autorretratos de Bacon são descritos por Deleuze como “sensação violenta” (MACHADO, 2009, p. 237) que nos move, tira-nos do lugar, como alguma coisa que sacode aqueles fundamentos mobilizadores dos nossos afetos, para que se possa produzir outro tipo de loucura, de delírio, de sensação. Desfigurar a figura, deformar a forma, maltratar a imagem

parece ter sido a fórmula utilizada pelo pintor que permitiu ao filósofo refletir sobre um rosto fora da rostidade.

É no clima que se instaura a partir dessa análise que chegamos a dois trabalhos cujos objetivos parecem ser exatamente fender a mônada, expor as rostidades, sacudir as certezas de um eu estagnado, trabalhos nos quais voltamos a nos encontrar com o pensamento de Sloterdijk, rostos que retornam às esferas de intimidade, rostos que se olham e se comovem frente ao outro. A tal “ocorrência violenta” seria, no fundo, expor o vazio, levar ao reconhecimento de uma condição que nos transforma em pura aparência, seres comunicativos cujos rostos são a extremidade de um abismo, algo relacionado ao pensamento de Giorgio Agamben, para quem “todo rosto se contrai em uma expressão, se enrijece em um caráter e, desse modo, afunda-se e desmorona em si mesmo” (AGAMBEN, 2015, p. 91).

Para o filósofo italiano, a face é uma nudez, que cobrimos com nossas caretas. O que o homem faz é “caminhar obscuramente na sua luz”, diz Agamben (2015, p. 92). O muro branco, o buraco negro, que as imagens dão visibilidade com seu jogo de sombra e luz ou, como repetirá Deleuze inúmeras vezes, o rosto será uma *“impiedosa obscuridade”* (STERNBERG ³⁷ apud DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32, *itálico dos autores*) sobre o qual se formatam rostidades ou múltiplas faces. Haveria uma mais verdadeira que a outra? Haveria mesmo alguma verdade no rosto, seria esse o motivo da paixão pelos espelhos, pelas telas, pelas imagens, como modo de reproduzir sobre elas aquilo que nunca se manifesta sobre o rosto? Deleuze e Guattari afirmam que o rosto é inumano ³⁸, construção que as imagens percebem e se encarregam, na sua tarefa de povoar o mundo, de reproduzir, emprestando-lhes auras e almas.

³⁷ STERNBERG, Josef von. **Souvenirs d'un montreur d'ombres**. Laffont, 1966, p. 342-343.

³⁸ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 61.

2. A ROSTIDADE NA FOTOGRAFIA

Retrato ³⁹

*Eu não tinha este rosto de hoje,
Assim calmo, assim triste, assim magro,
Nem estes olhos tão vazios,
Nem o lábio amargo.*

*Eu não tinha essas mãos sem força,
Tão paradas e frias e mortas;
Eu não tinha este coração
Que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,
Tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
A minha face?*

2.1. Da velha Paris ao necrotério da cidade do Novo México

O capítulo explora conceitos e imagens que, de algum modo, fortalecem a hipótese de que as linguagens audiovisuais atuam como extensões da máquina abstrata da rostidade. Tendo como ponto de partida as imagens capturadas por George Brassai (1899-1984) nos muros da velha Paris, passagens por onde imaginamos que caminharam os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, nosso percurso segue até as imagens virtuais e de síntese, que caracterizam a pós-modernidade e que são um contraponto às imagens solidamente fincadas nas experiências do cotidiano de August Sander (1876-1964), visitadas aqui. O fotógrafo teria participado de um intenso processo de fisionomização que caracterizou os álbuns fotográficos do início do século passado, em uma espécie de enciclopédia dos novos tipos humanos, tipologia que atravessa a modernidade, como personagens-clichês, compostos de acordo com o papel que representam.

Processo que irá enrijecer as molduras do rosto humano, as grandes figuras de Sander fazem contraponto ao trabalho da artista plástica brasileira Rosângela Rennó (1962), que

³⁹ Cecília Meireles. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

recupera retratos 3x4 esquecidos em velhos arquivos e os transforma em memoriais à vida. Como imagens cruas, desprovidas de qualquer tratamento estético sofisticado, os retratos assimilados na obra da artista são vistos pelo conceito de *homo sacer*, de Giorgio Agamben (2015, p. 44), obscura figura do direito humano, igualado ao rosto do habitante das grandes cidades, excluído de quase todos seus direitos fundamentais. Ao resgatar esses retratos, dejetos da máquina abstrata da rostificação, Rennó quer nos fazer lembrar a simplicidade de um rosto.

Percorremos ainda o trabalho das fotógrafas Cindy Sherman (1954-) e Irene Andessner (1954-), que têm em comum a extrema facilidade com que conseguem reproduzir em si mesmas a aparência de outro rosto. A partir de autorretratos, as artistas utilizam um conjunto de técnicas para uma impressionante simbiose com personagens reais e fictícias, do presente e do passado. A fim de desconstruir o rosto-clichê, o rosto padrão, elas denunciam o rosto transformado em subproduto da sociedade de consumo, na nossa perspectiva, em função da rostificação. Por meio da evidenciação dos fetiches, fantasias e doses generosas de preconceito, o trabalho dessas duas artistas coloca em evidência a excessiva valorização da aparência e lança dúvidas sobre o que seria a “verdade” (aspas da autora) de um rosto.

Já nas imagens de Keith Cottingham (1965-), com a nítida intenção de perturbar a distinção realidade/imagem, há um estímulo ao pensamento que rastreia as mutações que as tecnologias produzem sobre a principal superfície da comunicação humana e nos obriga a pensar nos duplos, nas cópias e reproduções, nas imagens puras e vazias, nas quais já não se reconhece o referente. Rostos “plasmados sempre do mesmo modo” (SLOTERDIJK, 2011, p. 181), em função do excesso de representações, há ainda certas evidências de um rosto em decomposição, como na fotografia de Joel-Peter Witkin (1939-), que apresenta uma imagem produzida no necrotério da cidade do Novo México. Em uma longa trajetória, as fotografias analisadas apresentam vestígios de humanidade que estaria na iminência de desaparecer frente ao excesso de representações. Tentativas de salvar o rosto de uma segunda morte espiritual (a primeira teria sido a do próprio rosto?), trata-se também de repensar se a ideia de morte pelas imagens não seria justamente uma tentativa de desconstruir a rostidade, como aponta a perspectiva deleuziana.

2.1.1. O nascimento da rostidade

Não é difícil imaginar que Gilles Deleuze ou Félix Guattari, nascidos em 1925 e 1930, respectivamente, tenham visto, durante as perambulações próprias da juventude, os muros parisienses desenhados por artistas de rua que inspiraram a série *Graffitis* de George Brassäi ou que pelo menos eles tenham visto suas fotografias. O fotógrafo deixou uma enorme e significativa coleção de retratos da Paris das primeiras décadas do século passado, fotos noturnas da cidade, com grandes espaços vazios ou em ambientes onde circulavam artistas de todos os tipos, entre outros amantes da noite, como dançarinas de cabaré e prostitutas. Os grafites são, no entanto, uma série muito especial, representação curiosa da “passagem” (aspas da autora) de um rosto primitivo, gutural, para a formação das rostidades, um fenômeno que associamos à modernidade, aos mecanismos de reprodução das imagens e, como sugerem os autores fundantes desta investigação, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), a processos de significação e subjetivação produzidos pelo conjunto de linguagens que regem o mundo.

Brassäi é o codinome de Gyula Halász, nascido em Brasov, na Transilvânia romena que, antes da fotografia, estudou artes e se interessou pelas mais diversas formas de expressão artística: foi jornalista, escritor e pintor. Mudou-se para Paris em 1924, frequentou o grupo dos surrealistas, era apaixonado por Paris e sua obra está entre aquelas que identificam a conturbada e explosiva Europa do século XX. Os registros dos grafites teriam sido feitos durante vários anos. Segundo Letícia Freire Mariconda (2016), Brassäi costumava voltar ao lugar dos grafites para ver se os desenhos ainda estavam lá. Segundo a pesquisadora, os desenhos representavam para o artista uma espécie de arte maldita, identificada com a vanguarda modernista dos anos 30, eco frenético do inconsciente, analogias vivas com os elementos mitológicos, “signos sucintos que permitem refletir o diálogo entre os rastros do passado e o homem moderno” (MARICONDA, 2016, p. 78).

Ao se deparar com os grafites pela primeira vez, o que lhe veio à consciência foi a ideia de que eles, os grafites nos muros, “participavam de uma corrente de expressão continuada desde a Idade da Pedra até aqueles dias de 1930”⁴⁰. Brassäi vagava pela cidade, tentando

⁴⁰ Ibid., p. 98.

traduzir em imagens fotográficas os segredos da Paris noturna e o universo dos muros se expressa para o artista como “linguagem de signos, de figuras, de símbolos” (BRASSAÏ⁴¹ apud MARICONDA, 2016, p. 98). Fossem sinais ou marcas, esses signos assemelhavam-se aos mensageiros de uma linguagem arcaica cujos códigos se perderam: pistas de uma “duplicidade infiltrada e reconhecida” (BOAL⁴² apud MARICONDA, 2016, p. 98). Não eram rabiscos apenas, estavam no lugar de alguma outra coisa. Neste primeiro momento, nada parece mais sugestivo para a representação do sistema muro branco-buraco negro que as fotografias de Brassai, nas figuras 2 a 5.

Figura 2 – O nascimento do homem

Fonte: Brassai (1993). *Graffiti*, Série III. 1935-1950

Figura 3 – O nascimento do rosto

Fonte: Brassai (1993). *Graffiti*, Série III. 1935-1950

Figura 4 – Magia

Fonte: Brassai (1993). *Graffiti*, Série VIII. 1933-1956

Figura 5 – Morte

Fonte: Brassai (1993). *Graffiti*, Série VIII. 1933-1956

⁴¹ BRASSAÏ, George. **Graffiti**. Paris: Flammarion, 1993, p. 10.

⁴² BOAL, S. Os graffiti de Brassai: documento de um imaginário histórico. **Revista Lugar Comum**: Estudos de mídia, cultura e democracia. NEPCOM - Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação/Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro: 1999, n. 5 e 6, p. 221-238.

Como se aproveitando das rachaduras e erosões na superfície de tijolos e argamassa, surgem rostos nos muros, em torno dos buracos, que os artistas de rua captam e a câmera fotográfica do artista reproduz, reafirmando o traço definidor do rosto-rostidade. Algumas vezes nem há um traço, linha ou desenho, é o próprio enquadramento do fotógrafo que define o ângulo, o contorno, ao iluminar as cavidades e lhes dar expressão. Na perspectiva que se instaura neste estudo, são as linguagens produzidas pela arte que deixam ver as rostidades, tornam clara essa maquinação – pelo menos é esse o exercício que nos propomos: visualizar nas imagens as rostidades e refletir sobre as paixões e desejos escavados nos buracos negros.

Não seriam as fotografias de George Brassai o prenúncio do tipo emergente, o produto de uma profusão de símbolos, marcas, ícones, de imagens que começam a povoar ruas e mentes? Não estaria o fotógrafo vendo nos grafites as mudanças na relação do homem moderno com o seu espaço, com o seu lugar, consigo mesmo? Como habitantes estranhos entre si, fechados em seus buracos, porém engajados em um destino comum, as figuras capturadas pelas lentes do fotógrafo remetem à vida nas cavernas habitadas pelos nossos antepassados. “No lugar de cavalos e bisões, os grafites estampam a imagem dos personagens que agora habitam as cidades” (ENTLER, 2016).

Vislumbre da imagem petrificada do rosto, os muros precipitam a ideia do sujeito individualizado, socializado, que vai perseguir um modelo idealmente composto, no qual a busca por ocupar um lugar na pirâmide social, cumprir com os deveres e obrigações, se definir pelo sexo e pelo gênero, serão alguns dos critérios normativos obrigatórios, sob a pena de exclusão pela máquina. Rosto como forma de economia e de organização de poder, prática do capitalismo, intermediada pelas imagens e grandes discursos. Procedimentos dos quais participam ativamente o conjunto de signos que designam o sujeito e fundam subjetivamente o eu, com o consequente assujeitamento do corpo social (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 42).

As fotos podem não ter sido realizadas exatamente nessa sequência, mas é curiosa a história que elas contam: na figura 2, que Brassai define como o nascimento do homem, são dois grandes olhos, eles têm certa inocência e uma interrogação própria de quem vê o mundo pela primeira vez. Na figura 3, o fotógrafo vê o nascimento do rosto, os olhos são infantis, a boca pequena parece sorrir, lembra um menino, a superfície é lisa, ainda sem os vincos do tempo, sem as marcas da rostidade. Tudo se define com clareza na figura 4: há o desenho firme e bem marcado do ângulo de um rosto e um símbolo irrefutável da vida urbana e civilizada, um chapéu: surge o homem histórico, que pretensamente domina seu tempo, age

sobre o mundo, que interpreta-o. Curiosamente, ele chama esse grafite de “magia”, como se esse fosse um elemento necessário à sobrevivência humana. Por fim, a figura 5 é a caricatura da morte, encerra símbolos míticos, é diabólica; o lado negro do buraco, que mata a paixão, enfraquece o desejo, tira o sabor da vida.

As imagens registradas pelo fotógrafo nos muros da velha Paris têm o sentido de representarem, de acordo com o pensamento de Deleuze e Guattari, o sujeito enredado pelas linhas de força que darão forma ao sistema que eles definem como “muro branco-buraco negro” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). Como se desse local emanassem as forças dominantes que irão determinar a ascensão do sujeito naquele início de século, delineiam-se existências subjugadas pelos buracos negros, de onde não se avistam mais horizontes, apenas um muro como destino fatal. Na leitura do próprio fotógrafo, que escreveu um pequeno artigo “Da parede das cavernas ao muro da fábrica” (BRASSAÏ ⁴³ apud MARICONDA, 2016, p. 74), os grafites representavam a transição das sociedades primitivas para a modernidade, eles acabam produzindo o sentido de um aprisionamento do rosto pelos sistemas em ascensão.

Segundo Deleuze e Guattari, os homens primitivos – que as imagens evocam – não precisavam de um rosto, haveria mesmo “algo de absolutamente inumano no rosto” ⁴⁴. As fotografias de Brassai percebem o nascimento do homem moderno e de um rosto prestes a ser capturado pela máquina abstrata da rostidade. No momento dos registros, o rosto é um esboço, rosto-ranhura, uma caricatura em processo de reterritorialização. Suas formas guturais expressam o primitivo, a animalidade contida pela história. As cabeças, que antes pertenciam ao estrato orgânico, passam para os estratos de significância e subjetivação.

Virtualmente, elas são a face das novas codificações, que provêm das semióticas mistas, das quais as imagens são veículos por excelência. Os rostos vão cedendo lugar aos signos, ocupando o lugar que outrora pertenceu aos rituais mágico-religiosos, crenças e heranças arcaicas. Como se os buracos e ranhuras produzidos nos muros pelo tempo fossem agora ocupados pelos axiomas das sociedades modernas, que já não produzem mais sujeitos, mas as “unidades sem porta e sem janela” a que se referia David Lapoujade (2015, p. 268) quando tratou das mônadas. O exterior sem exterioridade, em um mundo que não possui um lado de fora, mas que, contraditoriamente, manifesta-se apenas na aparência.

⁴³ Brassai, George. **Minotaure**, 1933. Sem outras referências.

⁴⁴ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., 1996, p. 36.

Nesse sentido, a fotografia será cada vez mais hábil no trabalho de fixar o rosto produzido pela máquina abstrata da rostidade. Como representação “fiel” (aspas nossas), elo quase indiscutível entre imagem e realidade, um conjunto de técnicas e conceitos que permearam a reprodução fotográfica desde seus primeiros tempos serão poderosos aliados na operacionalidade da máquina. Se a hipótese da rostidade, em Deleuze e Guattari, responde à formação de um rosto cumpridor de funções, definido por papéis sociais, que se enquadra em padrões universais e bem aceitos, o imenso projeto de fisionomização realizado pelo fotógrafo August Sander (1876-1964) irá mostrar como as cópias dos modelos ideais se tornaram quase perfeitas, delineando o rosto contemporâneo como exemplar de alto estilo das rostidades.

2.1.2. A consolidação da rostidade

Entre muitos da sua época, o fotógrafo alemão August Sander logo descobriu a nova potencialidade do retrato humano, destacando-se ao reproduzir imagens das figuras do seu tempo. Sander produziu um grande álbum dos tipos humanos daqueles primeiros anos da República de Weimar, classificando-os em sete categorias (que poderíamos chamar de rostidades): agricultores, comerciantes, mulheres, um grupo que ele denominou de classes e profissões formado por padeiros, professores e estivadores, os artistas, a cidade e a série *As Últimas Pessoas*, descrita como representação da velhice, doença e morte. A coleção *People of the Twentieth Century* ⁴⁵ forma um acervo de mais de 600 imagens pertencentes ao Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

Segundo a curadoria do museu, trata-se de uma “abrangente abordagem tipológica, generalizante em sua visão de humanidade” (LEUCHTER, 2015). Dito de outro modo, as fotografias de Sander colocam em evidência as rostidades, modelos que estão bem enquadrados em seus contextos, rostos universalizados e bem aceitos. Cada uma das fotografias de August Sander pode ser considerada uma “cópia espiritual” (aspas da autora) do tipo idealizado pelas sociedades modernas nas quais o sujeito deve se enquadrar a fim de

⁴⁵ Para mais informações e imagens sobre o acervo, ver: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3612>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

produzir/pertencer a um rosto. O grande modelo inspirador é o do homem branco, europeu, heterossexual, cristão, cumpridor dos seus deveres. Porém, como no ideal platônico, um modelo nunca habitado, mas que as imagens de August Sander incorporam, dão traduzibilidade.

Ainda que o rosto seja particular em sua natureza e não se trate de uma operação antropomórfica, como ressaltam os autores, os rostos são como “zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32). O rosto é assim uma redundância com as redundâncias de significância e também com as de ressonância ou subjetividade.

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho ⁴⁶.

Deleuze e Guattari afirmam que mais que possuir um rosto, nós “introduzimo-nos em um” ⁴⁷, como as figuras de Sander, que se mostram orgulhosas e imponentes, exibindo suas aptidões físicas, habilidades manuais, vocações. Sander privilegia o sujeito inserido no seu meio, exercendo as funções para as quais foi “destinado” (aspas nossas). Eles já foram atravessados pelos sistemas de operação da máquina abstrata da rostidade; compõem uma “unidade de rosto”, que pode ser definida por uma profissão ou função, uma mãe de família, uma criança, um professor primário, um policial, “falantes” de uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos ⁴⁸. O álbum de fotografias de August Sander é um modo de visualização da inserção do sujeito moderno num Rosto.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibid., p. 44.

⁴⁸ Ibid., p. 32.

As “combinações de unidades” (DELEUZE, GUATTARI, 196, p. 44) têm seus valores alimentados pelos elementos significantes da língua. Para os autores, eles são constituídos desde a mais tenra idade pela escola, pela família, pelos poderes que envolvem o sujeito e que se fortalecem ao longo da vida, traduzidos pelos signos em correlação com outros signos, que formam as cadeias significantes. Nas fotografias de Sander, o sujeito aparece enredado por esses elementos que lhe dão significação, que lhe dão um rosto ou uma rostidade. Processo combinado ao da subjetivação, que penetra e domina as paixões, apossando-se do sujeito, eles assumem seu papel. É o buraco negro agindo como um Cristo, um terceiro olho, um computador central, que se desloca no muro ou na tela, produzindo superfícies de referência, o chamado Rosto.

Na visão dos filósofos, um rosto seria uma superfície de referência, comparado a um muro ou tela, que atende a um quadro geral de referências, com o qual o sujeito passa a se identificar, sem perceber que foi subtraído da sua própria potência e polivocidade em razão de um projeto político. Nas fotografias de Sander nossa tentativa foi de evidenciar a operacionalidade da máquina sobre o sujeito, na medida em que eles são “embutidos” (aspas nossas) num contexto que faz sentido com o que seria o processo de captura pelas semióticas mistas. Por meio de um conjunto de signos que enredam os indivíduos, cada fotografia traz a a revelação desse conjunto de forças agregadas exteriormente ao sujeito e que se convertem em um centro de poder, dominando-o, levando-o a crer que todos aqueles valores incorporados à sua vida são de fato a sua missão, seu principal objetivo, sem perceberem que foram cooptadas pelo buraco negro.

A função do buraco negro seria autorizar o indivíduo ao exercício do seu papel. Sem se dar conta, pelo menos na perspectiva deleuziana, de que ele não fez escolhas, não optou por traçar seus horizontes, mas foi escolhido pela máquina, com seus procedimentos seletivos, definidores de normas, racistas, excludentes. É o que os autores explicam pelos procedimentos de biunivocização e de binarização, conjuntos correlatos, em pares bem definidos, que colaboram com a máquina em seus processos de constituição de unidades, definindo se é um X ou um Y, um homem *ou* uma mulher, rico ou pobre, adulto ou criança, um chefe ou um subalterno. A partir de dicotomias e arborescências, esses rostos elementares são ligados dois a dois: homem e mulher, marido e esposa, amantes e cúmplices. Um rostifica o outro, em relações como professor-aluno, pai-filho, juiz-réu (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43-44).

Nas figuras 6 e 7, os dois casais são exemplares dos modelos binário-biunívocos.

Figura 6 - O Pintor Otto Dix e a mulher Martha

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK
Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. 1925–26.

Figura 7 - O Arquiteto Hans Heinz Luttgen e a mulher Dora

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK
Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. 1926.

O que poderia ser dito acerca desses rostos colocados lado a lado, cujos olhares não se cruzam, o que eles comunicam? Cada um tem seu próprio horizonte, está metido no seu próprio rosto. O que empresta significância às fotografias é o conjunto, o par, o biunívoco que remete a outro elemento: eles são correlatos – o homem e a mulher, o marido e a esposa, amantes e cúmplices, macho e fêmea, feminino e masculino. Binarismo definidor, polos de aceitação, representação das divisões do mundo, que só admitem certos tipos de conjunção, de acoplamento, de encaixe. O conjunto homogêneo que já embute, antecipadamente, uma mensagem. São elementos que estão organizados de acordo com as correlações da máquina.

Na fotografia de *O Notário*, da figura 8, o par é formado pelo conjunto homem-cão. Pelo grau de importância que se observa no oficial de justiça (ou um tipo de tabelião), poderia haver uma mensagem mais significativa, mais apropriada para a representação de um homem do qual se espera absoluta confiança? O conjunto traz signos de vigilância, de fidelidade, de cumprimento das normas, de austeridade. Postado ao pé de uma escada, com uma bengala na mão, o oficial de justiça encarna o respeito e o temor – e o cão reafirma essa imagem.

Figura 8 – O Notário

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. *The Notary*, 1924.

Há uma sequência quase sem fim desses conjuntos, de que selecionamos apenas alguns, como o pasteleiro obeso, o estivador com ares de malandro, o pedreiro que é signo da força, as moças casamenteiras, vestidas com a roupa de domingo, das figuras 9, 10, 11 e 12. O ponto de fuga, a linha divergente, é a secretária de uma rádio de Hamburgo, com seu androginismo, da figura 13. Ela poderia ser uma exceção entre os modelos, um tipo fora do padrão – para aquela época e para os dias de hoje. Deleuze e Guattari afirmam, no entanto, que mesmo os rostos não-conformes, “com ares suspeitos”, serão cooptados pela máquina, para que aquilo que é rejeitado na primeira seleção possa ser aceito em uma segunda ou terceira escolha (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45).

Figura 9 – O Pasteleiro

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. *Pastrycook*, 1928.

A rostidade se reflete de diversas maneiras, entre elas, o que poderíamos chamar de estigmatização, talvez uma das formas mais visíveis da rostificação. Ao inserir seus personagens em categorias, relacionando-as ao meio e aos afazeres, Sander faz com que cada um desses rostos seja reconhecido pelos objetos e atributos que estão em torno de cada um deles. É o rosto acolhendo o significante – as construções da linguagem –, ajudando a reverberar os sentidos.

Figura 10 – Marinheiro Desempregado

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. *Unemployed Sailor*, 1928.

Figura 11 – Ajudante de Pedreiro

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. *Unemployed Sailor*, 1928.

Figura 12 – Garotas da Fazenda

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. *Farm Girls*, 1923.

Figura 13 – Secretária de Rádio

Fonte: MoMA. © 2018 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne / ARS, NY. *Secretary at West German Radio*, Cologne, 1931.

Tipologia emergente naqueles princípios de século XX, o álbum de August Sander levou críticos como Wolfgang Brückle a compreenderem sua obra como um grande reducionismo sobre a individualidade e a expressividade facial. As imagens que compõem a coleção *People of the Twentieth Century* atestam a importância e o prestígio associados à fisionomia naquele período. Ao explorarem os traços expressivos do rosto, as fotografias participam de um discurso visual sobre o rosto humano e falam de “verdades” (grifo nosso) do indivíduo, ligadas ao seu destino dentro das comunidades e até mesmo sobre a cultura de uma nação inteira. Contêm ainda certa evidência de que os novos rostos estavam revestidos de máscaras ⁴⁹, embora houvesse, entre os defensores da modernidade, certa “conveniência” em se adquirir um rosto parecido com uma máscara, “vazio e impermeável” (BRÜCKLE, 2013, tradução nossa).

Junto com os álbuns, as revistas ilustradas estavam repletas de galerias fisionômicas, reforçando um “pensamento fisionômico” que havia se apoderado dos discursos sobre o estado do indivíduo no mundo moderno em áreas como a psicologia ou a antropologia. Os livros fotográficos de fato se converteram em uma moda; retratos de aldeões, moradores de cidades grandes e pequenas, mendigos, banqueiros, artistas, crianças, estudantes e idosos são reunidos em seções diferentes, identificados por legendas que apresentam as pessoas como representantes de uma espécie cujas características físicas, aos olhos de muitos espectadores, podiam ser tipificadas. “A pessoa retratada representava um tipo social identificável”, explica Brückle ⁵⁰.

O autor destaca, no entanto, que a maior parte dos críticos dos álbuns considerava que o sucesso dos estudos sobre a fisionomia (e ele está se referindo à República de Weimar) foi precipitado pela erosão da estabilidade social e, portanto, era um fenômeno de crise, em que a personalidade do indivíduo manifesta-se como algo artificial ou anacrônico. De todo modo, para Brückle, as fotografias de Sander agora dizem mais sobre as pessoas contemporâneas do que as teorias; há um generalizado sentimento de entusiasmo pela fotografia e seu papel na comunicação moderna, em uma era em que as imagens passam a substituir quaisquer outros discursos.

⁴⁹ Para Deleuze e Guattari (1996, p. 43), as máscaras “asseguram a pertença da cabeça ao corpo, mais do que enaltecem um rosto”. Aqui, o sentido de máscara é aquele do teatro grego, em que o indivíduo interpreta um papel, colando-se a ele, mesmo que consiga manter certa distância do personagem.

⁵⁰ Ibidem.

Em artigo no qual reflete sobre o uso de imagens como técnica cultural de leitura do mundo, Walter Benjamin diz que Sander captou o espírito do tempo ao perceber a vitalidade que havia nas imagens que retratavam o sujeito moderno, “desde os representantes da mais alta civilização até os idiotas” (BENJAMIN, 2012, p. 103). Novo tipo de magia, para o filósofo, certas imagens produzidas pela fotografia podiam conter em si um elemento enigmático, que provinha de um lugar distante, conferindo às imagens um valor único, singular. Se, por um lado, na reprodução das meras aparências, as imagens técnicas podem destruir o que o filósofo chamou de aura, por outro, as imagens manifestam uma historicidade que faz correspondência com o presente, “algo tão vivo e tão verídico como a própria natureza” ⁵¹.

Quando dirige seu olhar para o álbum de fotografias de August Sander, Benjamin vê a possibilidade de decifração do presente, por meio de uma fisionomia do tempo (*Antlitz der Zeit*). Para ele, as imagens de Sander eram tentativas de singularizar um sujeito em vias de desaparecer sob a velocidade dos novos tempos e a crescente massificação promovida pelas técnicas de reprodução da imagem. A constelação de tipos de Sander oferecia uma possibilidade de compreensão sobre os novos tipos; por sua facialidade, as fotografias assumem vital importância. Espécie de manual de treinamento, o álbum serviria para o novo hábito de olhar e ser olhado. “Temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas no qual podemos exercitar-nos” ⁵².

A leitura fisionômica dos rostos torna-se epistemologicamente relevante para o mundo moderno, e o que Benjamin fez foi abordar esse ponto de uma perspectiva política, sendo que ele não estava sozinho. Em 1929, o escritor Ernst Jünger (1895-1998) observou: “Não precisamos de cálculos intrincados para entender a magnitude da ameaça que enfrentamos. Um simples estudo fisionômico, que podemos realizar de uma só vez e de capricho em qualquer grande cidade, será suficiente” (JÜNGER ⁵³ apud BRÜCKLE, 2013, tradução nossa), uma tendência para o uso de “tipos genéricos” (aspas da autora) que identificam os moradores das cidades por meio de características expressivas em seus rostos.

⁵¹ Ibid., p. 95.

⁵² Ibid., p. 103.

⁵³ JÜNGER, Ernst. **Das abenteuerliche Herz**: Aufzeichnungen bei Tag und Nacht. Berlin: Frundsberg-Verlag, 1929. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987. p.60–61. Disponível em: <<https://goo.gl/BgjW4w>>. Acesso em: 27 jun. 2018. Não paginado.

Para esses críticos, haveria nesses retratos uma extraordinária semelhança, produzida pela tipicidade de uma expressão que revelaria a inexorabilidade dos processos e as angústias que agora todos partilham – tratava-se então da modernidade iniciando uma uniformidade de tipos, o novo fenótipo da existência humana, pré-anunciando nesses retratos um tipo destinado à supremacia social, homens e mulheres de cor branca, engajados socialmente, cumpridores de deveres, gozando de boa saúde. Tanto Benjamin como Jünger pareciam compartilhar, conforme se depreende da crítica de Wolfgang Brückle, uma confiança nessa nova fisionomia, representativa de grupo e gêneros, formais e conservadores, o que para eles esse era um reflexo do declínio do significado em um mundo superficial.

O próprio August Sander teria aproveitado uma palestra de rádio em 1931 (SCHATZ-NETT, 2012) para expressar seu interesse em fisionomia, discutir seu arquivo visual e explicar que seu trabalho buscava diferenciar-se do retrato, tal como era praticado por fotógrafos de estúdio artisticamente ambiciosos, muitos dos quais ainda trabalhando na tradição da pintura. Sander teria deixado claro que o julgamento fisionômico era uma habilidade que considerava indispensável para a fotografia. Para ele, a fim de se produzir uma imagem eloquente do tempo, conforme expõe Schatz-Nett (2012), era essencial uma compreensão da fisionomia, sem a qual seria impossível identificar os tipos necessários para representar a nação.

A noção de tipo, de fato, parece ter sido fundamental para o pensamento fisionômico da época. Para Brückle (2013), esse pensamento às vezes aproximava-se da ideia platônica do modelo ideal, enquanto que em outros estava associada às produções padronizadas, evocação da vida afastada da individualidade proporcionada pelas sociedades massificadas. No trabalho de Sander, bem como em outros álbuns fotográficos, a noção de tipo pretendia garantir uma ligação entre o histórico, o indivíduo e o grupo. As pessoas do século XX de Sander teriam sido, portanto, precursoras e ao mesmo tempo definidoras de uma tipologia que se arrastaria até os nossos dias, conceito que associamos à produção da rostidade, às imagens clichês e ainda à glamourização de certos tipos em função de outros.

Uma fisionomização relacionada às características funcionais do indivíduo, que o enquadra e qualifica por aquilo que ele faz e representa socialmente. Um tipo engessado, que reaviva as ideias de Johann Lavater (1741-1801), para quem as formas do rosto e do crânio eram sugestivas do temperamento ou mesmo do estado de alma das figuras estudadas. Nas

cortes do século XVI ao XVIII, os fisionomistas eram homens capazes de interpretar o sujeito a partir do rosto, associado a modos e trejeitos. “A *fisiognomia* era a própria ciência do rosto e era preciso adivinhar o homem por trás dele” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 40-41). A rostificação tem, portanto, raízes mais profundas, um grande Rosto já era visível nas cortes medievais.

Após as técnicas de reprodução da imagem, a fotografia se converte no novo meio de interpretação e decifração desse sujeito. Quem duvidaria da conduta de lealdade do notário de Sander ou teria dúvidas da aptidão gastronômica do confeitiro? Seria leviano afirmar que a maioria de nós tende a acreditar na seriedade de homens de toga, rostificados em suas cortes supremas? Os retratos de Sander inauguram uma época dos “protótipos” (aspas nossas), escolhidos entre os melhores representantes de cada categoria, baseados numa crença antiga de que os homens são aquilo que representam nas imagens. Dupla representação, do rosto e da reprodução do rosto pelas imagens. Dois modos de representação que se entrelaçam e se fortalecem mutuamente: o grande Rosto, no qual somos embutidos na tentativa de aderir a um modelo ideal, que nunca será possível alcançar, e as imagens do rosto, lócus de uma batalha do homem com ele mesmo, preso na rostidade, e do sujeito lançado a um buraco negro, dos quais se conhece melhor pelos processos de representação.

Uma sobrevivência pelas imagens que nos lança em direção ao trabalho da artista plástica brasileira Rosângela Rennó, que viu na fotografia uma possibilidade de recuperar a vida tragada pelas imagens, fotografias que ela manipula a fim de resgatar a memória de um sujeito que, depois de cumprir as funções atribuídas pela máquina, de algum modo é lançado fora do sistema. Rosângela nos obriga a pensar nesse modo de atuação da máquina, a binarização, relativa aos procedimentos de escolha, que parecem se tornar mais cruéis à medida que esses sujeitos se encontram em categorias consideradas socialmente inferiores. O projeto de fisionomização que os enquadra diverge daquele visto em Sander: esses são enquadrados pelos registros policiais, por meio de digitais, retratos 3x4 e um número. No Brasil, sem esse requisito, o sujeito é enterrado como indigente, é um sem Rosto.

Na perspectiva dos autores fundantes dessa investigação, o enquadramento desse sujeito é realizado pelo “detector das desvianças”, conforme a exposição a seguir:

Se o rosto é o Cristo, quer dizer, o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvianças, os primeiros desvios padrões são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda e terceira categoria. Eles também estão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45).

A binarização participa de um procedimento de seleção dos sujeitos por categorias, é uma resposta seletiva ou de escolha⁵⁴. Na medida em que a máquina procede a suas escolhas, sobre um rosto concreto, a máquina julga se aquele rosto será aprovado ou não, se está de acordo com o padrão ou não, do contrário, poderá ser ejetado do sistema. A correlação binária dessa vez é do tipo sim ou não. “O olho vazio do buraco negro absorve ou rejeita, como um déspota”⁵⁵. No entanto, o muro branco não para de crescer, ao mesmo tempo em que o buraco negro funciona várias vezes e essa recusa tem certo nível de tolerância, porque é preciso produzir sucessivamente desvios padrão para que tudo possa se encaixar nas correlações biunívocas e instaurar relações binárias entre o que é aceito em uma primeira escolha e o que não é tolerado em uma segunda ou em uma terceira.

Uma travesti. Ela não é homem nem mulher, a relação binária se estabelece como um “não” na primeira categoria, mas ela pode ser um “sim” na categoria seguinte, “que tanto pode marcar uma tolerância de certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer custo”⁵⁶. É desse modo que os sujeitos das fotografias 3x4 que aparecem na obra de Rosângela Rennó são inscritos no muro: poderíamos considerar uma reciclagem do processo de binarização em que eles são apenas tolerados em determinados lugares e em determinadas condições, em “guetos” (aspas nossas). Eventualmente – diríamos que com frequência – esse sujeito é apagado do muro, que “jamais suporta a alteridade”⁵⁷. Modelos fora do padrão serão descartados, cuspidos fora.

⁵⁴ Ibid., p. 44.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibid., p. 45

⁵⁷ Ibidem.

2.2. O rosto cai no esquecimento

Em Rosângela Rennó (1997), a narrativa do crítico de arte Paulo Herkenhoff nos permite conhecer parte da trajetória da artista, que busca e recupera imagens esquecidas nos arquivos policiais, em antigos estúdios de fotografia do tipo 3x4cm que havia no centro do Rio de Janeiro, além de jornais diários, álbuns de família, mercados de pulgas e até em latas de lixo, a fim de resgatar identidades esquecidas pela própria herança histórica do Brasil (HERKENHOFF, 1997, p. 123). Segundo ele, a fim de se opor à amnésia social, ao apagamento do indivíduo pelas ideologias e práticas de poder ⁵⁸, desde o Brasil colônia, em que o gênero pictórico era praticamente inexistente, Rennó “toca” nesse processo de recuperar o que teria sido um “esquecimento visual do rosto” ⁵⁹.

Como se esses retratos de identidade “ainda conservassem funcionalmente uma vaga ideia de aura” ⁶⁰, segundo o crítico, a finalidade do trabalho de Rennó é identificar socialmente o indivíduo, construir uma história, fixar uma memória, e tentar reanimar a aura aparentemente morta dessas existências ⁶¹, um processo decorrente, na sua visão, da submissão do Estado, o que se define pela forma dos retratos 3x4, relacionada a carteiras de identidade e de trabalho, certificados de reservista, entre outros documentos do mesmo tipo.

Arquiteta e artista plástica, Rosângela Rennó não é fotógrafa, mas as obras da artista estão inseridas no contexto de pesquisas das novas linguagens que surgiram nos anos 80, a pós-fotografia ou “fotografia expandida” (FATORELLI, 2002, p. 64-69). Expoente de uma geração, as primeiras intervenções da artista são realizadas nos retratos de família, ainda em Belo Horizonte, sua cidade natal. Ao chegar ao Rio de Janeiro, volta-se para a esfera pública. Nos retratos 3x4, em que apenas um rosto é aprisionado em um *close* frontal, estariam claras as preocupações da artista com os processos sociais que se relacionam à perda da identidade e ao anonimato. “Onde a fotografia seria agenciamento de morte (como interpreta Roland Barthes), fragmentos históricos e migalhas de desejo” (HERKENHOFF, 1997, p. 127) ⁶², o

⁵⁸ Ibid., p. 144.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibid., p. 130.

⁶¹ Ibidem.

⁶² A observação do autor, entre parênteses, refere-se a uma passagem de *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 129.

trabalho de Rennó apontaria para a construção do Sujeito ao trazer de volta dos escombros algum tipo de presença.

Rennó busca romper com a questão da representação e da objetividade, da função de cópia ou duplo da fotografia. Na apresentação de Paulo Herkenhoff, suas obras podem ser sintetizadas sobre tentativas de promover o redescobrimento da imagem, interferindo nos negativos e produzindo alterações sobre as cópias: a artista fragmenta, mancha, sombreia, contrasta, torna opaca ou projeta as imagens sobre superfícies que criam “efeitos translúcidos, fantasmagóricos, espectrais”, como em *Obituários*, da figura 14, escultura que reúne 84 fotografias, que “dissipam a singularidade e a diferença” (HERKENHOFF, 1997, p. 146). Grau zero de expressividade, diz o autor, já que não interessa à artista ressaltar aspectos fisionômicos – rostidades –, essas são superfícies virtualmente cegas⁶³. Ao recontextualizar e ressignificar essas imagens, Rosângela encontra um meio de “alcançar” (aspas nossas) os indivíduos lançados à margem dos processos.

Figura 14 – Painel dos mortos: obituários

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. *Obituário Transparente*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

⁶³ Ibid., p. 145.

Nos retratos 3x4, o sujeito perde o direito à pose estudada dos velhos álbuns fotográficos de August Sander. Annateresa Fabris (1997) analisa que a única concessão da fotografia de identidade à expressão corporal é um sorriso esboçado. “Sem nenhuma pretensão romântica”, ela destaca que os registros sofrem pela falta de nitidez, têm contornos indefinidos, se igualam ao desprovemento de “interioridade” ⁶⁴, afinal, o que haveria para se descrever num retrato 3x4, pergunta-se Herkenhoff (1997, p. 152). Qualquer expressão ou singularidade seria um desperdício, comparável aos processos sociais de banalização e de perda de significado pela fotografia que teria sido promovido pelas “Grandes Imagens” ⁶⁵.

Porém, para o crítico, quando Rennó reforça as imperfeições dos retratos, acaba por transformar a simplicidade das imagens e seu desprovemento técnico em uma familiaridade, “distante de qualquer significação” ⁶⁶. Sobre um fundo neutro, iluminação tosca, pose convencional, sem a artificialidade dos ensaios fotográficos, eles são a tentativa da artista de nos dizer que a identidade não deveria se resumir a uma simples aparência ou definir-se pela fisionomia, tampouco a subjetividade render-se tão facilmente aos indícios frágeis das representações. Cada uma das fotografias exibidas em suas exposições poderia ser apenas um retrato, mas ao amplificar seus borrões, dar profundidade às áreas acinzentadas, Rosângela Rennó torna visíveis os buracos negros.

Resgatados de arquivos esquecidos com o tempo, em *Puzzles, Amnésia* (1991) e em *Duas Lições de Realismo Fantástico* (todas de 1991), os retratos foram organizados de modo semelhante ao muro branco. “Unidades de rosto” (aspas nossas) que nos fazem lembrar aqueles que tiveram um papel social e exerceram alguma função, foram tornados existentes pela artista. Especialmente em *Duas Lições de Realismo Fantástico*, Rosângela Rennó dá uma dimensão excepcional para os retratos, a partir da ampliação de negativos, organizados em extensas faixas de até 25 metros de comprimento por um metro de altura. Na figura 15, a reprodução de parte da exposição de 33 retratos montada pela primeira vez no edifício do Paço das Artes, em São Paulo, é a representação do sistema muro branco-buraco negro.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibid., p. 153, maiúsculas do autor.

⁶⁶ Ibidem.

Figura 15 – Paredes brancas-buracos negros

Fonte: Rosângela Rennó. *Duas Lições de Realismo Fantástico*. 1991.

Se a fotografia é uma extensão da máquina abstrata da rostidade, Rosângela tenta desestruturar a cadeia significante que a faz funcionar. Em *Imemorial* (1994), a artista reúne 50 fotografias de trabalhadores, inclusive crianças, que foram descobertas por ela em um depósito do Arquivo Público do Distrito Federal, onde estavam mais de 15 mil arquivos relativos aos empregados da NOVACAP, a companhia criada pelo governo federal para a construção de Brasília. O achado dá origem a uma nova história para os retratos, a história daqueles que foram reduzidos à dimensionalidade zero, como se refere Vilém Flusser. Rennó faz um tipo de “elogio” à superficialidade das imagens condensadas sobre o “abismo” de um mundo reduzido a pixels, pontos e grânulos (FLUSSER, 2008, p. 12).

Para esse autor, fotografias, filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador têm uma “estrutura” de mediação que influi sobre a mensagem, produzindo mutações na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores ⁶⁷. Mundo planificado, de imagens chapadas, a obra de Rosângela contextualiza as superfícies construídas com pontos, para lhes dar alguma concretude.

⁶⁷ Ibid., p. 11.

Figura 16 – Campo de lembranças (panorâmica da exposição)

Fonte: Rosângela Rennó. *Série Imemorial*. 1994. Instalação para a exposição "Revendo Brasília". Coleção de Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife).

Imemorial é uma homenagem aos homens, mulheres e crianças que participaram da construção de Brasília e relembra o episódio ocorrido no acampamento de obras da empreiteira Pacheco Fernandes, quando, durante uma briga entre dois operários, em uma disputa por comida, os homens da Guarda Especial de Brasília (GEB) reagiram a tiros, segundo relatos que partiram da própria artista (GONDIM, 2011). Até hoje se desconhece o número exato de mortos. A instalação da imagem acima recorda também outras mortes, cujos corpos foram soterrados sob as fundações dos imensos edifícios que compõem o núcleo do poder de Brasília. A rigor, nunca foi feito um levantamento estatístico das mortes ocorridas na construção da capital do Brasil.

Imagens de desconhecidos dos quais só restaram um número ou ficha de inscrição – o título faz referência àquilo que não se pode recordar –, Rosângela organiza as fotografias na mesma sequência de entrada nos livros de registros. “Chamam a atenção, desde logo, a rígida posição frontal das cabeças, o vestuário digno e modesto, e a sisudez dos olhares fitando a câmara que os capturou”, escreve o curador da exposição realizado no Recife, Moacir dos Anjos (2006, p. 2). Segundo ele, a origem dos retratos é evidenciada pelo modelo de retrato 3x4, que permite imediatamente ao observador saber que um dia eles foram usados para identificar formalmente indivíduos recrutados para algum tipo de trabalho.

Ao observar, porém, o semblante tenso de um, a roupa apertada e definitivamente inadequada do outro, ou, ainda, o olhar assustado de um terceiro que a câmara paralisou um dia, [o observador] é levado talvez a imaginar o ambiente e o momento no qual viveram suas vidas e as razões da amnésia social para onde seus desejos escaparam (ANJOS, 2006, p. 2).

Disposição que lembra, “inescapavelmente”, conforme Moacir dos Anjos, “lápides feitas em pedra” ⁶⁸, o gesto redentor de Rosângela Rennó promove um tipo de ressurreição daqueles que se sacrificaram na construção do futuro, que viveram em condições nada favoráveis e dos quais só restou uma fotografia, a fugaz memória da contemporaneidade. Os candangos, como ficaram conhecidos aqueles primeiros homens, hoje vivem nas periferias da capital federal, zonas da vida nua, como afirma o filósofo italiano Giorgio Agamben, descendentes do *homo sacer*, figura excluída do direito romano que vive em condições sub-humanas de trabalho e, na sua fragilidade social, representa os rostos cuja singularidade é indiferente.

Brasília, a imensa planície central do Brasil, quiçá até nos dias de hoje, foi desde sempre um “terreno vago, onde toda forma de vida e toda norma pode ser virtualmente capturada” (AGAMBEN, 2015, p. 47). Metáfora do próprio espaço social, nessa perspectiva, o sujeito moderno, habitante das grandes cidades do mundo, é sistematicamente equiparado a um criminoso em potencial, definido apenas pelos dados biométricos, assujeitado a uma “vida nua”, em modelos sociais que o filósofo compara a campos de concentração ⁶⁹.

Sobre imagens borradas, retratos que sofreram apagamentos devido à ação do tempo e que reforçam os mecanismos que tornam todos idênticos, o trabalho de Rosângela Rennó é uma leitura das fisionomias do século XXI, com seus profundos abismos sociais, culturais, econômicos. Em forma de pequenos retratos, o buraco negro assume proporções abismais, operando a criminalização em função do rosto do homem branco. Segundo Deleuze e Guattari, “do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem” (1996, p. 45).

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Id., 2014, p. 85.

Como redenção ao anonimato e ao esquecimento e à sua desprovida estética, a artista exhibe os rostos anônimos, redimensionando-os e lançando-os a outro contexto, no qual suas histórias ganham uma memória e suas existências, sentido.

Figura 17 – Retratos 3x4: exemplares da vida nua

Fonte: Rosângela Rennó. *Série Imemorial*. 1994. Retratos extraídos do conjunto que compõe a exposição "Revendo Brasília". Coleção de Marcos Vinícius Vilaça (Brasília/Recife).

O empreendimento de Rosângela Rennó é, portanto, reconstrução simbólica de um corpo político, condição fundamental que dá ao sujeito capacidade de produzir fraturas nos projetos de poder. A artista lança um olhar para o rosto, para figuras que, nos processos de rostificação, são sujeitos de segunda, terceira categoria. São os “homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra” da canção que Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1960) compuseram para a inauguração da capital federal. Brasília foi erguida por homens de todos os cantos do país, que chegaram ao planalto central,

“no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara [...] em sua simples e áspera doçura; em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos, a aguardar suas promessas de melhores dias [...] para construir uma cidade branca e pura, de homens felizes” (JOBIM; MORAES, 1960).

Segundo relatos da artista, as pessoas desapareciam, restando como vestígio de suas histórias as malas de roupas com alguma referência à sua existência. Cada observador pode

imaginar uma história com os elementos fornecidos por Rennó, mas sem que se venha a conhecer o nome delas, quais eram suas funções, como chegaram até ali, que sonhos acalentavam suas noites, que esperanças os faziam acordar pela manhã. “Não há [...] alegria ou conforto discerníveis nesses retratos”, escreve Moacir dos Anjos (2006, p. 2). *Imemorial* é representativa de uma gigantesca galeria de rostos mal enquadrados pelo retrato, como imagens fora de foco que, após cumprir sua função, foi expurgado do sistema, “dispensado por motivo de morte”, como constava nas justificativas dos arquivos revirados por Rennó. Rosto rústico, rosto do silêncio, rosto candango.

Retratos da exclusão que, uma vez recalcada, como em uma matriz, nunca deixa de se reproduzir. Rostos de um protagonismo rebaixado pela sociedade, que não lhe faz valer seus direitos. Sem laços de reconhecimento, cada um é preso no seu próprio muro, afundado no seu próprio buraco. *Imemorial* é uma possibilidade de questionamento dos papéis exercidos pelo cidadão na sua própria sociedade, além de tentativa de nos forçar a pensar no nosso papel frente aos processos desse “apagamento” (aspas nossas), conforme termos que encontramos nas resenhas da obra, que não é só das memórias, mas dos afetos, da potência de cada indivíduo em traçar seus horizontes.

Rennó sabe que a identidade não se resume à simples aparência, nem se define pela fisionomia ou pode ser fixada em uma fotografia. Paulo Herkenhoff lembra que se trata da perda do rosto. “Fora de foco na sociedade é estar posto à margem” (HERKENHOFF, 1997, p. 139). Na contramão da banalização, a artista dá ao duplo uma recompensa ao regime da vida nua imposto aos viventes dos grandes centros urbanos. Extrai a memória das rostidades, busca vestígios de afeto, lembranças de algo que poderia ter sido e não foi. É um rosto que produz “nostalgia de um dia ter ser alguém”⁷⁰, um tipo de saudade de uma vida que se esvai sem deixar vestígio. A precariedade dos retratos que Rosângela manipula é a antítese de um mundo de aparências e extrema valorização da imagem.

Modelo de mundo que se alimenta da ficção, que alcançou o grau máximo dos estereótipos, que transformou o tipo humano da nossa época em um molde para ser replicado, multiplicado, para ser recriado como personagem, não importa se real ou fictício. Como se as novas realidades fossem cenas do cinema, essa é a leitura mais imediata do

⁷⁰ Ibid., p. 127.

trabalho das artistas plásticas e fotógrafas Cindy Sherman e Irene Andessner, artistas de grande proximidade conceitual, que denunciam o excesso de clichês, a reprodução incessante, a falsa aura que reveste as imagens, o mundo das representações. Utilizando-se do próprio corpo, elas reproduzem os tipos criados pela sociedade de consumo, com a finalidade de vender, vender o corpo da mulher.

2.3. O Rosto se transforma em cópia

De modo mais assertivo com o propósito dessa pesquisa, poderíamos afirmar que os autorretratos são reproduções das rostidades, que as autoras percebem, reproduzindo sobre a própria superfície figuras que caracterizam a cultura contemporânea. Crítica bem-humorada e sarcástica ao capitalismo e à cultura do consumo exagerado, é como se elas enxergassem o trabalho da máquina da significação, percebessem que são figuras nascidas de um mundo subjetivado por desejos impossíveis, por falsas promessas, por recompensas que nunca chegarão. Por meio de suas criações, é possível ver as múltiplas faces das rostidades, ora irreverentes, ora vazias e opacas, ora obscenas.

Confundindo nossa percepção, com o artifício de próteses e maquiagens, cenário e figurinos, Andessner e Sherman têm seus trabalhos reconhecidos pelo público e pela crítica, especialmente pela produção de retratos fotográficos nos quais recriam em si rostos famosos e tipos comuns, como os que são vistos no cinema, na televisão, nas revistas de moda, nas ruas das grandes cidades. Andessner tem uma coleção de personagens históricos, já esteve na pele de Maria Anna Mozart, Frida Kahlo, entre outras personalidades. Como parte do projeto *Donne Illustri* (2003), a artista refaz dez retratos de personalidades da Veneza do século XVII. A série se compõe de duas etapas: na primeira, o retrato da rostidade; em uma segunda fotografia, Andessner lhes dá a possibilidade de um “rosto autêntico” (aspas nossas).

Os retratos das mulheres foram expostos durante uma intervenção artística e Andessner os confronta com os retratos de homens famosos que já se encontravam em exposição na *Sala degli Uomini Illustri*, na Praça de São Marcos. A instalação da artista transforma o espaço de salão dos homens em “salão de mulheres famosas”, a *Sala delle Donne Illustri*. A fim de alterar a percepção das imagens e ressaltar a prepotência das figuras

masculinas, a artista retrata antigas figuras da corte veneziana, utilizando-se de maquiagem, mesmo tipo de figurino e inúmeros detalhes pictóricos, porém, como em um processo de cópia, reproduz o porte e a aparência dos homens ditos famosos da galeria e cujos retratos estiveram pendurados anteriormente na sala.

Tipo de perturbação produzida pelas mulheres rostificadas pelo olhar masculino, na mesma série, Andessner utiliza as referências históricas, a biografia e outras informações acerca das mesmas mulheres para recriar as figuras, mas agora em uma perspectiva atual. Dentro de uma caixa de luz, como em um pequeno túnel do tempo, as mulheres ressurgem nas fotografias, porém em novas personalidades, emprestadas pela artista. Irene transporta as mulheres históricas venezianas para o nosso tempo, conferindo-lhes independência e libertando-as do olhar do passado. O momento em que ela dispara o dispositivo fotográfico, segundo a curadoria da exposição, é o mesmo em que ela “interiormente sente” (IRENE..., 2003) que está trazendo a personalidade daquela mulher à expressão.

Na reprodução do retrato da compositora veneziana *La Greghetta* ou Barbara Strozzi (1619-1677), da figura 18, na primeira imagem Andessner apresenta a cantora, empoadada, como nobreza representativa do século XVII; na segunda, a cantora barroca reaparece em uma mini blusa impensável para sua época, calças justas e tem uma guitarra entre as pernas.

Figura 18 - Irene Andessner como Barbara Strozzi

Fonte: Irene Andessner. *Donne Illustri*. 2003.

No trabalho de Sherman se sobressaem figuras que habitam os imaginários, enraizadas na sociedade e na cultura modernas, como a atriz pornô, a dona de casa, a prostituta, a madona renascentista. A seleção de imagens da figura 19, retratos da série *Untitled*, produzidos entre 2000 e 2008, traz mulheres elegantes, ligadas no seu tempo, ao mundo da moda, enciclopédia de tipos, em que a artista manifesta o desejo resistente aos estereótipos e de modo hiperbólico expõe a objetificação, a cultura calcada em modelos-padrão, nos rostos-clichês. Quem já não teria visto, em algum lugar, algumas dessas mulheres? Para Ricardo Fabbrini, a denúncia está no olhar que, de soslaio, deixa vaziar a vulnerabilidade, o sentimento de quase desespero. “Como se tomadas de culpa, elas nos olham com um pedido de desculpas, na esperança vã de escapar dos papéis a que foram subjugadas” (FABBRINI, 2017).

Figura 19 - Versões do mesmo rosto (colagem de fotografias)

Fonte: MoMA. Cindy Sherman. Da esquerda para direita: *Untitled #462.2007-08*; *Untitled #466.2008*; *Untitled #463.2007-08* e *Untitled #354.2000*.

Enquanto Rosângela Rennó buscava resgatar no retrato 3x4 a simplicidade de vidas vividas no calcanho, rostos de couro, de criaturas lançadas ao mundo e à própria sorte, Andessner e Sherman percorrem o outro extremo do mundo das imagens, a partir dos modelos criados pela moda, pela publicidade e sua excessiva valorização da aparência, os subprodutos da sociedade de consumo. Se os modelos esposados pelos personagens resgatados por Rennó são aqueles de uma subcategoria, os “não conformes”, selecionados por padrões de desvios, que ocupam os lugares onde ninguém quer estar, os modelos de Andessner e Sherman se inspiram no mundo do fetiche, da idolatria, da extrema exposição do rosto e do corpo femininos.

A diferença é que se os modelos de Rennó exibem rostidades cruas, cujos buracos negros tornam-se quase visíveis, transparentes e fantasmagóricos, os de Andessner e os de Sherman são revestidos de várias camadas. Uma extrema significação, da qual participam vários atuantes da máquina da rostificação, com ênfase no processo fotográfico. O poder que as artistas manifestam de se deixarem subjetivar revela a absorção de todos os fundamentos da cultura contemporânea ligados à ideia de formatação de um rosto. Como artistas e personagens delas mesmas, suas obras são evidências da simulação, da apropriação e do aprisionamento produzido pelas máquinas. Estrutura rija, fixada pela imagem, o que resultaria tedioso e vazio, tem por outro lado a potência da crítica e da reflexão.

Figura 20 – Irene como Dietrich: “eu sou ela”.

Fonte: Irene Andessner. *I.M. Dietrich*. 2001.

Vestida com um terninho de corte masculino, gravata borboleta, uma flor na lapela e um cigarro na mão, na figura 20, Irene Andessner é a atriz de cinema Marlene Dietrich (1901-1992), o mesmo olhar sedutor, envolta em uma penumbra de mistério, obtida pela fotografia em preto e branco, em uma época em que tem início a glamourização das atrizes de cinema

de Hollywood, tema de que trato no segundo capítulo. Para executar a notável recriação, a artista faz a encarnação mental e visual da atriz e, no processo de desmistificar a imagem, torna visíveis as camadas que a revestem. Rostidade que domina não só o rosto, mas o gestual, o olhar, o figurino, o corpo e até mesmo a aura da atriz, Andessner consegue reproduzir a impenetrabilidade que fez de Marlene Dietrich uma incógnita – exceto pelo fato de desconstruir o mito.

Ao fazer a conexão entre o seu rosto e o da atriz, ao mergulhar nas emoções e pensamentos da cantora e atriz alemã, ela evidencia que mitos são construções. Marlene é só uma cópia. Reproduzível. Rostificada pela máquina do cinema, que criou em torno dela uma aura de mulher inacessível, Irene Andessner expõe a mitificação pelos recursos da fotografia. Projetando sobre si mesma o mito, a artista reforça as hipóteses que colocamos em análise de que o rosto é uma superfície da qual se pode fazer uma apropriação. Andessner faz do rosto da estrela um projeto, atua como a máquina de quatro olhos, capturando as expressões, os gestos, as emoções, para reproduzi-las com a finalidade de causar no espectador uma incapacidade, ainda que temporária, de distinção da realidade, o maior trunfo da máquina abstrata da rostidade.

O projeto de transformação de Andessner em Dietrich levou quase um ano. Indo além da transformação corporal e da produção de figurinos para retratos fotográficos, a artista enviou 450 cartas para homens de Berlim cujo sobrenome fosse “Dietrich”, tornando-se esposa de Arnim Dietrich no dia 24 de novembro de 2001. Detalhes como mandar fazer o vestido do casamento no mesmo costureiro que fez o vestido da personagem que Marlene interpreta em um filme de 1941 fizeram parte do projeto. Andessner recriou as muitas faces e personagens de Marlene, dentro e fora das telas. Na reprodução, ela incorpora a cantora de cabaré Amy Jolly, de *Marrocos* (*Morocco*, EUA, Josef von Sternberg, 1930), cuja personagem dá um beijo lésbico que entra para a história do cinema.

Ao recriar a atriz de cinema, Irene Andessner expõe a cópia, a duplicidade, evidencia o modo como um rosto pode se introduzir em outro rosto, e expõe o eficiente mecanismo dessa produção: a imagem fotográfica. Seu trabalho torna transparente o *modus operandi* da máquina, na medida em que ela capta e absorve todos os signos que enredam a atriz, revelando que tudo pode não passar de um truque. Andessner consegue embaralhar nossa

visão, do mesmo modo que a modernidade nos confunde com as imagens rostificadas, fazendo-nos crer na sua autenticidade, na sua verdade, na sua singularidade. À época do projeto, Andessner declarou que apenas por acaso o rosto lhe pertencia. Perspicaz observação acerca dessa superfície.

Após o casamento, Andessner passa a assinar todo o projeto como "I. M. Dietrich", contração em Inglês de "Eu sou Dietrich", assumindo, definitivamente, aquilo que foi um sonho de milhões de pessoas nos anos de ouro do cinema hollywoodiano: viver e estar na pele dos seus ídolos, viver seus heróis na vida real, sentir o prazer e a emoção de ser aquilo que eles são (ou parecem ser), outro dos indícios da operação da qual participa o rosto, um sistema de idolatria e de ficcionalidade, que reforça a ideia de que, em um mundo sustentado pelas imagens, o rosto do outro, o corpo do outro, a vida do outro é mais interessante que a do próprio sujeito.

Como Andessner, Cindy Sherman também busca no cinema referências para suas criações, a mais conhecida é a série em que reproduz estrelas de filmes hollywoodianos. Possuído por uma "artificialidade incômoda", o trabalho de Cindy Sherman é considerado um dos mais representativos do movimento americano de apropriação e de simulação, como *Untitled Film Stills*, série produzida entre 1977 e 1980 e que pertence ao Museu de Arte Moderna de Nova York. Composta por sessenta e nove fotografias em preto e branco, Sherman produziu uma galeria de "heroínas solitárias", como descreve a página do museu, fotografias que mapeiam uma constelação particular de feminilidade fictícia, personagens inventadas, que a fotógrafa incorpora "sem qualquer sentimento de culpa" (GALASSI, 1997).

O período da produção dessas imagens corresponderia ao da juventude de Sherman. Imagens que produzem um tipo de reconhecimento instantâneo da sua procedência, de um complexo iconográfico produzido pelos ângulos de câmera, por estilos visuais e composições repetidas à exaustão, por gestos e expressões que transmitem significados específicos, com os quais aprendemos a nos relacionar. Na jovem da figura 21, o crítico de arte Roger Denson reconhece um "fundo de influências" (DENSON, 2017), que vai desde a "suplicante" Joana D'Arc, vivida por Renée Jeanne Falconetti no filme *A Paixão de Joana D'Arc* (*La Passion de Jeanne D'Arc*, 1928, Carl Theodor Dreyer), até a sedutora espiã vivida por Ingrid Bergman no papel de Alicia Huberman em *Interlúdio* (*Notorious*, 1946, Alfred Hitchcock).

Figura 21 - Um rosto contra os muros brancos

Fonte: MoMA. Cindy Sherman. *Untitled Film Still # 21*, 1978. © 2018 Cindy Sherman.

Ao recriar uma atmosfera hollywoodiana, na fotografia de Sherman a moça parece prestes a fazer uma transição, da vida modesta no interior para a cidade grande. O *close-up* facial, realizado contra os altos edifícios atrás, cria uma perspectiva ilusória e a chegada da jovem se torna um “evento triunfante”, grandioso. Toda a composição sugere a determinação da jovem em ter sucesso diante das imensas adversidades representadas pelos altos arranha-céus. Na análise de Denson, Sherman utiliza da sua habilidade técnica para moldar nossa maneira de ler suas fotografias, na medida em que seu efeito combinado sugere que uma história está sendo reproduzida na imagem, “quando realmente toda a imagem está nos mostrando os componentes formais e culturais que elaboram histórias convencionais através da criação de imagens” (DENSON, 2017).

Segundo o crítico, o efeito psicológico resultante de se ver o rosto da jovem tão grande em relação aos edifícios ao fundo desafia a lógica da escala real e confere uma “monumentalidade” à imagem, para em seguida reforçar um sentimento de dignidade, “como se a moça crescesse em nossa estima” ⁷¹. Mesmo efeito causado pelo posicionamento da câmera, em *contra-plongée*, que olha a jovem de baixo para cima, produzindo uma ideia de futuro. É a linguagem da fotografia usando seus recursos para significar a imagem e ao mesmo

⁷¹ Ibidem.

tempo subjetivá-la. Aprisionada pelos muros brancos, representado pelos edifícios, seu olhar faz uma ponte entre o passado e o futuro, como em um traço horizontal produzido pelas linhas de subjetividade. Enxergamos na imagem a projeção dos sonhos da personagem, o traçado do seu destino, a esperança de um futuro de promessas que nunca vão chegar.

Como se expressasse sentimentos de mal-estar e fizesse um difícil autorreconhecimento, Sherman se projetou no movimento feminista do final da década de 70, quando começou a representar personagens como donas de casa e suburbanas típicas, *socialites* e outras identidades desgastadas pelos excessos do cinema, da televisão, combinados com a publicidade e o esvaziamento cultural (GALASSI, 1997). A imagem da figura 22 é de uma realidade manufaturada, um rosto-artifício, que nem mesmo a peruca, a maquiagem, as roupas e os adereços conseguem ocultar.

Figura 22 – Rostidade em ruína

Fonte: Whitney Museum of American Art. Cindy Sherman, *Untitled #465*. 2008. © Cindy Sherman.

O rosto da aristocrata da série *Society Portraits* parece nos dizer que os caminhos que nos conduzem ao sucesso, à felicidade, ao reconhecimento público, são também os que nos conduzem à ruína. Referência às narrativas de ascensão social, a mulher representada por

Sherman pertence a uma elite, ultrapassou os 40 anos, e expõe uma das feridas mais dolorosas para as mulheres modernas, produzidas pela sociedade de consumo. Em um contexto obcecado pela beleza, no qual se cria a ilusão de uma eterna juventude, ela envelhece na nossa frente, novelesca, *démodé*, decadente, antes mesmo de se ter alçado ao topo da escadaria. A superfície da sua rostidade é tão frágil que um simples toque a faria desmoronar.

Ao trazerem uma narrativa associada ao cinema, unirem-se aos elementos da publicidade, utilizarem-se de uma sofisticada linguagem audiovisual e usarem o próprio rosto como plataforma para suas transformações, Sherman e Andessner cruzam regimes de expressão, fazem combinações e fusões que não se limitam somente à representação. Trata-se de um modo de produção da imagem que não se contenta com a velha troca do “original” (aspas nossas) pela imagem. Elas simulam sobre si mesmas a existência de outro ser, praticam um exercício de imagens-simulacro, “que se confundem com o que elas presumem representar” (ALLOA, 2015, p. 11), numa situação onde o real já não se separa mais das aparências. Tanto quanto as mulheres simuladas pelas duas fotografias, elas deixam claro que tudo ali foi planejado para a denúncia dessa simulação, do superficial, do estereótipo, do clichê que chega às vias do grotesco. Na figura 23, a simulação alcança o ponto da obscenidade.

Figura 23 - Mulher-boneca: extremos da rostificação

Fonte: MoMA. Cindy Sherman. *Untitled Film Still #6*, 1978. © 2018 Cindy Sherman.

A boneca de plástico que alimenta fantasias eróticas, sem qualquer viço, tem como finalidade mostrar a manipulação da imagem, por recursos cênicos, entre outros aparatos e, simultaneamente, da mulher como signo, como fetiche, como produto. Sem qualquer expressão facial, ela já não olha nem o passado, nem o futuro. Seu olhar perdeu-se em um ponto qualquer. Saída de um filme B, a boneca erótica é tudo menos sexy ou sedutora. Esparramada em uma cama, a boca se abre sem qualquer pudor. “Aqui já não há nenhum rastro do que Benjamin chamou de *sex appeal* do inorgânico”, diz Sloterdijk. Segundo ele, “a carne se converteu em uma cópia artificial de si mesma” (2011, p. 179), tal qual as imagens a respeito das quais se questiona a existência de um lastro, de uma interioridade.

Cyberface (1998), de Irene Andessner, da figura 24, retrata um ser humano artificial. Inspirando-se em Rachel, o replicante do filme *Blade Runner* (EUA, Ridley Scott, 1981), ela representa o engendramento do homem pelas máquinas. Produto do desenvolvimento computacional, da engenharia genética, de *design* orgânico e estrutura de um *hardware*, alimentado por *chip* e programado por *software*⁷², Irene Andessner se coloca no lugar de uma cobaia e empresta seu rosto para um trabalho de manipulação, no qual adquire uma faceta de viés tecnológico. Tema que inspira essa pesquisa e de que volto a tratar no capítulo 5, as imagens da fotógrafa têm a função de revelar o trabalho das máquinas na fabricação de sínteses, parte de uma revolução sobre a qual o rosto jamais poderá sair incólume.

Figura 24 – Colagem de fragmentos do vídeo *Cyberface*: faces vazias

Fonte: Irene Andessner. *Cyberface*, Nexus 7, Lightbox, 160x124cm, 1998; *Cyberface*, Nexus 8, Lightbox, 160x124cm, 1998; *Cyberface*, Nexus 9, Lightbox, 160x124cm, 1998.

⁷² Conforme explicação do texto no site da artista. Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.andessner.com/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

Cyberface é, de fato, um vídeo, cujo fragmento acabou se transformando em uma imagem reproduzida como fotografia, considerada a reconstrução simulada de um retrato “típico” (aspas nossas) da pós-modernidade, que pode se transformar em uma interface de usuário, aberto para todos os tipos de manipulação. Se esse “novo” retrato (aspas nossas) poderia se revelar interessante ao pensamento deleuziano, na medida em que se converte em uma superfície vazia e pura da era digital, para Sloterdijk, esses “quase” autorretratos de Andessner já não “satisfazem” a expectativa de facialidade do observador, pelo fato de que não mostram nem um rosto, nem uma máscara. Para o filósofo alemão, a contemporaneidade tem sido testemunha da depreciação do rosto pelo retrato, o “*portrait*” que se transforma em “*détrait*” (SLOTERDIJK, 2011, p. 181).

Um avanço em direção à ficcionalidade que o antropólogo da imagem Hans Belting identifica na série *Retratos Fictícios*, de Keith Cottingham (1965), da figura 25, que duplica ou triplica fotografias do mesmo rosto, com a particularidade de não ser de fato um retrato. São imagens de síntese, virtuais, construídas com o objetivo de “engendrar” uma correspondente personalidade múltipla, colocando em causa a existência do sujeito (BELTING, 2014, p. 142).

Figura 25 – A ficcionalidade de Os gêmeos

Fonte: Keith Cottingham. *Fictitious Portraits*. 1992.

Imagem vazia, não habitada por ninguém, o autor da fotografia, Keith Cottingham, chama a atenção para o fato de que se trata de uma “realidade construída”, sob a superfície do que simplesmente parece ser realismo fotográfico. Cottingham usa desenhos anatômicos, cera, pintura digital e montagem para explorar o corpo e o “senso de si” (*sense of self*). “Como a identidade e a percepção são questionadas, as imagens não pulsam com a humanidade e com a força vital. Em vez disso, elas irradiam uma aura moderna estéril e silenciosa que incorpora uma beleza sutil e um tanto horripilante” (KEITH..., 1992, tradução nossa). Para Hans Belting, os *Retratos Fictícios* de Cottingham desmascaram o mito da fotografia, “não só porque proclama[m] que qualquer cópia é uma ficção, mas porque demonstra[m] que o sujeito, privado de referência na imagem, se mostra também como ficção” (BELTING, 2014, p. 142).

Cottingham desafia o que é percebido como retrato, pois não há modelos reais usados para essa série, só uma presença fictícia, de um clone humano sem referente. À parte sua aparência verídica, não existe um original, uma existência física, um tipo de metáfora para uma situação em que a perda de referenciais abriria campo para o surgimento de produtos pré-formatados, acirrando a questão da rostidade: se o conceito compreende um sujeito significado pelas coisas do mundo e subjetivado por valores exteriores à sua natureza, cuja aparência se formata de acordo com modelos, a manipulação digital das imagens, à semelhança dos gêmeos, não viria a agravar o quadro das simulações de um rosto? Não se trataria de oferecer ao sujeito a possibilidade de não possuir rosto algum, de esvaziar-se completamente de qualquer tipo de controle a fim de assumir a facialidade que bem lhe conviesse?

A desapareção do referente já é um diagnóstico recorrente do pensamento pós-moderno, representado especialmente por Jean Baudrillard. Segundo esse pensador, as imagens hiper-realistas são aquelas que se criam com intuito de se fazer crer em um “real” que já não existe (BAUDRILLARD, 1991, p. 21). O jovem da imagem é puramente imaginário, não há uma criatura de carne e osso que lhe tenha servido de referência. Mas, para Baudrillard, esse fascínio das imagens hiper-reais carrega em si certa ideia de luto, da morte do real, da perda de referenciais e de sentidos. É o humano, sem o embasamento humano, que se torna devorador de imagens, transformando-as em alimento para uma alma desnutrida das experiências concretas. Para Vilém Flusser, as imagens técnicas fazem com que olhemos para as imagens como janelas para o mundo, gerando um tipo de confiança “que apresenta consequências altamente perigosas” (FLUSSER, 2011, p. 24-25).

Esse diagnóstico, que em nossa suposição reforça a hipótese da rostidade, coincide mais uma vez com o pensamento de Hans Belting, para quem as imagens são uma proteção contra o medo da morte. Para ele, as imagens têm a potência de preservar, simbolicamente, a vida. Conhecido pelas suas proposições acerca de uma presença de ausência, imagens que são colocadas no lugar daquilo que se encontra ausente, o que preocupa o pesquisador nas imagens digitais é justamente a “evasão” do corpo por esses meios, o que destruiria a velha confiança na “realidade” corporal, produzindo uma troca do corpo pelas imagens (BELTING, 2007, p. 135, tradução nossa). O tecnocentrismo invalidaria as diferenças e o gesto pós-fotográfico, da fotografia de Cottingham, seria a evidência de que ingressamos na era do pós-humano, onde a natureza (o homem, o corpo) é convertida em técnica.

Indicativo de que as operacionalidades das máquinas podem se tornar cada vez mais complexas, a suposição de Baudrillard acerca dos simulacros e de Belting sobre a perda da referencialidade das imagens vai jogando a produção da rostidade, pelas linguagens audiovisuais da pós-modernidade, para um lugar inóspito, cavando buracos negros cada vez mais profundos, se tomadas como metáforas para uma situação que no fundo reflete a condição imposta ao homem contemporâneo. Esvaziado da sua potência, subjugado por poderes despóticos, estará o rosto fadado aos simulacros, às imagens de síntese? Se o corpo está na iminência de desaparecer, ameaçado pelas tecnologias que respondem aos anseios de corpos maquínicos e livres dos incômodos da carne, é o caso de nos perguntarmos sobre a nova configuração do humano e consequentemente do rosto.

No lugar de uma possível liberdade do ser, não estaria em desenvolvimento uma nova matriz humana, formatada como bonecos de cera, com a mesma “profundidade” (aspas nossas) dos garotos multiplicados de Cottingham?

Um rosto mapeado, escaneado, digitalizado, que há muito já permeia nossas vidas, aos poucos se traduz nas rostidades digitais, que ganham espaço no mundo virtual, como as denúncias de Irene Andessner com suas faces cibernéticas. São cópias que nascem de modelos que não existem, que já não guardam qualquer intimidade com alguma criatura que pudesse ser descrita como “original” (aspas nossas). Nas suas variantes, de volta ao pensamento de Peter Sloterdijk, as imagens de *Cyberface* possuem a “translucidez” de um rosto “plasmado sempre do mesmo modo”, desalmado, que não consegue transformar-se inteiramente em algo próprio. Uma “verdade horrível”, diz o autor, que se apresenta como uma alternativa à

deformação facial pós-moderna. “Humor sem riso e uma desesperança sem lágrimas” (SLOTERDIJK, 2011, p. 181, tradução nossa), nessas faces se pode visualizar um processo denunciado pelo autor, a depreciação (*détrait*) do retrato, como indicativo de que algo muito problemático se passa com o rosto humano.

2.4. O rosto encontra a morte

Imagem que notabilizou o fotógrafo norte-americano Joel-Peter Witkin (1939), *Glass Man*, da figura 26, mostra o corpo de um homem morto, recém-autopsiado no necrotério da cidade do Novo México, logo após ter sido assassinado. Witkin teria ido para o local ainda durante a noite e ficado por cerca de duas horas com o cadáver, mas nenhuma foto parecia lhe satisfazer. A fotografia só se revelaria depois que o corpo fosse aberto e novamente costurado pelos legistas. De repente – Witkin iria narrar mais tarde –, o corpo não era mais daquele homem, sofrera um tipo de transfiguração, os dedos tornaram-se longos, elegantes, os mais longos que ele jamais havia visto, *como se pudessem alcançar a eternidade*. Agora, o homem adquirira a aparência de São Sebastião.

Figura 26 – Homem de vidro: a morte do rosto

Fonte: Etherton Gallery. Joel-Peter Witkin. *Glass Man*, 1994.

Fotografia que nos diz sobre a desaparecimento do vivo, da morte do real, para algo grosseiramente costurado com finalidades específicas da ciência, *Glass Man* finaliza essa reflexão, acerca da evolução das imagens fotográficas e da sua relação com a máquina abstrata da rostidade. Descrito como um *punk*, morto em uma periferia violenta, por causas banais, ele não alcançou os níveis tolerados de desviação, é um testemunho do sujeito que não conseguiu se encaixar nos modelos de aceitação. A tentativa de santificação por Witkin é uma redenção à submissão do homem ao processo da rostificação; o fotógrafo tenta produzir uma catarse, nos transpor além da vida, criar uma “presença” no lugar daquilo que está irreversivelmente ausente. Essa pode ser uma característica da máquina, ela mata o vivo e enaltece a imagem.

Glass Man fortalece as noções que se encontram na raiz da *imago*, o retrato da morte. A ideia do “retrato (de pessoa morta), sombra, espectro, cópia, imitação” (BAITELLO JUNIOR, 2001), um eterno presente sem presente ou um “presente impossível”, proporcionada pela vitória da imagem, dos padrões e dos signos que formam uma nova prisão, em que se realiza o desejo da imortalidade (MARCONDES FILHO, 2011a, p. 267), diagnóstico que reforça o pensamento de Jean Baudrillard ou de Hans Belting e a hipótese de que o rosto acaba derrotado pelo excesso de representações (AUMONT, 1998, p. 20-21). Para esse autor, chega a ser “curioso” como a fotografia gravita em torno dos mesmos polos, como o rosto enfermo, morto, inumano, inexpressivo ou monstruoso. Depreciação que coincide com o desencanto, como se somente na tristeza, na enfermidade, no desespero, um rosto pudesse vir a ser comovente para outro rosto.

O homem de vidro poderia ser comparado ao humano que se tornou demasiadamente humano, e foi transformado em resíduo pela máquina abstrata da rostidade, que não gosta de homens de espírito livre. Homens e mulheres que se arvoram o direito de ocupar um lugar no mundo, ao sair dos seus guetos, se não forem rostificados, serão rapidamente identificados pela máquina abstrata da rostidade e correrão o sério de risco de serem eliminados. Dentro de um sistema de regras, que estabelece os que são aceitos e os que são rejeitados, prevalece o modelo do branco, do heterossexual, do cristão. Fora desse diagrama, os traços de rostidade serão considerados desviações. O muro branco jamais suporta a alteridade e, como já afirmado anteriormente, para a máquina não existem pessoas de fora, só aquelas que se encaixam nos modelos.

Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que a dissolução do rosto como política se dá por devires. Devires clandestinos, o que significa atravessar o muro do significante e sair do buraco negro da subjetividade. É quando o rosto faz um traçado de fuga, como um rizoma que se infiltra entre as raízes e ressurgue, onde menos se espera, ocupando novos territórios. Não é mais rosto, história ou memória, para os filósofos franceses, pensamento que tentamos assimilar, é uma nova ocupação do solo, em função da criação de outras paisagens, periféricas, clandestinas, subversivas. Assim, seria preciso desfazer as rostidades, do mesmo modo como deveríamos lutar contra as imagens viciadas, contra as representações, as trocas e simulacros, “os véus que nos impedem de olhar o firmamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 238), a fim de encontrar a imagem-rosto capaz de produzir algum impacto sobre nossos sentimentos e emoções.

Seria o equivalente à imagem pensativa de Jacques Rancière (2012b, p. 103), a imagem portadora de algum tipo de enigma, mistério ou potência capaz de nos conduzir ao outro lado da rostidade, onde seria possível encontrar o rosto. Um rosto rebelde, o rosto-desviança, o rosto-Marielle ⁷³. Porém, desfazer o rosto não é coisa à toa, são muitas as inscrições, as marcas, os rótulos, onde prevalecem as aparências. Desfazer o rosto é desfazer o muro branco onde reside a força da fisionomia estampada nas imagens de August Sander, que atravessam o século e chegam até nós como rostos do nosso tempo; é desfazer o rosto-coisa de Cindy Sherman e Irene Andessner, representações vigorosas de um tipo enraizado socialmente; é enfrentar o vazio de Cottingham, a própria morte do rosto, nas fotografias de Joel-Peter Witkin.

Refazer esse diagrama é um trabalho penoso, escapar do destino fatal dos muros brancos e buracos negros é insubordinar-se contra as poderosas forças produzidas pelas máquinas da rostidade. São sistemas infiltrados em nossas vidas, que expressam simultaneamente nossa condição humana-inumana. Somos rosto e rostidade, enigmas e clichês. A exemplo das imagens, a rostidade sugere que também somos/estamos subordinados aos processos de representação, reprodução, cópia, de simulacro e simulações. Humanos que se desdobram em imagens, que se imaginam janelas abertas para o mundo, ansiosos pelas promessas de felicidade que se escondem atrás das estrelas.

⁷³ Referência à vereadora carioca Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, socióloga e ativista dos direitos humanos, assassinada em 14 de março de 2018, na cidade do Rio de Janeiro, aos 39 anos.

3. A ROSTIDADE NO CINEMA

Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava o mar, a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e traços? (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38).

3.1. Rosto-alma, rosto-tela, rosto-máquina

O propósito do capítulo é apresentar certa evolução do rosto nas imagens cinematográficas. A partir do conceito de fotogenia, busca-se fortalecer as noções de rostidade impregnadas pelo pensamento que dominou os primeiros anos da cinematografia mundial, um rosto em busca de verdade, de externalizar sentimentos, do qual brotasse uma interioridade que provinha do próprio ator. Aos poucos, esse rosto será “apropriado” (aspas nossas) pelas máquinas de filmar, será convertido na superfície de inscrição de valores, rosto que traduzirá conceitos e valores de um sistema que é regido pelos interesses dos grandes estúdios cinematográficos e da poderosa indústria publicitária. O modelo de fabricação de estrelas, conhecido como *star system*, aparece como um dos mais fortes atuantes da máquina de rostidade.

Em seguida, como oposição ao rosto hollywoodiano, resgatamos algumas ideias formuladas por diretores que integraram a vanguarda do cinema soviético, outra poderosa máquina atuante sobre o rosto do ator. Na linha de fundo de quase todo o percurso, o pensamento deleuziano guia nossas análises, que se encadeiam no sentido de compreender o conceito de imagem-afecção, como um tipo de imagem enigmática, e que se refere ao *close-up*, o plano cinematográfico que encontra privilégio nos enquadramentos do rosto. Na imagem-afecção, encontramos referências diretas aos processos de rostificação pelo cinema, que se associam a conceitos fundadores como a fotogenia.

A discussão que abre o capítulo tem por finalidade chegar ao rosto como entidade. Antes, porém, procura discutir e entender como um rosto escapa à rostidade e, quando isso acontece, como ele se revela.

3.1.1. *Mil Platôs e Cinema I – A Imagem-Movimento: breve intersecção*

Nos dois livros em que Gilles Deleuze articula a linguagem cinematográfica à filosofia, como modo de criar conceitos sugeridos pela sétima arte, o filósofo elabora uma classificação das imagens cinematográficas, uma taxonomia, a partir de dois grandes grupos: as imagens-movimento e as imagens-tempo. As primeiras, que mobilizam nossa atenção, caracterizam o cinema clássico e as segundas o cinema moderno. A partir da conexão entre os diversos tipos de imagem-movimento do cinema clássico, o autor analisa imagens de filmes produzidos mais ou menos entre as décadas de 20 e 40, observando como a constituição dos planos, aliada à montagem, produz o sentido do filme. É do livro *Cinema I – A Imagem-Movimento (I-M)* (2018), que retiramos conceitos para pensar o rosto na imagem cinematográfica e articulá-los às análises sobre a rostidade.

Na base dos dois livros estão os conceitos filosóficos de imagem, tempo e movimento oriundos da filosofia de Henri Bergson (1859-1941). Conforme síntese elaborada por Roberto Machado, Deleuze irá articular as questões do movimento, do espaço, do tempo, da duração, “das realidades físicas do mundo exterior em oposição às realidades psíquicas da consciência, onde vivem as imagens”, ao pensamento bergsoniano, do qual surgirá uma forma de pensar o cinema “atravessado” pelos afetos, sensações ou instintos, “tudo aquilo que age sobre o corpo, impulsionando-o de modo vital” (MACHADO, 2009, p. 248). Deleuze pensa o cinema em seu conjunto, compreende a linguagem cinematográfica como uma forma de pensamento e, segundo Machado, extrai das suas análises elementos para pensar o tempo e a diferença.

Na condição de um “conjunto sensório-motor” (MACHADO, 2009, p. 248), Deleuze dividirá a imagem-movimento em três tipos: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção, e fará a seguinte correspondência: a imagem-percepção é qualificada como a imagem viva, relacionada ao plano geral, às imagens abertas, como nas paisagens e grandes cenários; a imagem-ação é aquela em que surgem os planos intermediários, que em geral permitem a passagem de uma situação à outra, por isso Deleuze a define pelos polos de meios e comportamentos, e a imagem-afecção que, opondo-se à primeira, fecha as lentes da câmera em torno de um objeto. O conceito de imagem-afecção concentra nossa atenção por se tratar da imagem que privilegia o rosto (embora não seja sua única finalidade).

Logo no início de *I-M*, Deleuze expõe: “a imagem-afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto...” (DELEUZE, 2018, p. 141), afirmação que levará o autor a inúmeras questões relacionadas ao grande plano ⁷⁴, como um tipo específico de imagem e ao mesmo tempo um componente de todas as imagens. No entanto, a questão central para o autor será saber de que modo esse plano pode ser idêntico à afecção. Recorrendo à definição de Bergson para afeto, Deleuze parte de duas características que estariam presente nessas imagens: “uma tendência motriz sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada” ⁷⁵. Placa nervosa identificada ao rosto, o qual se converte em um “porta-órgãos” de um corpo que “precisou sacrificar o essencial da sua motricidade, da sua mobilidade global” ⁷⁶, para se tornar suporte, “lugar” de recolhimento e de expressão de todo tipo de movimento que ficou “escondido”, retesado no corpo (aspas nossas).

A imagem-afecção possuiria dois polos, que o autor identifica pelas qualidades reflexivas ou pela potência intensiva, quando adquire um aspecto serial e suas qualidades migram de um estado a outro. No polo reflexivo/qualitativo, tratado na primeira parte do capítulo, a máquina do cinema age sobre a imobilidade do rosto, produzindo qualidades que são comuns a coisas diferentes. Um rosto que pode ser a expressão de uma lembrança ou de um desejo; pode expressar ternura, desconfiança ou medo, “mas todos os seus traços continuam reunidos sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, imutável e sem devir, de certo modo eterno”, define o autor ⁷⁷.

O polo reflexivo da imagem-afecção será visto em um segundo momento, ao analisarmos o tratamento dado ao rosto em filmes da chamada vanguarda soviética.

Segundo as propostas de Deleuze, os primeiros filmes de D. W. Griffith (1875-1948) e de Sergei Eisenstein (1898-1948) reúnem esses dois polos da imagem-afecção: reflexivo ou qualitativo, intensivo ou potente, ainda que persista certa dificuldade de se apreender, com exatidão, quais fragmentos dos filmes citados em *I-M* suscitaram a percepção do filósofo. Ele

⁷⁴ O grande plano pode ser entendido como a imagem aumentada que comumente é relacionada ao *close-up*; o mesmo conceito pode aparecer no primeiríssimo plano, no primeiro plano, no plano identificado como *close-up* ou até mesmo incluir o plano americano; aparentemente, o autor não se limita a um enquadramento específico, fazendo menção a vários planos, ainda que todos se relacionem à mesma ideia. Nota da autora.

⁷⁵ Ibid., p. 142.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibid., p. 141.

explica, no prólogo de *Cinema I*, que não há ilustrações no livro, “pois o texto é que gostaria de ser uma ilustração dos grandes filmes” (DELEUZE, 2018, p. 12). Na tentativa de observar o que consideramos os efeitos da rostidade produzidos pela linguagem audiovisual, resgatam-se conceitos e técnicas atuantes sobre a criação cinematográfica que marcaram os primeiros anos do cinema, imagens sugeridas por Deleuze em seu livro, assim como buscamos identificar os conceitos em outras imagens dos mesmos diretores.

É preciso ressaltar que a pesquisa busca aproximar o conceito de rostidade apresentado no livro *Mil Platôs – Volume III*, publicado em 1980, em parceria com Félix Guattari, ao mesmo conceito de rosticidade ⁷⁸, no capítulo sobre a imagem-afecção, em *Cinema I – A Imagem-Movimento*, originalmente escrito em 1983. O esforço é uma empreitada fundamental na medida em que o conceito de rostidade, em *Mil Platôs*, sugere que o rosto é um sistema (muro branco-buraco negro), que conduz nossas análises para o entendimento de um rosto construído, agenciado, produzido pelas semióticas mistas, linhas de significação e subjetividade. Lá, compreende-se que as imagens colaboram para a territorialização do rosto, de acordo com as combinações “deformáveis” da máquina abstrata da rostidade ⁷⁹.

Foi nesse sentido que associamos o conceito de rostidade aos conceitos de fotogenia, fisionomização, tipologia; ao *star system* e ainda à “teoria da tipagem” (aspas nossas) que surge entre os russos, aos processos rostificadores. Ainda que vistos apenas em certos aspectos, esses conceitos poderiam responder em parte pela formatação, na nossa suposição, desse rosto-produto da máquina abstrata da rostidade. Há inúmeras passagens, em *Mil Platôs*, em que os autores comparam o sistema muro branco-buraco negro ao conjunto tela-câmera, com claras referências ao *close* no cinema, principalmente pela sua função de refletir a luz ou de mergulhar o rosto naquela “impiedosa obscuridade” que os autores identificam na obra de Josef von Sternberg ⁸⁰. Já em *I-M*, Deleuze faz referências ao mesmo conceito de rostidade, porém nos faz supor que as imagens (de modo geral) têm a virtual potência da afecção, podendo se elevar à condição de entidade, conceito que iremos definir.

⁷⁸ Cf. nota da tradutora (Stella Senra): a palavra tem sido traduzida por rostizada, rostização e rostidade, os três neologismos do autor, respectivamente *visagéifié*, *visagéification* e *visagéité* (DELEUZE, 2018, p. 142).

⁷⁹ Idem, 1996, p. 33.

⁸⁰ Cf. nota 35, os autores se referem à passagem de *Souvenirs d’un montreur d’ombres*, Laffont, p. 342-343. DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32.

As afecções seriam provenientes da ação de corpos sobre outros corpos, “variações contínuas” de estados que produzem aumento ou diminuição da potência de ser e de agir (MACHADO, 2009, p. 262). Segundo o autor, Deleuze pensaria os afetos como mistos de sensações e instintos, o que é sugestivo de que, no conjunto tela-câmera (o muro branco-buraco negro), as rostidades se configuram de um modo enigmático que, por vezes, pode desfazer a rostidade, quando o rosto “escapa” (aspas nossas) da imagem e se revela nas suas reais intenções. O filósofo nos lança, assim, ao desafio de compreender quando e em quais circunstâncias o rosto é capturado pelo sistema muro branco-buraco negro, assim como impõe reflexões sobre o rosto que, de repente, escapa da rostidade, permitindo que se veja o que está alojado nos buracos negros.

Ao nos sugerir a ideia de uma rostidade, que se replica pelas imagens que promovem modelos de aceitação, para os quais a melhor tradução é o rosto do homem branco, o rosto-Cristo, o rosto da primeira imagem, o “produto” da máquina (aspas nossas), estamos inclinados a considerar a rostidade como imagens vazias e sem sentido, que formata as cópias e os clichês. Porém, Deleuze sugere que as imagens têm o poder da afecção (ou de produzir sensações). Abre-se então a dúvida sobre as potências de um rosto (concreto e nas imagens cinematográficas): isso porque o rosto despontaria como aquele que responde por nossos processos interiores, capaz de uma expressão autêntica e, principalmente, nosso mais significativo elemento de comunicação, que nos segue por toda a vida. Rosto que envelhece conosco, que carrega as marcas da nossa história, ele já não seria tão somente uma construção que vem do mundo, dos aprendizados e aculturamentos – embora possa contê-los –, mas seria a parte do corpo que mais diz sobre quem somos nós.

Nosso pensamento mantém-se, portanto, preso ao rosto que transparece sentimentos, que contém traços identitários, que produz o ancestral reconhecimento do outro. Rosto que se conjuga ao amor, ao desejo, às paixões. Rosto que é tradução de gente, de pessoa, de ser e de ente. Rosto portador das potências do vivo, que se comunica por emanções auráticas, capaz de entrar em devires, como acreditavam os primeiros pensadores do cinema, como ainda creem os homens contemporâneos. Mas esse é um pensamento que se antagoniza à filosofia deleuziana, o trabalho é resistir ao rosto, torná-lo imperceptível, impessoal, deserdá-lo da forma do eu (FABBRINI, 2017).

Assim, nessa etapa do trabalho, compreender o que vem a ser a imagem-afecção sugerida por Deleuze, permeando as noções de rostidade, é colocar a pesquisa em um limiar entre a ideia de um rosto fabricado pela máquina social, pelos ditames do capitalismo, pelos poderes maternos, políticos, ideológicos, sociais etc. e um rosto-rosto, capaz de afecção, de produzir o movente. Um rosto que também é produzido pela máquina, que resulta de agenciamentos maquínicos, contém elementos de manipulação, mas pode conter indícios significativos da farsa, ele tem linhas de fuga, ele se desterritorializa. É como ver o rosto sem qualquer maquiagem, desnudo, o “rosto concreto”, pelos polos de luz e sombra que o *close* no cinema transforma em “percepto visual” (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 32).

Refletir sobre os processos rostificadores, o que justifica a imersão nesse tópico de análise, a partir dos conceitos e imagens resgatados de outros teóricos e sugeridas por Deleuze em suas análises sobre o cinema, é dar uma oportunidade ao rosto e às imagens de se revelarem “originais” (aspas nossas) ainda que saibamos que elas acabarão por se revestir de cópias, levando-nos de volta ao primeiro conceito da rostidade. No que parecem ser aspectos antagônicos, encontramos elementos complementares, tentando ligar os conceitos de rostificação, tanto em *Mil Platôs* quanto em *A Imagem-Movimento*, possibilidade de se descortinar a rostidade e promover a crítica sobre os modos de operação da máquina.

O que se pode ter, ao final, é que a reflexão sobre a rostidade, nos seus dois modos de existência, sistema muro branco-buraco negro ou imagem-afecção, reafirma nossa suposição de que a modernidade encontra o homem em extrema dificuldade de reconhecer um rosto na sua concretude, tornando-se muito mais fácil a sua leitura por meio das imagens. Hipótese central desta investigação, o rosto se converte em uma imagem e por meio dela é que “aprendemos” (aspas nossas) a reconhecer seus pensamentos, sentimentos, emoções. Conhecemos melhor os signos, somos impecáveis intérpretes, juízes audazes. E as imagens, no seu artil, contribuem para fixar esse “conhecimento” (aspas nossas) acerca do rosto. Desmontar o rosto – ou detectar a rostidade, ainda que pelas imagens – é o que tentamos aprender com Gilles Deleuze e que oferecemos como pequena contribuição àqueles que ainda querem ver um rosto.

3.1.2 Fotogenia, fisionomização, tipagem: os atuantes da máquina da rostidade

De quais modos o cinema poderia ser um operador das rostidades, de que meios se valeria a linguagem cinematográfica na formação de rostos-clichês, quando a imagem se transformaria em afecção, conforme propõe Gilles Deleuze em *Cinema I – A Imagem-Movimento*?

Por meio de conceitos como fotogenia, fisionomização, antropomorfia e tipagem, que marcam a era do cinema mudo e as primeiras teorias do cinema, recuperam-se as ideias sobre o rosto-alma, o rosto-tela ou ainda o rosto maquínico, a fim de circular a hipótese de que as linguagens audiovisuais, como o cinema, contribuem na formação das rostidades e teriam tido um papel importante na “facialização” (aspas nossas) do rosto contemporâneo. Atuantes da máquina, esses conceitos teriam a função de pilares para a formatação do rosto no cinema – o que neste estudo é associado à rostidade.

Reverendo imagens de filmes, algumas já fixadas em nossa memória, a releitura desses conceitos e técnicas, utilizados por atores e diretores no desenvolvimento do rosto cinematográfico, torna possível perceber a evolução do rosto no cinema, que nasce com grandes olhos arregalados, mímicas e apoiado pelo gestual intenso, para aos poucos ganhar suavidade, abrindo-se para interpretações mais naturais e realistas. É quando surgem os primeiros grandes rostos, do *close-up* de D. W. Griffith, até a completa formatação do modelo pelo cinema hollywoodiano, o *star system*, estudado por Edgar Morin (1989), e que viria a consolidar o modelo das rostidades por meio da produção de rostos-deuses.

Rostos que teriam em comum o que Deleuze define como um “contorno rostificante”, uma das características da imagem-afecção, vista em *I-M* (DELEUZE, 2018, p. 146). Quase ao mesmo tempo, surgem as performances do rosto no cinema russo, de que participa o cineasta Sergei Eisenstein, cujas obras estariam mais ligadas ao polo intensivo da imagem-afecção, caracterizado pelos “traços de rostidade”⁸¹ e que associamos às expressões do rosto-máscara ou rosto-máquina, conceitos vistos em Pedro Guimarães (2016a, p. 103).

⁸¹ Ibidem.

A fotogenia é um conceito estético que surge nas primeiras décadas do século XX como esforço dos primeiros teóricos franceses de elevarem o cinema à categoria de arte. O fotogênico seria uma qualidade do dispositivo fílmico de revelar aspectos “etéreos” (aspas nossas) dos objetos filmados. Revelação somente possível nas imagens em movimento, a fotogenia seria portadora de uma qualidade imponderável, que impressionistas como Jean Epstein (1897-1953) buscam traduzir e captar a essência em reflexões e filmes. “Denomino fotogênico todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que eleva sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN⁸² apud XAVIER, 1978, p. 99). Haveria, nas imagens fotogênicas, uma aura poética, nossa primeira sugestão da relação do conceito com os processos rostificadores: o rosto fotogênico se caracteriza por uma aura de magia.

Jean Epstein tratou o conceito de fotogenia nos escritos de *Bonjour Cinéma* (1921)⁸³, segundo Maria Irene Aparício, revisando essa ideia de diversas maneiras, em formulações que ainda hoje produzem releituras e intersecções. O conceito também aparece relacionado às expressões de aura da imagem, de Walter Benjamin, como “aparição única” (BENJAMIN, 2013, p. 57), além de respaldado pelo pensamento deleuziano, especialmente nos conceitos de imagem-percepção. Ao mostrar a beleza própria das coisas, a sua fotogenia, Epstein irá atrelar o conceito ao caráter mágico do cinematógrafo, imagens como emanações divinas que guardam uma poção diabólica. Nascia na estética impressionista da escola francesa uma consciência estética, a “célebre” fotogenia, como se refere Deleuze, um pouco ingênua, mas que percebia a potência da máquina de exceder a percepção humana (DELEUZE, 2018, p. 131).

A fotogenia participaria do chamado cinema puro, o qual se move pelas operações do inconsciente, daí suas imagens oníricas. Na busca por aceder a uma perspectiva espiritual da imagem, as histórias são narradas muito mais pela emoção produzida pelas imagens, pela inventividade das formas que aproximam o cinema da poesia, do que exatamente pelas histórias contadas. Como realizador de filmes, Jean Epstein tenta traduzir o conceito por meio de imagens captadas em ambientes externos, uso contrastante da luz – princípio da fotogenia – e, principalmente, pelo movimento e pelas formas que surgem do jogo de aceleração e

⁸² EPSTEIN, Jean. *L'Art du Cinéma*, 1926, p. 152 (transcrito da antologia de Marcel Lapiere).

⁸³ EPSTEIN, Jean. *Bonjour Cinéma*. Paris: Editions de la Sirene, 1921. Collection des Tracts.

desaceleração das imagens. As imagens fotogênicas engendram sonhos, aquém do controle da razão, como expressões da alma dos seres.

Segundo Aparício, pesquisadora da obra de Epstein, o recurso à montagem paralela como forma de mostrar simultaneamente dois acontecimentos separados no tempo e no espaço, a utilização do grande plano (do rosto) e de trucagens ou a utilização dinâmica da câmera são procedimentos técnicos, mas também estéticos, que evidenciam as teses que estão na base do pensamento de Jean Epstein: produzida pelo movimento, a fotogenia seria uma qualidade própria do cinema e o grande plano, a sua “alma”. O “mistério” do cinematógrafo, como uma “invenção do diabo”, termos que a autora extrai dos seus textos, davam uma dimensão poética à máquina do cinema, instrumento “transcartesiano” de representação, que expõe as limitações da visão humana (APARÍCIO, 2014, p. VI). O cinema produz elos entre o mundo espiritual e material, pensava Epstein.

Através da expressividade das personagens e da fotogenia dos objetos, que se encontram também nos espaços, Epstein explorava a capacidade do cinema de se relacionar com o mundo real e ao mesmo tempo construir outros mundos. “Cavalos planam acima do obstáculo, as plantas gesticulam, os cristais se acoplam [...] o homem adquire a densidade de uma nuvem, a consistência do vapor” (EPSTEIN, 1983, p. 285). A representação é um ato simples e sublime, por meio de uma linguagem muito mais emotiva que intelectual. O cinema não só traduz a grande aventura do espírito, os mistérios que assombram os homens desde sempre, como permite sondar os abismos do eu, “o melhor e o pior dos segredos da alma humana”, que o público aprenderá a reconhecer ⁸⁴.

A máquina do cinema não introduz apenas transformações na nossa percepção de tempo e de espaço, induz modificações decisivas na experiência perceptiva do mundo. Ao romper com as barreiras da percepção humana, traz para as imagens expressões de uma interioridade, como revelam os vários planos fechados em torno do rosto de Marie (Gina Manès, 1893-1989), do filme *Coração Fiel* (*Coeur Fidèle*, Jean Epstein, França, 1923). Na transparência dos olhos da personagem, em planos alternados e fusões de imagens com elementos da natureza ao seu redor, Epstein opera a materialização dos conceitos fotogênicos.

⁸⁴ APARÍCIO, op. cit., p. I

Em um dos fotogramas da figura 27, na imagem da esquerda, a personagem aparece atrás de uma janela de vidro, elemento que contribui para separar os sonhos da personagem da realidade do mundo lá fora, cujo céu é cinzento e o mar bravio. Os *close-ups* sobre o rosto da atriz vão de um olhar hipnótico para o sonho de libertar-se de uma situação opressora e viver a intensidade de um amor verdadeiro. Na segunda imagem, o rosto está em fusão com a água do mar, ideia de movimento e profundidade que o autor busca alcançar.

Figura 27 – Dois momentos da atriz Gina Manès como Marie

Fonte: *Coeur Fidèle*, Jean Epstein, França: Pathé Consortium Cinéma, 1923. *Blu-Ray*, Eureka Entertainment.

A história de Marie é contada por meio de artifícios de montagem, fusões e variações de planos em *close-up* e planos gerais. As primeiras cenas servem para nos contar que Marie é filha adotiva de um casal estúpido e grosseiro, que explora seu trabalho sem nenhum tipo de compaixão. Ela limpa mesas e recolhe copos sujos em um bar próximo das docas, em uma situação degradante e desoladora. Os planos fechados sobre os olhos da atriz nos revelam a alma melancólica da personagem. De uma transparência alucinante, que em muitos momentos se funde às gotas de chuva ou às águas do oceano, ela tem no rosto expressões que refletem a situação de profunda tristeza na qual está mergulhada.

O rosto de Marie está em constante oscilação entre um estado de contemplação, longínquo e reflexivo, e situações de intenso desespero. Quando a cena remete aos pensamentos da personagem e lembranças dos momentos passados junto de Jean, o seu verdadeiro amor, há sempre inserção de imagens de água, elemento essencial para conferir mobilidade às imagens e central no conceito de fotogenia. O rosto da personagem torna-se flutuante, fugaz, passageiro, tem a inconsistência das espumas e a leveza das bolhas, aparece

e desaparece, até ser tragado pelo mar. Segundo Deleuze, a escola francesa produzia “imagens líquidas”, pelo subjetivo do conceito de imagem-percepção. “Era aí que a percepção humana ultrapassava seus próprios limites e que o movimento descobria a totalidade espiritual que exprimia” (DELEUZE, 2018, p. 137).

Movimento que marca a principal cena do filme, em um parque de diversões, quando Marie é obrigada a acompanhar Petit Paul no carrossel. A cena é uma das mais perturbadoras da escola impressionista. A figura 28 mostra a personagem aterrorizada pelo giro estonteante do brinquedo, subjugada pelas forças caóticas da natureza e do homem, representadas pelo seu opressor. A perda vertiginosa dos pontos fixos produz delírio e alucinação ⁸⁵. No plano cinematográfico da estética francesa estaria a revelação da potência espiritual do cinema, a própria fotogenia, como “encarnação sensível, sensorial, de uma verdade” (AUMONT, 1998, p. 102, tradução nossa).

Figura 28 – Rosto-terror: Marie no carrossel com Petit Paul

Fonte: *Coeur Fidèle*, Jean Epstein, França: Pathé, 1923. *Blu-Ray*, Eureka Entertainment.

Conforme a concepção de cinema instaurada por Jean Epstein, o rosto fotogênico sugere emanções que, da alma, irão se expressar por elementos ligados aos da cinematografia ⁸⁶. Nesse sentido, o uso do *close-up* é estratégico. Mais que um recurso próprio da linguagem audiovisual e artifício narrativo, no modo como ele será praticado no cinema

⁸⁵ Ibid., p. 127.

⁸⁶ Ibid., p. 95.

clássico, terá a função de fazer com que os objetos recortados pela câmera, isolados no plano, ganhem uma dimensão de vida própria, vindo conferir ao objeto uma existência única, o que nos sugere a hipótese de que a fotogenia é um elemento que ativa a rostidade no cinema, principalmente a partir do momento em que o conceito fixa a noção de que o rosto é porta de entrada para uma verdade.

Sempre novo, sem nunca deixar de ser o mesmo, na *photogénie* é como se o rosto do ator pudesse desdobrar-se interminavelmente, migrando de um personagem a outro. Ao oferecer ao público a oportunidade de ler um rosto como sendo a primeira vez, esse rosto será repetido à exaustão, no entanto, seus efeitos fotogênicos terão a mesma potência dos elementos utilizados pelos franceses, movimentos giratórios, flutuantes, simultâneos, vertiginosos, tão rápidos e passageiros como o “relâmpago que atravessa o céu” (AUMONT, 1998, p. 95, tradução nossa) – ainda que até hoje possamos nos comover com os apelos do olhar de Marie.

Ao conceito de fotogenia se atrela outro fenômeno, o da fisionomização – conjunto de traços, de um rosto, por exemplo, mas que também pode ser de um objeto, capaz de significar algo que até então não tinha espacialidade ou fosse visível, como uma emoção ou intenção. “A fisionomização irá acentuar a função do primeiro plano, que isola o detalhe, realçando e revelando todo o complexo processo que está por trás” (XAVIER, 2005, p. 56). Como revela Xavier, na defesa da fotogenia e da fisionomização, o pensamento de Béla Balázs (1884-1949) se aproxima do de Jean Epstein, que concorda com a ideia de que o olhar da câmera “antropomorfiza” ⁸⁷ os objetos, torna-os parte de uma realidade visível, e o ato da representação tende a figurar uma realidade que se constrói à medida do homem, ainda que tal “medida” não esteja inteiramente definida, já que vinculada ao tempo e ao lugar, a determinada cultura, certa sensibilidade e formas particulares de representação ⁸⁸.

Em outro aspecto, a ideia da fisionomização, considerada uma pseudociência (a mesma que vimos no primeiro capítulo), presta-se a definir a imagem de acordo com características morais dos seus retratados. A fim de compreender o caráter e personalidade dos homens a partir das suas características físicas, o pensamento cinematográfico é incorporado pelas noções de que o rosto do ator guarda algo da sua própria natureza, que as expressões do personagem são, no fundo, a expressão da alma do ator, que se desprende a

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

cada nova interpretação. Herdeiros dos *fisiognomistas*, tudo que ocorre na alma já está muito antes inscrito em um rosto.

Ideia que reforça a fisionomização, a tipologia é uma categoria que reúne todas as determinantes humanas e sociais em seu mais alto nível de desenvolvimento. Segundo Ismail Xavier, o “tipo” (aspas do autor), pela sua ação e pela sua representação do mundo, define as “possibilidades concretas” e a “consciência possível”⁸⁹ próprias ao grupo ou à classe social a que o tipo se refere (XAVIER, 2005, p. 60). Béla Balázs evoca o tipado como caráter, signo de classe, elementos que se fundem ao rosto, fazendo do ator e do tipo um só. “Tudo que procede do indivíduo deve unir-se sempre ao que procede do tipado” (AUMONT, 1998, p. 84-85, tradução nossa), ideia proveniente da noção de que sob o rosto do ator há outro mais profundo, “logo, mais verdadeiro”⁹⁰. A capacidade de criar tipos, sem nunca deixar de ser o mesmo personagem, sugere que a tipologia é outro atuante do processo de rostificação.

Balázs e Epstein irão acentuar no processo fisionomia-fotogenia-antropomorfia-tipagem a função do primeiro plano, que isola os detalhes e realça as fisionomias. O primeiro plano inaugura uma nova percepção sobre as imagens e a ideia de um enquadramento que retira os objetos do seu contexto é levada às últimas consequências, como espécie de instrumento mágico, que produz um modo de visão e que chega a ser totalitária em alguns casos. Balázs encontrou um termo de difícil tradução, mas que aspira a uma “irradiação aurática, etérea”, a *Stimmung*, palavra de origem alemã, que produz uma saturação sobre o primeiro plano e “amplifica sua ressonância e vibra com uma qualidade única, intensa”⁹¹.

Balázs percebeu na potência do primeiro plano o “milagre da fisionomia” e aborda, em um texto de 1923, *O Homem Visível*, a transformação “ao extremo o rosto da vida” (BALÁZS, 2017, p. 213). Na era do cinema mudo, o cinematógrafo ofereceria ao homem uma visibilidade que dispensaria palavras; a gestualidade teria raízes mais antigas e profundas na natureza humana do que a língua falada, quase como uma “nostalgia do corpo, que foi dominado pela cultura das palavras, desmaterializado, intelectualizado, reduzido a um organismo biológico”⁹². Depois de ser aculturado pelas palavras, o homem torna-se novamente visível e a alma é reincorporada ao corpo.

⁸⁹ O autor se refere a uma noção de Lucien Goldman – sem outras referências.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibid. p. 98.

⁹² Ibid., p. 215.

Esse corpo dominado pela cultura das palavras encontra respaldo no pensamento de Deleuze e Guattari acerca das rostidades. Quando se referem à perda de uma natureza “polívoca e corporal” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 42) é que surgiria o grande Rosto. Como um conceito derivado do Corpo sem Órgãos (capítulo que precede o texto Ano Zero – Rostidade, em *Mil Platôs III*, 1996), é da separação da cabeça do restante do corpo, da estratificação dos órgãos, que se originaria essa superfície que os autores denominam de Rosto. Se para Balázs o gestual “é a verdadeira língua materna da natureza” (BALÁZS, 2017, p. 215), para os filósofos franceses, as novas codificações humanas são guiadas pelas linhas de significação e subjetivação, o enunciado, as “palavras de ordem”⁹³.

Em ambos, o homem poderia reerguer-se do soterramento de conceitos e palavras e recuperar o seu “tesouro de gestos”⁹⁴, infinitamente mais rico que qualquer vocabulário. Esse pensamento é muito recorrente em uma compreensão ordinária das funções de um rosto; há séculos visto como expressão da alma, as pessoas tendem a acreditar que podem interpretar os sentimentos humanos através da expressão, produzida por linhas de interrogação da testa, torções da sobrancelha, por um olhar desafiador ou compassivo, movimentos da boca, meneios de cabeça. Patrícia Moran descreve esses aspectos da expressão humana na pesquisa Rostilidades: os sentidos do rosto (MORAN, 2003). Para a autora, o rosto é a fronteira de nossas relações com o mundo, mapa que expressa a complexidade do sujeito.

Tanto para Béla Balázs quanto para Jean Epstein, o cinema possuiria a magia de captar esses sentidos impressos nos gestos, na face humana ou, como sugerido por Deleuze e Guattari, “pelas linhas dominantes de uma paisagem”⁹⁵. O que aparece na face e na expressão facial, e que é visto pelas imagens de cinema como revelação de uma experiência interior tornada visível, sem a mediação de palavras, seria algo no qual crê, secularmente, o ideal humanista. Ligação entre o dentro e fora, o rosto é entendido como categoria sobre-humana e que encontra uma “síntese” (aspas nossas) nos conceitos de fisionomização, tipologia e fotogenia, vistos até aqui. Rosto-interface. O rosto que aparece nessa linha de fundo, como um enigma, poderia ser o mesmo dos estudos deleuzianos?

⁹³ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 42.

⁹⁴ BALÁZS, loc. cit.

⁹⁵ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p.38

No cruzamento de ideias entre os autores, o que se configura é uma relação intercambiável entre primeiro plano e rosto e, entre eles, o que se colocará será essa superfície “sensível e legível” que facilmente se oferece ao reconhecimento. Do mesmo modo, a crença na existência de uma alma já não é um mito, produzida (ou seria emanada?) de uma máquina mágica e inteligente, como pensava Jean Epstein, que não se limita a representar o mundo, mas é capaz de criar mundos, recuperando na percepção humana a dimensão poética que se encontraria na intersecção do mundo exterior com o mundo interior, no trânsito entre o dentro e o fora, e cuja representação máxima estaria na face humana.

De acordo com essa análise, a rostificação viria do poder mágico da máquina que cria o rosto-espelho-d’alma (AUMONT, 1998, p. 104), rosto que não mostra mais do que a nós mesmos, que alcança as regiões incertas, rosto-revelação. Logo mais, esse rosto vai ressoar no pensamento de Edgar Morin acerca do modelo de produção de astros e estrelas do cinema clássico, na era de ouro de Hollywood, o *star system*, sistema que durou até os anos 50. Como novos deuses, o rosto – e a alma – desses atores irá ocupar lugar de destaque no Olimpo construído pelos estúdios do cinema americano. A herança fotogênica incidirá sobre o rosto dessas personagens como rostos “cosmomorfizados” (o que terá sentido semelhante a antropomorfizar) pela fórmula mágica do cinema de produzir sempre a partir de uma mesma matriz, ainda que sob as aparências das diversidades.

A fotogenia, junto com os processos de fisionomização e tipagem, despontaria assim como os primeiros atuantes da máquina abstrata da rostidade, integrando o processo de rostificação pelo pressuposto da sua potencialidade em fazer do rosto porta de entrada de uma verdade. Projetado sobre a grande tela, o rosto considerado fotogênico será elevado a uma categoria quase divina, endeusado pela máquina do cinema. Na sua potência de sublimação, de transfigurar a realidade, redimensionar o mundo material, fabricar sonhos, esses conceitos – a despeito de toda sua beleza e da poesia do rosto de Marie – acabarão capturados pelas fórmulas comerciais e clichês, que reforçariam a ideia de um grande Rosto.

Todas as fronteiras do rosto e da expressão facial serão “gradualmente retocadas, postas de lado” (BALÁZS, 2017, p. 218). A revelação vai se tornar um jogo de deixar ver enquanto esconde; aquilo que ele supostamente oculta será uma brincadeira da produção de sentidos da máquina. O “balbuciar, primitivo e bárbaro”, expresso pelo pensamento de Balázs (2017, p. 217), que deveria significar um devir corpóreo do espírito, produzido pelas

linguagens gestuais, antes uma evolução da cultura, passa agora para uma linguagem internacionalizada, uma gramática que se assentará na formatação de modelos a partir de um padrão único, o do homem branco.

Em sintonia com o pensamento deleuziano acerca das rostidades, Béla Balázs acredita que até mesmo os ideais de beleza produzirão um tipo unificado, comum ao europeu típico, da raça branca. Nas palavras dele:

O cinematógrafo é uma máquina que, à sua maneira, cria um internacionalismo vivo e concreto: *a psique única e comum do homem branco*. E mais ainda. Na medida em que o cinema sugere um ideal de beleza unificado como objetivo geral da seleção natural, produzirá um tipo unificado da raça branca. A diferenciação da expressão do rosto e do movimento, que traçou fronteiras mais duras do que alfândegas e barreiras, será gradualmente retocada e desse modo posta de lado através do cinema. E quando o homem se tornar então inteiramente visível, acabará sempre por se reconhecer a si mesmo, não obstante todas as diferenças entre línguas (BALÁZS, 2017, p. 217, *itálicos do autor*).

O rosto-magia será transformado pelos novos regimes de representação. Não só o rosto, mas todo o corpo, e arrastando consigo as noções do eu, tão longamente construídas, que se tornarão cada vez mais complexas. Béla Balázs observa que o rosto (aqui, supõe-se que o autor se refira ao rosto humano), vai se tornar um “desajeitado semáforo da alma” ⁹⁶, superfície de expressão que vai desaprendendo a sinalizar suas emoções frente à visibilidade instaurada pelo cinema, ou seja, o homem torna-se mais íntimo das imagens maquínicas, enquanto reelabora a visão de si mesmo. Questão já explorada acerca dos desejos de transformação do corpo – e do rosto – produzidos pelas imagens, as noções de rostidade também se tornarão mais complexas, em especial porque as relações do indivíduo com a sua própria aparência sofrerão outras alterações na percepção, “verdadeiras metamorfoses produzidas pela influência da reprodução mecânica” (FONSECA, 2010, p. 100).

⁹⁶ Ibid., p. 214.

Se a fotogenia afirmava o rosto e atuava como potencializadora das rostidades, fazendo do rosto a expressão de uma verdade, novos fenômenos entram em operação. Acentua-se a ideia de um rosto moldado pela máquina e o cinema tentará fazer com que essa construção seja cada vez mais próxima de um rosto vivo, enquanto o rosto vivo cada vez mais se parecerá com uma imagem. Esse é um dos aspectos mais inquietantes da pesquisa: a noção de que a contemporaneidade dá vida ao rosto visto na tela; que nos tornamos eficientes na interpretação pelas imagens, enquanto a exposição frente a outro rosto é como um estado de nudez (MORAN, 2003). O homem moderado, vestido, intelectualizado, dominado pelos enunciados, já não suporta o rosto da experiência concreta. Desaparece o rosto-alma, entra em cena o rosto-tela.

Dentro da tentativa de analisar nossas hipóteses sobre o modo de atuação da máquina da rostidade, reforçada pelas linguagens artísticas, o rosto-tela incorpora a hipótese de que o sensível no contemporâneo se define por uma espiritualidade moldada pelas imagens técnicas, de expressões construídas pelas máquinas de captura, que subtraem os desejos, as paixões, a consciência, conforme visto em *Mil Platôs*, para redefini-los de acordo com os “modelos ideais” (aspas nossas), que nunca serão alcançados, porque são ícones, grandes e vazios, que sinalizam de toda parte, tornando-se inevitáveis para nossos olhos e ao mesmo tempo inabitáveis. Rosto-paisagem. Signo, cartão postal.

Deleuze e Guattari se referem a uma “paisagificação” de mundos e meios (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38), que imaginamos iguais a cidades como Nova York, Paris ou Rio de Janeiro. Conhecemos suas bandeiras, símbolos, ícones, marcas e logomarcas, nós as experimentamos pelas suas facetas visíveis – e belas. O texto de Roland Barthes, *La Torre Eiffel*, é uma tradução dessa ideia. Qual o sentido da torre, senão uma estrutura de ferro armado, grande e vazia? É um “signo inevitável” (BARTHES, 2001, p. 58, tradução nossa), uma estrutura que foi rostificada e que nos olha, de onde se estiver. Como em todas as funções “científicas” (aspas nossas) da torre, defendidas pelo seu construtor, a rostidade é uma paisagem que se prestará a muitas funções, que consolida o espírito de uma época marcada pelas imagens.

3.2. O polo reflexivo da imagem-afecção

No capítulo 6 de *Cinema I – A Imagem-Movimento* (2018, p. 141-161), Gilles Deleuze trata a imagem-afecção pelo primeiro plano e afirma que o primeiro plano é o rosto. Essa afirmação é a justificativa, como já exposto anteriormente, para a imersão nesse tópico, como possibilidade de leitura da rostidade no cinema, na medida em que os dois polos da imagem-afecção contêm elementos rostificadores. Os polos reflexivo-intensivo movimentam-se, não estão encerrados em si mesmos; a imagem reflexiva pode transitar para a imagem de polo intensivo e vice-versa. Porém, a fim de lançar compreensão sobre os conceitos, na medida do possível, optamos por analisar separadamente os dois polos, resgatando, no primeiro momento, imagens do diretor D. W. Griffith, que assinaria, segundo Deleuze, o polo reflexivo das imagens-afecção.

Nelas residiriam a “brancura espiritual” (DELEUZE, 2018, p. 142) e os contornos rostificantes que, na nossa análise, dão origem à rostidade nas imagens contemporâneas. Como na pintura de um retrato, o rosto é uma superfície de rostização, característica comparada por Deleuze à apreensão do rosto dentro de linhas e traços que formatam o nariz, a boca, a borda das pálpebras. Nessa condição, o rosto é descrito pelo autor como uma placa receptiva imóvel, “afetada” (aspas nossas) por um nervo sensível. Contudo, trata-se de um rosto e de imagem em movimento, então esse rosto é também uma “unidade refletora”, conforme define Deleuze, que expressa estado de ânimo, emoções, sentimentos, “afecção”, sintetizados pelo autor no conceito de *wonder*, verbo da língua inglesa de onde Deleuze extrai os sentidos de “admiração, espanto, desejo” ⁹⁷.

Trata-se de um rosto que é, ao mesmo tempo, uma unidade “refletora” e “refletida”⁹⁸, que pode exprimir qualidades comuns a várias coisas diferentes, mas principalmente apresenta os contornos rostificantes, traços que permanecem reunidos “sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, mas imutável e sem devir, de certo modo eterno” ⁹⁹. Rostos que

⁹⁷ Ibid., p. 143.

⁹⁸ Ibid., p. 141. Cf. nota da tradutora (Stella Senra): Deleuze usa os termos *réflechissante/réflechie*, que têm sentido de reflexão intelectual, mas também de espelho que reflete uma imagem. *Réflechie* teria uma conotação mais forte quando se fixa o pensamento em algo. Assim, as palavras têm sentido óptico, mas podem refletir as duas coisas.

⁹⁹ Ibid., p. 145

parecem se perguntar sobre o porquê das coisas, em estado de estupor. Se a ideia tiver sido corretamente assimilada, os estados do rosto são aprisionados na superfície rostificada, mas querem expressar algo; pensam fortemente sobre alguma coisa e de certo modo refletem isso, mas podem se mostrar impenetráveis e esconder suas intenções, nem sempre uma inocência, podendo ser também hostilidade, frieza, um pensamento criminoso. O floco de neve retido por um cílio pode exprimir tanto espiritualidade quanto “o branco dissoluto de uma degradação moral” (DELEUZE, 2018, p. 144).

Rosto que se apresenta nas telas como um organismo vivo, encontra-se na caracterização do rosto reflexivo uma noção paradoxal, que contradiz o rosto como expressão da alma, emanção de uma interioridade. A placa receptiva imóvel, o contorno da significação, os estados de admiração são condições que dizem sobre imobilidade, sobre rigidez, uma incapacidade de expressão, daí nossa hipótese: a necessidade de se reforçarem os atuantes de fotogenia e fisionomização, que vimos há pouco, adicionar elementos à superfície do rosto, a fim de fazê-lo sair do *bunker*; o uso de técnicas e métodos eficientes para sua reprodução e sobrevivência. As jovens atrizes dos filmes de D. W. Griffith, segundo Gilles Deleuze, serão as primeiras a figurar nos modelos dos rostos reflexivos que caracterizam a imagem-afecção e que, veremos, perpetuam-se nas salas de cinema como rosto-alma-tela.

3.2.1. O Rosto-alma

A doçura e a fragilidade da norte-americana Lillian Gish (1912-1987), atriz que atuou em inúmeros filmes do cinema mudo e foi uma das preferidas do diretor D. W. Griffith, serão exemplares do modelo de rostidade que, entendemos, estava em formação. A atriz exala a impressão de pureza – a alma branca –, e possuiria qualidades de ordem moral, psicológica e social que dariam início a uma linhagem fisionômica que chega aos dias de hoje como um código genético, DNA da rostidade moderna, que opera em vários planos, adaptando-se às exigências do meio. Formatado pela grande tela, o rosto de Lillian Gish encarna a ideia do primeiro grande clichê do rosto contemporâneo que vai povoar as telas dos cinemas e mais tarde da televisão, tendo como característica o encanto incomum, a expressividade do olhar.

No papel de heroína valente e sofredora, na sua incipiência – e sapiência –, a atriz pré-define a conjunção fisionomia-fotogenia, a unidade do rosto que se fixaria nas telas do cinema como um modelo soberano. Aliado ao *close-up*, que D. W. Griffith e cineastas do mundo todo passam a dominar, essa capacidade do rosto de atuar como superfície em que supostamente se manifestam os afetos ganha monumentalidade. Ainda que o uso desse plano recue com o passar do tempo, em função do surgimento do som, fazendo com que os diálogos tenham mais significado, o primeiro plano foi desde sempre um recurso importante para que os ínfimos elementos da expressão facial, especialmente o olhar, pudessem ser destacados em grandes dimensões.

Considerados “célebres” por Deleuze, os planos em *close* do diretor irão responder pelo polo reflexivo da imagem-afecção. Nas leituras sobre sua obra, compreende-se que Griffith havia descoberto o poder emocional do *close-up* justamente inspirado no rosto angelical e virtuoso de atrizes como Lillian ou sua irmã Dorothy. Segundo Deleuze, nos primeiros planos do diretor, “tudo é organizado para o contorno puro e doce de um rosto feminino” (DELEUZE, 2018, p. 144). Em *Órfãos da Tempestade* (*Orphans of the Storm*, D. W. Griffith, EUA, 1921), o contorno rostificante se manifesta na relação das irmãs Henriette e Louise, vividas respectivamente por Lillian e Dorothy.

Em uma fotografia realizada durante as gravações do filme, figura 29, Henriette ampara a irmã, que ficou cega. Nas nossas análises, ambas se encontram em estado *wondering*, o indicativo do rosto contemplativo, preso em si mesmo. Quase sem nenhum movimento, imobilizadas pela dor e pelo sofrimento, seus rostos tentam exprimir o máximo daquilo que pode refletir um rosto. Olhares fixos e sem devir, podemos reconhecer nas personagens a expressão de sentimentos como desolação, sofrimento ou desesperança. Dorothy Gish (à esquerda da imagem) tem o contorno impassível, Lillian conserva o estado de “admiração” ou de “espanto”, que tem raízes na filosofia de René Descartes ¹⁰⁰. No entanto, é esse conjunto de unidade refletora imóvel, afetado apenas por micromovimentos, que irá se constituir no afeto ¹⁰¹.

¹⁰⁰ Conforme nota da tradução, admiração está no mesmo sentido que aparece no texto **As paixões da Alma**, de René Descartes (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

¹⁰¹ Ibid., p. 142

Figura 29 – As atrizes e irmãs Dorothy Gish e Lillian Gish

Fonte: *Órfãos da Tempestade* (*Orphans of the Storm*, D. W. Griffith, EUA: D. W. Griffith Productions, 1921). DVD, Continental Home Video.

Enquadrado em primeiro plano, o rosto reflexivo frequentemente se encontra em estado *wondering*. Nesse tipo de rosto, compreende-se que a personagem, ao observar um objeto, expressa-se pela admiração ou pelo espanto que aquilo causa a sua alma, a paixão que nela desperta. Surge na face da personagem um tipo de afecção, a tendência motriz sobre um nervo sensível, como na definição bergsoniana de afeto. Na figura 30, o rosto de Elsie Stoneman, papel de Lillian Gish em *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of a Nation*, EUA, 1915, D. W. Griffith), seria sugestivo desse rosto que exprime pequenos movimentos e que “sacrifica” (aspas nossas) as emoções retidas pelo corpo quando no plano em *close*. O rosto *wondering* detém o afeto – ainda que para nossa limitada visão ele possa passar quase imperceptível. Ou talvez o afeto tenha se vulgarizado a ponto de não mais ser percebido.

Figura 30 – Lillian Gish como Elsie Stoneman: o contorno rostificante

Fonte: *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, EUA: David W. Griffith Corporation, Epoch Producing Corporation, 1915). DVD, Continental Home Video.

No filme, a aura da boa moça branca corresponde a uma afirmação da inocência racial branca, a “brancura espiritual” a que se refere Deleuze, um tipo de afirmação dos valores morais do filme, até hoje considerado polêmico pelo modo como o diretor trata a questão do racismo na sociedade americana. Basta lembrar que os atores que interpretam negros são, de fato, brancos com uma tintura escura no rosto. O diretor D. W. Griffith tinha consciência da força interpretativa da atriz e “utilizou a aura de Lillian ao máximo para desenvolver a imagem da heroína em sofrimento” ¹⁰². Pureza da alma, o valor moral imaculado, a rostidade branca. Na tarefa da máquina de expressar qualidades morais, espirituais, emocionais, aliada ao conjunto fotogenia-fisionomização, esses rostos fortalecem a hipótese de que o modelo se perpetua nas telas como decisivo dos processos rostificadores.

Em fotografia publicitária do filme *Lírio Partido* (*Broken Blossoms*, D. W. Griffith, EUA, 1919), da figura 31, é possível ver a jovem de Griffith no seu “contorno puro e doce” (DELEUZE, 2018, p. 144), o rosto *wondering* que oferece, por meio do primeiro plano, toda uma leitura afetiva do filme. Superfície rostificada por técnicas semelhantes às do retrato na pintura, a

¹⁰² Cf. texto do site oficial da atriz. Disponível em: <<https://www.lilliangish.com/>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

atriz vive a personagem Lucy Burrows, moça pobre, frequentemente ameaçada pelo pai, um boxeador violento, e que irá encontrar abrigo e proteção na amizade de um comerciante chinês viciado em ópio. Rosto-contorno.

Figura 31 – A atriz Lillian Gish em *Lírio Partido*: rosto puro e doce

Fonte: *AllPosters*. Licença de reprodução da imagem da CMG Worldwide. Fotografia de divulgação.

O olhar fixo em um ponto distante é o de uma *pietà*. Como ela, haverá uma profusão de rostos ternos e suaves. Mais do que a beleza, embora o rosto bonito possa ser condicionante da fotogenia, em especial o feminino, são rostos ainda vinculados à noção de uma verdade interior. O modelo acabaria por criar um clichê que recobre todas as imagens de rostos que ainda estão para nascer. A força do olhar, as características físicas das atrizes, o carisma eram condições em torno do conjunto fotogenia-fisionomização-tipo que agradava ao padrão médio americano. Outro poderoso exemplo foi a canadense Mary Pickford (Gladys Louise Smith, 1892-1979), que também estrelou filmes de Griffith. Entre as décadas de 1910 e 1920, “aqueles longos cachos dourados, o olhar de inocência e forte senso de certo e errado fizeram o mundo amar Mary Pickford” ¹⁰³.

¹⁰³ Cf. texto de site especializado na vida e obra da atriz. No local, ainda é possível ver uma galeria de fotografias da atriz. Disponível em: <http://prettycleverfilms.com/costume-design-film-fashion/mary-pickford-style-icon/#.W603PntKjIU>. Acesso em: 27 set. 2018.

Little Mary, da figura 32, foi uma das primeiras atrizes a receber cachês consideráveis pela participação em mais de 200 filmes, com seu encantador rosto-refletivo, de contorno rostificado, que lança para longe um olhar sonhador, interrogativo, passional, impenetrável.

Figura 32 – A atriz Mary Pickford em *Coquette*

Fonte: *Coquette*, 1929, EUA, Sam Taylor. *Daily Mail*, 2013. Fotografia de divulgação.

Deleuze às vezes chama a admiração de “desejo”, o que produziria no rosto refletivo “impulsões” que seriam expressas em séries intensivas. Assim, de fato, os polos reflexivo e intensivo da imagem-afecção não teriam uma “origem exclusiva” (aspas nossas), mas poderá haver incidência de um polo sobre o outro. Algumas vezes o refletivo aparece quase puro, como no *close* acima, mas haveria outras ocasiões em que o rosto assumiria as características intensivas do outro polo. Deleuze reconhece não alcançar o “âmago” do rosto refletivo-reflexivo, pois o “nexo” (DELEUZE, 2018, p. 145) entre um rosto e o que ele pensa é frequentemente arbitrário. Como critério de distinção, sugere que sejam analisadas as circunstâncias, quando se é possível fazer perguntas ao rosto, as mesmas que faríamos para o rosto de uma pessoa: “em que você pensa?” Ou então, “o que há com você, o que você tem, o que você sente ou experimenta?” ¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Ibid., p. 143.

Ora o rosto pensa em algo, se fixa em um objeto, e este é o sentido da admiração ou do espanto, que o *wonder* inglês conservou. Na medida em que pensa em algo, o rosto vale sobretudo por seu contorno envolvente, sua unidade refletora que eleva a si todas as partes. Ora, ao contrário, ele experimenta ou ressenete algo, e então vale pela série intensiva, que suas partes atravessam sucessivamente até um paroxismo, cada parte assumindo uma espécie de independência momentânea (DELEUZE, 2018, p. 145).

Antecipando as análises sobre o polo intensivo da imagem-afecção – que abordaremos a respeito da obra de Sergei Eisenstein, mais adiante –, não se deve supor que o polo refletivo está reservado às emoções suaves enquanto o intensivo vincula-se às “paixões negras” ¹⁰⁵. O desprezo pode ser considerado um caso particular de admiração, diz o autor. As jovens de Griffith também podem exprimir “maldades refletoras; terrores e desesperos refletidos” ¹⁰⁶; um rosto refletivo pode tanto estar possuído por um pensamento impenetrável ou criminoso, quanto pode “se apoderar de um rosto juvenil e curioso”, como na fase jovem de Catarina, personagem de Marlene Dietrich (1901-1992) em *A Imperatriz Vermelha* (*The Scarlet Empress*, Josef Von Sternberg, EUA, 1934), exemplo que Deleuze também examina. Animado por pequenos movimentos, o rosto da princesa Sophia, futura rainha Catarina, na figura 33, deslumbra-se com todas as novidades e coisas que os russos lhe mostram ao chegar ao seu novo reino.

Figura 33 – A atriz Marlene Dietrich: rosto-espanto

Fonte: *A Imperatriz Vermelha* (*The Scarlet Empress*, Josef Von Sternberg, EUA: Paramount Pictures, 1934). DVD, Classicline.

¹⁰⁵ Referência do autor a Josef Von Sternberg. Sem outras referências.

¹⁰⁶ Ibid., p. 144.

Nos filmes de Sternberg, Deleuze encontra outras características definidoras da imagem-afecção, pela incidência da luz, que produz um tipo de branco diferente do de Griffith: uma relação com o translúcido, com o transparente, com o luminoso, como na figura 34. Segundo ele, o diretor era um mestre em inscrever o rosto no espaço, “delimitado” (aspas nossas) pelo uso dos tules, dos cortinados e dos véus. Nessa condição, o rosto ganha volume e ao mesmo tempo uma “profundidade rasa” (DELEUZE, 2018, p. 150). Rosto de grande poder refletor, ele se torna intensivo face à possibilidade de que “tudo pode acontecer a qualquer momento” ¹⁰⁷.

Figura 34 – *Close de Rainha Catarina: o branco “diferente”*

Fonte: *A Imperatriz Vermelha (The Scarlet Empress, Josef Von Sternberg, EUA: Paramount Pictures, 1934)*. DVD, Classicline.

Um rosto que pode ser lido quase essencialmente pelo tratamento cinematográfico, o rosto de Catarina revela, ao longo da história, uma espécie de deformação da alma. O olhar juvenil e curioso da jovem princesa, obrigada a mudar de nome e religião para casar-se com o odioso sobrinho da imperatriz russa, aos poucos cede a uma profunda transformação, produzida dentro de um ambiente luxuoso e ostensivo no qual a moça se transforma em mulher, da figura 35. O rosto sofrerá nuances que aos poucos o farão mais assemelhado às gárgulas que ornamentam o terrível palácio. As reações juvenis de assombro e admiração darão lugar a um rosto duro, que se expressa por sentimentos de volúpia, ambição e poder.

¹⁰⁷ Ibid., p. 151.

Figura 35 – A transformação da personagem: rosto-poder

Fonte: *A Imperatriz Vermelha* (*The Scarlet Empress*, Josef Von Sternberg, EUA: Paramount Pictures, 1934). DVD, Classicline.

É possível imaginar que Gilles Deleuze assistiu com interesse à adaptação para o cinema de *Mulheres Apaixonadas*, romance de D. H. Lawrence (1885-1930), um dos seus autores mais referenciados. Lírico e delirante, o filme de Ken Russell (1927-2011) causou escândalo à época do lançamento, pela franqueza da abordagem de temas sexuais e relacionamentos amorosos, uma “combinação explosiva” (GHIORZI, 2018) pela ousadia com que tratou esses temas. “Aberto, ousado e despudorado, chocou puritanos e rendeu acaloradas discussões na imprensa”, escreveu o crítico.

Passado nos anos 20, no interior da Inglaterra, o filme *Mulheres Apaixonadas* (*Women in Love*, Ken Russell, EUA, 1970) narra a história de duas irmãs, Gudrun e Ursula Brangwen, liberais e pouco convencionais, vividas pelas atrizes Glenda Jackson (1936-) e Jennie Linden (1939-). Personagens complexas, embora diferentes entre si, as irmãs têm em comum o desejo de encontrar um amor verdadeiro e vivem uma relação intensa e apaixonada com dois amigos íntimos, Gerald Crich, um industrial frio e autoritário, e o amigo Rupert Birkin, sonhador e ambíguo, interpretados por Alan Bates (1934-2003) e Oliver Reed (1938-1999).

No filme, o filósofo identifica o rosto reflexivo que não se “contenta em pensar em algo” (DELEUZE, 2018, p. 146) e expressa qualidades diferentes daquelas das jovens de Griffith: o autor encontrou nos *closes* dos personagens de *Mulheres Apaixonadas* qualidades que se opõem ao branco refletor. Entre as cenas de forte sensualidade e um conjunto de imagens que impressiona pela sofisticação visual, “Ken Russell soube jogar com a qualidade

comum entre um rosto endurecido, uma frigidez interior e uma geleira mortuária” (DELEUZE, 2018, p. 146). A dupla Gudrun e Crich compactuam com as expressões endurecidas, rostos presos em si mesmos, uma espécie de confirmação das dificuldades de um relacionamento e a recusa de se entregar ao amor.

O fogo, a água, o gelo, o vento que sopra na relva são elementos muito presentes no filme e de certa forma contribuem para a condução das expressões dos atores, como sugere Deleuze, remetendo-nos às cenas do segundo casal da trama, formado pela irmã Úrsula e pelo amigo Rupert. Eles são instáveis, inseguros, indecisos. Porém, a frigidez do rosto se expressa melhor na última parte do filme, que se passa em uma estação de esqui. O rosto de Crich, petrificado na neve, faz clara referência a um rosto-mortalha.

Sem se referir a um ator ou plano em especial, analisando-se a obra, reconhece-se nas personagens a alternância de *closes* proposta pelo diretor. A figura 36 é uma imagem-síntese desses rostos. Na fotografia, além do quatrilha, no canto esquerdo está a atriz Eleanor Bron (1938-), integrando o grupo de amigos no papel de Hermione Roddice. Os modos impostados da personagem representam a sociedade aristocrática, conservadora e preconceituosa que serve de pano de fundo para a trama.

Figura 36 – Personagens de *Mulheres Apaixonadas*: rostos-mortalha

Fonte: *Women in Love*, Ken Russell, EUA: Brandywine Productions Ltd., 1970. DVD, Versátil Home Video e Metro Goldwyn Mayer. Da esquerda para a direita: Eleanor Bron, Jennie Linden, Alan Bates, Oliver Reed e Glenda Jackson. Fotografia de divulgação.

Na conjunção fotogenia-fisionomização, havíamos visto que a visão aproximada do grande plano desencadearia nos espectadores um efeito miraculoso, como se referia Jean Epstein, em que os rostos em *close* despontam como modelos nascentes da rostidade, segundo as nossas análises, e que se fortalecem dentro do modelo que mescla no rosto expressões de admiração, fascínio e desejo. Como definiu Deleuze, a placa receptiva imóvel do rosto parece se caracterizar como superfície perfeita para a inserção de signos que tornam visíveis a rostidade. Há, no entanto, essa linha de fundo, produzida pelo próprio autor, que nos coloca diante da questão de que as imagens produzem um “rosto-afecção” (aspas nossas), solicitando indagações sobre o que realmente querem nos dizer.

É nesse sentido que entendemos que as imagens, ainda que clichêizadas, possam se constituir em enigmas.

O modelo de cinema comercial e o estilo das narrativas instaurado a partir de D. W. Griffith, no entanto, invariavelmente serão compostos por um conjunto orgânico, que se apresenta por meio de elementos significantes, o contorno rostificante, nos quais a subjetividade dos planos permite ao espectador fazer associações e antecipar a história. Aliado ao fator emocional e à naturalidade das interpretações se consolida um fenômeno que produz grande empatia no público. A contaminação emocional pelo visível irá se constituir em um catálogo básico de sentimentos, que vão delinear a indústria cinematográfica mundial (AUMONT, 1998, p. 70-71). Haverá uma profusão de rostos e auras dessa mesma gama, incluídos os matizes do gênero masculino, tão extensa e variada que parece cristalina a ideia que defendemos.

Como poderosa extensão da máquina abstrata da rostidade, o cinema irá “processar” (aspas nossas) rostos e corpos como superfícies refletoras e refletidas, criando essa imagem do muro branco ou da tela. Porém, afetados pelos micromovimentos, produzidos pelos nervos sensíveis que recobrem a face, formam-se sobre o rosto os buracos negros, a segunda metáfora, que escavam os muros, resultando nesse grande Rosto, uma terceira imagem que se compara ao rosto vivo. Assim, não se pode perder de vista o fato de que o rosto é uma placa sensível porta-órgãos que recolhe ou exprime todo tipo de movimento retesado pelo corpo, e que o *close* pode ocultar ou revelar uma gama de expressões a partir dos movimentos musculares, os quais podem nos ajudar a compreender os processos de rostificação.

Deleuze afirma que, sempre que se descobre no rosto a afecção dos micromovimentos sobre a superfície refletora, pode-se afirmar que essa “coisa” foi tratada como um rosto, “encarada”, “rostizada” (aspas do autor) e que, por sua vez, olha-nos, fixa-nos (DELEUZE, 2018, p. 148). Isso significa que qualquer objeto pode ser rostificado (CUNHA, 2016), que esse processo maquínico tem a potência de fixar nossa atenção, de promover a rostificação junto com ele, e que caberia ao espectador das salas de cinema, diante de uma superfície rostificada, perguntar-se: o que ele pensa, o que ele sente? As mesmas perguntas que deveriam ser feitas quando diante de um rosto vivo. Possivelmente esse é um dos aspectos mais significativos da articulação deleuziana entre os planos cinematográficos e o pensamento filosófico.

Com os rostos cinematográficos, alastra-se a rostidade: atrizes como Lillian Gish ou Asta Nielson (1881-1972) na Europa, entre outras, passam a emprestar seus rostos para marcas comerciais, produtos alimentícios, cigarros, cremes para o rosto. Estilo de cabelo, roupa e maquiagem são copiados por mulheres de todo o mundo, que buscam imitar suas formas e modelos. Valoriza-se o tipo físico da atriz, dentro da tipologia da mulher sensual, outro elemento que compõe a formação da rostidade no cinema. Acentuados pela publicidade, os rostos das atrizes serão exaustivamente usados. As celebridades estão em formação, rostos que perdem sua potência como imagem-afecção na medida em que são padronizados, repetidos à exaustão.

Um tratamento dado ao rosto que será cada vez mais aprimorado pelas técnicas de iluminação, de maquiagem, direção de atores, interpretação. A fotografia de estúdio será sempre uma potente aliada na divulgação do rosto fotogênico do cinema. Está aberto o caminho para o rosto-clichê, o rosto-cópia, o rosto-*glamour* do modelo americano de cinema.

3.2.2. O *glamour* sobre o rosto

Surge sobre o rosto que irá se fixar nas telas um tipo de efeito peculiar, amplamente utilizado pelo modelo de cinema que se desenvolve em Hollywood: a glamourização. Filho da natureza midiática do cinema, o *glamour* acompanha o surgimento das estrelas, da foto publicitária, de todos os ritos e procedimentos que vão marcar o período do cinema clássico, até por volta dos anos 60. Segundo Jacques Aumont, o “*glamour* doce”, predominante nos

anos 20, que dava ao rosto um ar sonhador, irá se tornar mais dramático e expressionista, correspondendo ao período mais marcante do que o autor classifica como um “rosto ordinário” (AUMONT, 1998, p. 66, tradução nossa), e que nós vamos conceituar como rosto-tela, seguindo Pedro Guimarães (2016a). Um rosto que precisa ser magnetizado, tornado atraente, a fim de cumprir sua função de encanto e atração.

Mais “comunicacionais”, os rostos vão ganhando a aparência de máscaras, o que se entende por “tipos sociais” e “expressões estandardizadas” ¹⁰⁸, na nossa leitura, mais um elemento atuante da máquina, quando o rosto será traduzido por um conjunto de ações cuidadosamente estudadas, pelos produtores, atores e diretores. Durante pelo menos três décadas, de 30 a 60 do século passado, persistirá um tipo que nos habituamos a ver ainda hoje nas telas, caracterizado por olhares lânguidos, bocas entreabertas, gestualidade ensaiada. Os modos de operação da máquina do cinema aperfeiçoam seus métodos de produção de rostos, enquanto nos acercamos um pouco mais da fabricação das rostidades.

Hollywood será a Meca da rostificação, ideia que associamos ao endeusamento de atores, rostos que ocuparão a grande tela na condição de divindades, despertando paixões e dando início à época das celebridades. Atraindo multidões para as salas de exibição, eles são considerados portadores de uma aura mágica (a velha fotogenia), persistindo a ideia de que possuem uma qualidade especial, que irradiam verdades, levando à rendição do público. Da era muda dos filmes de D. W. Griffith, do rosto-alma, das emanções auráticas, agora vistas com certa nostalgia e ingenuidade, o cinema aperfeiçoará as rostidades, contaminadas pela publicidade, pelo jornalismo de celebridades, dentro de um modelo industrial de produção de filmes, especialmente no cinema norte-americano.

Em uma apropriação de conceitos de fotogenia e fisionomização, esse rosto será regra do cinema clássico hollywoodiano, que fabricará uma imensa variedade de rostos – intensos, dramáticos, pueris, românticos, selvagens. Construção longa e caprichosa, o conceito do rosto-tela é como um fenômeno que se “alastra como um rastilho de pólvora” e que irá contaminar, além do cinema clássico, o cinema moderno, alcançar a televisão e as telenovelas, os *reality shows* e até mesmo os produtos jornalísticos (GUIMARÃES, 2016b, p. 225).

¹⁰⁸ Ibidem.

Se o rosto-alma era a valorização moral e a elevação espiritual que unia ator e personagem, para Pedro Guimarães (2016a, 2016b) ou autores como Jacques Aumont (1998), o rosto-tela já não teria nada mais a ocultar. Na condição de “tela”, ele perderia a sua profundidade enigmática para se tornar pura visibilidade, construção midiática, sobre o qual vão se inscrever signos afinados a novos deuses, as indústrias publicitária e cinematográfica. “O *glamour* não é próprio, pois, do rosto do filme, mas sim do rosto cinematográfico, quer dizer, da indústria cinematográfica” (AUMONT, 1998, p. 68, tradução nossa).

Espécie de “desvio” (aspas nossas) dos riscos e perigos de uma (autêntica?) comunicação, para esse autor, a função desses rostos será a de capturar os desejos e as paixões, por meio de imagens construídas para mitificar. Carregados de um tipo de sedução calculada, sob os efeitos peculiares das máscaras obtidas pelos efeitos de luz, de câmera, da maquiagem, uma poderosa galeria fisionômica atuará dentro de um sistema de culto às aparências, comparado a uma nova religião, em que os ídolos são estrelas de cinema. Pelo menos é essa a tese defendida por Edgar Morin (1989) no estudo sobre o *star system*, segundo o qual atores e atrizes, devidamente classificados por tipos, serão transformados em ícones, especialmente na chamada fase de ouro do cinema norte-americano.

Divinizados pelos meios que atuam em torno da máquina do cinema, eles serão considerados dotados de potencialidades mágicas, arquétipos de um jogo regido pela fabricação de sonhos e fantasias, que produzem um tipo de identificação no espectador, como se eles fossem seus duplos. O *star system* produziria, na visão de Morin, o fenômeno da mitificação. Para o autor, o cinematógrafo é um novo tipo de espelho, fabricante dos deuses modernos. Como criaturas saídas de um sonho, será nesse contexto “que a estrela submerge no espelho dos sonhos e emerge numa realidade tangível. Contudo, as estrelas nascem da estética, do jogo, e não da fé” (MORIN, 1989, p. 67).

Suas vidas particulares, seu caráter e seu temperamento irão se fundir aos dos seus personagens, um tipo de jogo entre verdades e mentiras que se emaranham nessa construção de rosto e de rosticidade. Os rostos – e personalidades – serão esculpidos pela máquina do cinema, que redimensiona a vida íntima dos atores e a projeta sobre a tela. Novo modo de contaminação entre ator e personagem, elaborado e ardiloso, o *star system* sugere um entrelaçamento de papéis que se apresentará, nesta leitura, como expoente máximo da rostificação, aqui compreendida como uma função muito mais generalizada da máquina, vista

anteriormente pela imagem-afecção. O contorno rostificante parece consolidado, as qualidades do rosto são standardizadas, a estrela-deusa irá manter, quase permanentemente, o domínio de um pensamento fixo, ou terrível, mas imutável.

Definido por Edgar Morin como fenómeno estético-mágico-religioso, o modelo tem bases estruturadas na economia capitalista e estaria relacionado à ascensão sociológica das classes populares, que se traduz pelo “aburguesamento do imaginário cinematográfico” (MORIN, 1989, p. 12). Os filmes se tornam mais realistas (no sentido de mais factíveis), mais complexos e psicológicos, destinados a suprir certas carências do público, por meio de uma aproximação entre o real e o imaginário, em que um alimenta o outro. Segundo as teses do autor, trata-se de um modelo que se sustenta sobre quatro pilares: a presença humana na tela, o que implica a questão do ator; a relação espectador-espetáculo ou processos psicoafetivos de projeção-identificação, “particularmente vivo nas telas escuras”; a economia capitalista e o sistema de produção cinematográfica; e, por último, a evolução sócio-histórica da civilização burguesa ¹⁰⁹.

Por meio das projeções-identificações, o espectador seria afetado pelas motivações psicológicas dos filmes, e sentimentos como o amor, vividos nas telas, dariam mais sentido à vida real. Para Edgar Morin, as estrelas, o imaginário e a criação artística, aliados ao modelo de produção dos filmes, serão intermediários das relações do homem moderno com a sua própria vida, fazendo surgir um rosto construído para mitificar, que se eleva entre os mortais. A alma do espectador de cinema é capturada nas salas escuras, como um alimento que se produz no âmbito da mais profunda intimidade. As projeções-identificações imaginárias serão capazes de “conferir importância à pobre vida real” ¹¹⁰.

O objetivo do *star system* seria o de fazer da estrela, primeiramente, uma mercadoria valiosa; esses atores custarão quase tão caro aos produtores quanto as próprias produções das quais participam. Uma situação que transcende as telas ao alimentar uma poderosa indústria de venda de carros e joias a cigarros e sabonetes, fomentar o jornalismo de celebridades, promover festivais de cinema, programas de rádio e todo tipo de factóide que possa gerar interesse do público e consumo de notícias. Para tanto, a teia será tramada pela

¹⁰⁹ Ibid., p. xi.

¹¹⁰ Ibid., p. 11

produção de elementos que fazem emanar das estrelas sentimentos de força, de beleza, de sensualidade.

Os eleitos para ocupar o estrelato terão seus corpos capturados pela máquina, serão remodelados, reesculpidos, replanejados em suas emoções; suas personalidades serão redefinidas, de acordo com os padrões da máquina. Operados, tonalizados, oxigenados, maquiados, todos eles serão rostificados, ainda que se possa dizer sobre suas características particulares e aptidões pessoais. Na aspiração ao estrelato, depois dos massagistas e estetas, dentistas e cirurgões plásticos, as estrelas também (re) aprendem a andar, a perder o sotaque, a dançar, a “dominar-se”, frisa o autor. Ensinam a elas até mesmo literatura e ideias... sua personalidade deve se ampliar e se enriquecer. “A estrela se fabrica”, diz Morin, um “admirável *pigmalionismo* industrial que produz deusas esplêndidas” (MORIN, 1989, p. 11, itálico do autor).

Evolução do vedetismo, a estrela será o centro do sistema solar do cinema, em geral tipos “jovens e adoráveis, recobertos de *sex-appeal*”, define inúmeras vezes o autor. Segundo ele, os anos 20 e 30 serão o período de glória do *star system*, quando surgirão os estereótipos da mulher fatal, da *vamp*, da noiva ansiosa, da virgem inocente ou rebelde, da alpinista social, da moça de bom coração. Tipos que vão sofrer variações, evoluir, mudar de cara, de comportamento e atitude ao longo do tempo, até chegar à forma perfeita, a forma ideal, a forma mais perseguida do cinema (e da rostidade), a “divina”, a personagem misteriosa e soberana, pura, destinada ao sofrimento ¹¹¹, cuja vida, dentro e fora das telas, será digna dos deuses.

Também se ampliam os arquétipos masculinos. Entre mocinhos e bandidos, *bad boys* e *good-girls*, irão rostificar as telas heróis de todos os tipos, em termos do autor, justiceiros, aventureiros, personagens ousados, “descendentes filmicos de Teseu, Hércules e Lancelotte” ¹¹². Morin diz que Rodolfo Valentino será uma espécie de síntese perfeita, um ídolo do amor, que leva mulheres ao suicídio. Todos vivem muito acima dos mortais, em relações fatais, abrigados em palacetes, grandes demais para um cinema que se torna pequeno, como o demonstrará Greta Garbo, estrela da primeira fase do *star system*, que ao envelhecer se torna

¹¹¹ Ibid., p. 8.

¹¹² Ibidem.

reclusa e inacessível. Aos poucos, o modelo vai assumir novos contornos, as estrelas se tornarão mais humanas, e a máquina mais eficiente.

Destinado ao consumo das massas, com seus imaginários de uma vida glamourosa, levando multidões a cultuar a personalidade desses mitos, desejar o mesmo tipo de vida e o mesmo rosto desses atores e atrizes, ocorre no *star system*, segundo Edgar Morin, uma perigosa ameaça à individualidade: na hipótese do autor, em consequência de uma evolução sociológica profunda, na qual a individualidade humana aspira a viver à imagem dos deuses, e, se possível, igualar-se a eles, o modelo de produção de estrelas de Hollywood fará correspondência ao apelo das massas por uma salvação individual, por meio de “ver reconhecido o direito de imitar os deuses” (MORIN, 1989, p. 21) uma retomada do universo mítico.

Novo panteão formado por deuses corpóreos, se o *star system* se alia à criação das rostidades pelos meios audiovisuais, e encontra respaldo no sistema descrito por Morin, por outro lado, não se pode afirmar que a rostificação seja o resultado de projeções-identificações, como na hipótese do autor. É preciso alertar que o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari justamente questiona a tese da identificação dos espelhos por Jacques Lacan, que estaria errada ao remeter a uma forma de subjetividade, de humanidade refletida em um campo fenomenológico, ou clivada em um campo estrutural. Isso significa que a rostidade não opera por semelhança ou por projeção-identificação, “*o espelho é apenas segundo em relação ao muro branco da rostidade*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36, *italico dos autores*).

Para os autores fundantes dessa investigação, a hipótese da rostidade se refere a um processo anterior ao da projeção-identificação, que estaria vinculado à ideia de um rosto que foi desterritorializado muito antes do surgimento dos meios de reprodução da imagem. Lembremos que rosto do Cristo preside à rostificação. A rostidade estaria ligada à ideia de um corpo de sofre um processo de desconexão de si mesmo, de um sistema de estratificação do homem, no qual o rosto é separado do corpo, isolado do restante do sistema, ação da máquina abstrata da rostidade, influência das semióticas mistas; não é o homem que se projetaria na imagem, mas as imagens é que se projetam sobre ele, elas nos olham e nos rostificam.

São os próprios autores que formulam e respondem a questão: “Quando a máquina abstrata da rostidade entra em jogo? Quando é desencadeada? ”.

Tomemos exemplos simples: o poder maternal que passa pelo rosto durante o próprio aleitamento; o poder passional que passa pelo rosto do amado, mesmo nas carícias; o poder político que passa pelo rosto do chefe, bandeiras, ícones e fotos, e mesmo nas ações de massa; o poder do cinema que passa pelo rosto da estrela e o *close*, o poder da televisão... (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 42).

O rosto não agiria como individual, mas seria “a individuação que resulta na necessidade de que haja rosto” ¹¹³. O papel das imagens seria o de agenciamento dos poderes que passam pelos rostos das estrelas, como traços organizados de rostidades, escavadores dos muros brancos; com seus rostos, nas telas e na vida real, transformados em espetáculo, esses rostos seriam participantes da trama de significâncias e subjetivações que opera como um olho central, buraco ordenador, que assujeita os afetos aos poderes dominantes, captura dos desejos e paixões, formatação das consciências. Se o homem constrói um Rosto para representar a si mesmo, o cinema é a tela semiológica por excelência, na representação de rostos construídos para nos olhar, rostos-modelos que engendram “*agenciamentos de poder que têm necessidade de produção de rosto*” ¹¹⁴.

É possível, portanto, que as duas hipóteses sejam válidas ou que uma decorra da outra, como na nossa suposição. É possível que a rostidade a que temos nos referido já se encontre em estágios mais avançados, como em processos evolutivos, decorrentes de um sistema que não cessa a sua operacionalidade. O cinema se constituiria no meio de visibilidade das rostidades, de um rosto anteriormente rostificado, captado pelas máquinas abstratas da rostidade e, a partir de então, tudo se torna cópia, já nasce como clichê. No nosso entendimento, a rostidade contém uma forma de idealidade, de imagem que nos faz desejar a semelhança. A identificação, no mínimo, sugere um modelo para se seguir, uma fórmula a ser copiada, ou para copiar, um estilo a ser adotado. Uma rostidade que ultrapassa o rosto, para processar o corpo, talvez os sentimentos, a própria paixão. Uma antropomorfia imaginária.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, itálico dos autores.

Torna-se palpável a ideia de que os meios audiovisuais cooperam com o processo quando oferecem a oportunidade de o sujeito moderno se encontrar nas telas com os rostos que dão significado ao seu próprio rosto; superfície geral de referência, o cinema estabelece aquelas relações já vistas anteriormente, as máquinas de quatro olhos, os pares, as unidades: a mocinha e o bandido são modelos corriqueiros. Ao mesmo tempo, o olho déspota faz suas seleções, captura as desvianças, que deverão passar pela máquina da rostidade, estabelecendo hierarquias, cujo padrão é o rosto-Cristo, a rostidade branca. O sistema muro branco, da significação, e do buraco negro, em que se forma a consciência subjetivada pelos valores da máquina. O grande Rosto é um enunciado da máquina com o qual todos nós já nos parecemos um pouco.

O conjunto tela-câmera seria o operador do sistema de produção do grande Rosto no cinema, porta-voz de mensagens significantes totalmente prontas, ainda que pareça um processo inesgotável, face à potência de capturar e absorver tudo o que é novo, tudo o que é fresco, tudo o que é aberrante. Os rostos do *star system* fariam aqui uma correspondência com os buracos negros que recobrem a tela branca, outras vezes são muros brancos que recobrem as telas negras. Por isso, na nossa análise, há uma conexão entre o sistema estudado por Edgar Morin e o pensamento deleuziano de inúmeras formas, mas poderíamos retomar o rosto como placa receptiva imóvel, unidade refletora, o contorno rostificante.

O *star system* nos possibilita visualizar esse processamento sobre os rostos. Rostos que são eleitos como os modelos de perfeição, cuidadosamente construídos e catalogados para serem “assimiláveis”, “estrelas-modelos-de-vida”, que vão promover a “salvação individual” (MORIN, 1989, p. 21). Salvar os indivíduos que perderam sua polivocidade, que foram empurrados para projetos de individualismo e singularidade e se encontram desagregados, desalojados de si e de suas antigas comunidades, novos agrupamentos humanos que rompem com o isolamento e a solidão por meio das imagens.

Quando os autores afirmam que é preciso desfazer-se do rosto, que o destino do homem é escapar ao rosto, que a máquina denominada máquina da rostidade é responsável pela produção social de um rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas mediações e de seus objetos, “paisagificação de mundos e meios” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 49), torna-se mais potente a hipótese que surge dessa elaboração: as imagens “fixam” (aspas nossas) a rostidade sobre os rostos, como nas telas, e então Deleuze e Guattari

estariam certos – não há rosto, há muros brancos dos quais as significâncias precisam para ricochetear, há telas, redundâncias e arborescências, buracos negros (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32).

No *star system* de Edgar Morin, a estrela é um híbrido, ocorreria entre atores e personagens um tipo de interpenetração que confunde o público dos limites entre os heróis vividos nas telas e as estrelas (MORIN, 1989, p. 25). O ator é “atravessado” (aspas nossas) pela noção de mito, mas isso seria a resultante de um conjunto de condutas e situações pensadas para a produção do estrelato, para a transformação de atores e atrizes em ídolos de multidões. Nesse sentido, mitificar, divinizar ou idolatrar, não se configurariam em ações respectivas a rostificar, na medida em que se referem a uma inumanidade do rosto? Como o próprio Morin admite, esse modelo se afeiçoa muito às mulheres, embora o sistema tenha mitificado atores homens também.

Segundo Morin, é “no nível da estrela feminina, heroína romântica, que melhor percebemos a originalidade – e a especificidade – do universo das estrelas” ¹¹⁵. Estrelas objetificadas pelo mito do amor, de corpo e rosto “adoráveis”. A beleza será, de fato, essencial à estrela, uma das fontes do estrelato. Nesse sentido, o *star system* nunca se contentou em fazer uma “arqueologia das belezas naturais” ¹¹⁶ e procurou criar, ou renovar, “toda uma arte da maquiagem, dos figurinos, do comportamento, dos gestos, da fotografia e, quando necessário, da cirurgia que aperfeiçoa, conserva e mesmo fabrica a beleza” ¹¹⁷.

Participante ativa da máquina abstrata da rostidade, Hollywood formatará um catálogo de jovialidades, rostos frescos, eternizados em suas belezas; a maquiagem no cinema será usada para recuperar a cor natural do rosto, esconder as rugas, corrigir imperfeições, “ordenar os traços segundo um padrão estético que pode ser helênico, oriental, exótico, provocante, romântico, felino etc.” ¹¹⁸. Morin diz que não importa onde se encontra a estrela – no coração da selva, em meio a escombros, esfomeada ou atormentada pela sede –, “maravilhosos rostos maxfactorizados atestam a presença do ideal no seio do real” ¹¹⁹.

¹¹⁵ Ibid., p. 27.

¹¹⁶ Ibid., p. 25.

¹¹⁷ Ibid., p. 28.

¹¹⁸ Ibid., p. 29.

¹¹⁹ Ibidem.

Referência ao empresário Max Factor, fabricante de cosméticos e criador da primeira linha de maquiagens exclusivas para o cinema, Hollywood evitará sempre que possível expor um rosto na sua “verdade nua”. Segundo Morin, a beleza arquetípica da estrela recupera, na maquiagem, “o hieratismo sagrado da máscara”; máscara que se tornou perfeitamente aderente, decalque que se identifica com o rosto, que se confunde com ele (MORIN, 1989, p. 30). Beleza sem falhas, a maquiagem produz uma espécie de síntese entre a beleza natural e a beleza artificial, um tipo de estratégia que unifica a personalidade do ator e a das suas personagens ¹²⁰.

A câmera se desvia dos defeitos, seleciona o lado mais sedutor do rosto, elimina do enquadramento infrações à beleza; os projetores distribuem luz e sombra pelos rostos obedecendo às exigências ideais. Além dos maquiadores, as estrelas têm seus operadores de luz preferidos. O jogo de luzes antecipa o sentimento que o ator irá expressar. Como na nossa hipótese, no contemporâneo, a alma se manifesta nas telas, capturada pelo poder sobrenatural da máquina. Jean Epstein já o previra. O cinema dá expressão “ao que é inexpressivo e vida ao que é inerte” ¹²¹.

Morin vai explorar ainda as lágrimas de glicerina, as técnicas emotivas, os posicionamentos de câmera “potencialmente carregados de significações afetivas”, como ângulos que agigantam, conferem autoridade e poder, ou diminuem e humilham. “A velocidade da câmera em movimento e a duração da imagem determinam mecanicamente as emoções que o espectador supõe decorrer da expressão de um rosto” ¹²².

Todas essas técnicas (movimento de câmera, escolha e duração dos planos, fotografia e música) conferem ao rosto e ao gesto a intensidade expressiva que ele não pode ter, ou multiplicam o que ele já tem. Podem ser mais importantes que a própria expressão e, naturalmente, a inexpressão do ator ¹²³.

“São paisagens”, diz o autor, “sem necessidade de exprimir coisa alguma: as coisas, a ação, o próprio filme se encarregam de representar em seu lugar” ¹²⁴.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibid., p. 85.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibid., p. 84.

Nessa afirmação não estaria o equivalente à placa porta-órgãos, à superfície tornada refletora pelo jogo câmera-tela de captura dos micromovimentos? Personagens-manequins, em atuações enrijecidas, caracterização estanque, toda a descrição do sistema por Edgar Morin resume nossa leitura do rosto rostificado. Tradução do rosto-tela, da coisa imóvel que define o rosto, o efeito peculiar produzido pelo *glamour* e os seus derivados viria a ser a camuflagem, o adereço, o complemento que ressalta ou disfarça as qualidades do contorno rostificante. Um efeito hipnótico, a fim de produzir uma espécie de transe diante de rostos magnificados. O rosto-tela sacrifica os afetos, instintos e sensações ao mesmo tempo em que nos desafia a compreender o seu imenso poder.

A fotografia irá multiplicar as imagens criadas pelo cinema e Edgar Morin se dedicará a descrever os muitos tipos de fotografias usadas para ordenar o universo estelar hollywoodiano. Dividido entre aspirantes, as *pin-ups*; as atrizes de segunda grandeza, chamadas de *starlets* e, finalmente, as estrelas, também chamadas de vedetes, cada uma dessas classes tinha seu próprio tipo de registro, em que as situações, os cenários, os figurinos e principalmente as poses deveriam retratar o grau de grandeza da atriz. As *pin-ups*, figuras de identidade desconhecida, estão destinadas à exibição do corpo, mas as estrelas precisam revelar, além do corpo e da alma, um erotismo que se confunde com a espiritualidade (MORIN, 1989, p. 37).

São os rituais de poses e de comportamento que diferenciam as estrelas das demais candidatas ao mundo restrito e reservado do *star system*. “Poses-tipos” que devem exprimir plenitude, alegria, êxtase de viver, as fotografias “clássicas” são aquelas em que as atrizes demonstram sua afetuosidade, “profundamente humana”. A estrela sempre estará disposta a manifestar a ternura maternal com os inocentes, os fracos e desprotegidos ¹²⁵. Tudo no universo dessas estrelas deve girar em torno do amor, “do estilo comovente da Virgem e do menino” ¹²⁶. A partir de 1930, as estrelas se tornam “menos marmóreas e mais comoventes” ¹²⁷, e tentarão ser vistas beijando crianças ou ao lado do cão de estimação.

¹²⁵ Ibid., p. 43.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem.

Até mesmo as relações pessoais das atrizes são fabricadas. Morin diz que até mesmo os relacionamentos amorosos eram produzidos à imagem do amor cinematográfico. Os estúdios pagavam a conta das festas para romances forjados, casos fictícios de amor. Hollywood não nega o direito a amar, mas as estrelas correm o risco de banimento do sistema caso se entreguem levianamente ao prazer. Como o sujeito moderno, pretensamente mitificado nas suas rostidades (é possível que sejam múltiplas, como dos atores de cinema), as estrelas hollywoodianas são superfícies perfeitas, expressam tristeza ou alegria *automaticamente* (MORIN, 1989, p. 85, itálico do autor), “penetradas” por um cenário que empresta presença e vida às fisionomias “inexpressivas” do ator.

3.2.3. O Rosto-tela

As décadas de 20 e 30 são marcadas por grandes arquétipos, que polarizam as telas, segundo Edgar Morin. Para o autor, foi a época gloriosa do cinema, quando surge “a virgem inocente ou rebelde, com imensos olhos crédulos, de lábios entreabertos ou suavemente sarcásticos” ¹²⁸. Gish e Pickford, as estrelas do rosto-contorno, da expressão pura e doce, deixarão apenas rastros de um tipo de rosto que agora irá consolidar a *femme fatale*, a estrela glamourizada, destinada a levar para as telas rostos não menos sofredores, mas agora sob outros signos de poder, muito além da nobreza espiritual.

Greta Garbo (1905-1990) desponta como a representante máxima desse modelo, ícone da mulher fatal, adjetivada por Morin como divina, misteriosa, soberana – qualidades que centenas de críticos e apaixonados pelo cinema também lhe dedicam. “O Rosto de Garbo” é o título de um capítulo de *Mitologias*, de Roland Barthes. Segundo o autor, Garbo pertenceria a um momento frágil do cinema, em que a beleza essencial de um rosto está prestes a ceder lugar para “arquétipos perecíveis” (BARTHES, 2007, p. 72). Rostos que irão se diluir facilmente, que desaparecerão quase tão brevemente quanto despontam nas telas. Rostos fugazes, destinados a um consumo ligeiro. Restará apenas o olhar distante, o pensamento fixo em si mesmo, como um falso devir. Barthes, no entanto, admira-se com a beleza etérea da atriz, reconhece nela o rosto e a rostidade.

¹²⁸ Ibid., p. 8.

Figura 37 – A atriz Greta Garbo: arquétipo da rostidade

Fonte: Ermira, 2016. Fotografia de divulgação.

Garbo pertenceria à fase do cinema em que o enfoque num rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas. Admirável “rosto-objeto”, Barthes faz referência ao rosto da atriz em *Rainha Christina* (*Queen Christina*, 1933, EUA, Rouben Mamoulian), mas é de *Anna Karenina* (1935, EUA, Clarence Brown) que ele parece extrair a ideia de rosto com a “espessura nevoenta de uma máscara” (BARTHES, 2007, p. 71). “Mesmo na sua extrema beleza, esse rosto, mais do que desenhado, é esculpido no liso e no friável (que pode ser reduzido a pó), simultaneamente perfeito e efêmero” ¹²⁹. O rosto de Greta Garbo inspira o autor francês a comparar a atriz a uma “espécie platônica de criatura” ¹³⁰, a uma essência que não pode ser degradada.

[...] nesse rosto deificado, desenha-se algo mais agudo ainda do que uma máscara: [...] entre a curva das narinas e a arcada das sobrancelhas, uma função rara, individual, entre duas zonas do rosto; a máscara não passa de uma adição de linhas, já o rosto [...] representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se dirigindo ao fascínio pelos rostos perecíveis, em que a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica de mulher ¹³¹.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibid., p. 72.

Garbo era o próprio conceito, a primeira imagem, a ideia original. Depois dela, os rostos viriam a ser substanciais, expressões de temáticas particulares, em razão de funções morfológicas, diz o autor. Não seria, portanto, Greta Garbo, a representação do modelo inalcançável, inabitável, de que temos tratado na rostidade? A perda irreparável do corpo para a imagem, da força vital para o puro sentimentalismo?

O ator Gary Cooper (1901-1961) poderia ser apontado como modelo de estrela masculina que construiu de modo convincente um grande e potente rosto. No papel de um bom sujeito do interior, poético e desprovido de interesses materiais, em um de seus personagens mais conhecidos, Longfellow Deeds, da figura 38, ele recebe uma fortuna de herança e não sabe como usá-la. Seu personagem em *O Galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes To Town*, 1936, EUA, Frank Capra) teria inspirado os membros de um fã-clube a recomendar o ator para o cargo de presidente dos Estados Unidos, graças às aptidões políticas demonstradas pelo personagem, conforme narra Morin.

Figura 38 – O ator Gary Cooper: rostidade masculina

Fonte: Rotten Tomatoes. Fotografia de divulgação, 1936.

Esse tipo de contaminação entre personagem e ator, explica o autor, é uma das características do *star system*. A estrela compõe suas personagens de tal modo que elas passam a fazer parte de sua vida. Um tipo de encarnação e de transcendência que faz com que os heróis que Gary Cooper “traz dentro de si” (MORIN, 1989, p. 24) o empurrem para a presidência dos EUA. O ator “garycooperiza” seus heróis, diz Morin, ou seja, ele é rostificado pela personagem, em um processo no qual “representante e representado se determinam mutuamente” ¹³².

Em *Os Assassinos* (*The Killers*, 1946, EUA, Robert Siodmak), Burt Lancaster (1913-1994) vive o papel de Sueco, protagonista do filme de estilo *noir*, narrado quase inteiramente em *flashback*, a partir de uma história de Ernest Hemingway (1899-1961). Herdeiro do expressionismo alemão, o diretor Robert Siodmak (1900-1973) se notabilizou como um mestre das sombras, “tanto as da iluminação quanto as das almas de seus personagens” (RIZZO, 2009), o que se revela por meio de uma trama complexa, que envolve Sueco, um pugilista famoso e a fatal Kitty Collins, da figura 39, personagem de Ava Gardner (1922-1990), no seu primeiro papel importante (A JANELA..., 2013).

Figura 39 – Os atores Burt Lancaster e Ava Gardner em *Os Assassinos*

Fonte: Purple Clover, 2017. Fotografia de divulgação, 1946.

¹³² Ibidem.

A aparição da atriz no filme só acontece aos 40 minutos, mas se dá em grande estilo, sua frieza e calculismo evidenciados por um figurino marcante, de grande efeito visual. O antigo estilo da mulher fatal está em decadência e no lugar dela surgirá a chique desinibida, incorporando o *sex appeal* ao velho modelo. “Uma espécie de síntese, da *vamp*, da amorosa e da virgem se processa no *glamour* para produzir a *good-bad-girl*” (MORIN, 1989, p. 15, itálico do autor). “Impura”, ela será ousada, carregada de insinuações, relações suspeitas, mas no fim trará de volta todos os valores que a tela encobriu: irá se revelar de alma pura, bondade inata, coração bondoso ¹³³.

A personagem de Gardner engana quando supostamente diz a verdade e usa a verdade apenas para enganar, exatamente como a personagem de Elizabeth Taylor (1932-2011) em *Gata em Teto de Zinco Quente* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, EUA, 1958), Maggie Pollitt, a geniosa, apaixonada e rejeitada esposa de Brick Pollitt, o jogador de futebol americano vivido por Paul Newman (1925-2008), ela repete: “verdade, verdade. Todos querem a verdade, mas a verdade é tão suja quanto a mentira”. Na figura 40, o casal em um fotograma do filme.

Figura 40 – Os atores Paul Newman e Elizabeth Taylor em *Gata em Teto de Zinco Quente*

Fonte: *Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, EUA: Avon Productions, 1958). DVD, Warner Home Video.

¹³³ Ibidem.

Em um processo contínuo de divinização da estrela, o erotismo surge como “nova energia” no modelo do *star system* (MORIN, 1989, p. 16). Aos olhares fatais e bocas semiabertas, unem-se elementos de rostificação de todo o corpo, novas combinações que irão multiplicar as tipologias. Em torno dos anos 60, as estrelas passam a exibir decotes generosos, desnudam-se, e uma “onda de inocência perversa” ¹³⁴ coloca nas telas atrizes de grande apelo sexual, como Marilyn Monroe (1926-1962) e Brigitte Bardot (1934-), estrelas das figuras 41 e 42.

Figura 41 – A atriz Marilyn Monroe: rosto-*glamour*

Fonte: Galileu, 2018. Fotografia de divulgação.

Figura 42 – A atriz Brigitte Bardot: *femme fatale*

Fonte: Donna, 2009. Fotografia de divulgação.

3.3. O polo intensivo da imagem-afecção

Havíamos visto que a imagem-afecção possui dois polos, o polo reflexivo, identificado com as jovens de Griffith, e o polo intensivo, mais próximo das imagens do cineasta Sergei Eisenstein. Do conceito de um rosto preso em si mesmo, em estado *wondering*, surge agora o rosto de traços rostificadores, um rosto que “migra” (aspas nossas) de um estado para outro, que possuiria um aspecto serial. Deleuze apresenta a ideia por meio de um rosto composto por séries, “rostos simultâneos ou sucessivos” (DELEUZE, 2018, p. 145). Na linguagem

¹³⁴ Ibid., p. 17

cinematográfica, seriam planos do mesmo rosto que produziram a percepção de mudanças no estado de espírito da personagem. Uma composição de vários momentos em que cada parte assume uma independência momentânea, exigindo que o observador capte essas “nuances” (aspas nossas).

Se em Griffith tudo estava organizado para fazer um contorno puro e doce de um rosto, em Eisenstein o rosto tentará escapar do contorno. No polo intensivo, ao experimentar uma nova sensação, sentimento ou emoção, o rosto irá se expressar de modo “ressentido” (DELEUZE, 2018, p. 143), um rosto capaz de criar linhas de fuga, a fim de transpor limiares. Deleuze fala de “séries ascendentes da cólera” ou “linha ascendente de desgosto” ¹³⁵ referindo-se ao próprio Eisenstein, em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925, URSS, Sergei Eisenstein). Segundo Deleuze, o método de montagem dos planos instaurado pelo cineasta encarna melhor esse aspecto serial do rosto; os rostos simultâneos ou sucessivos apareceriam também dentro do próprio plano.

A função da série intensiva seria a de passar de uma qualidade a outra, desembocar em uma nova qualidade, operar um salto qualitativo, “o que Eisenstein exigia do primeiro plano”¹³⁶. O polo intensivo seria então caracterizado pela expressão de uma “Potência pura”¹³⁷. Assim, se na unidade refletora tínhamos um nervo sensível atuando sobre a placa receptiva imóvel, no polo intensivo há uma tendência motora sobre a superfície, micromovimentos de expressão que podem “libertar” (aspas nossas) – mas revelar talvez fosse mais assertivo – os traços de rostidade do rosto. Enquanto no polo refletivo/refletor o desejo se manifestava como admiração ou espanto, a expressão do polo intensivo tem a potência de demonstrar amor e ódio.

Na diferença fundamental traçada por Deleuze entre os planos de Griffith e de Eisenstein, no primeiro, a sucessão de rostos (que também podem comportar séries intensivas) está dentro de um plano de conjunto, de acordo com uma estrutura binária que seria característica do diretor; já em Eisenstein, essas séries estariam compactadas, de modo contínuo, indo além das estruturas binárias e ultrapassando as dualidades do coletivo-

¹³⁵ Ibid., p. 145

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibid., p. 146 (cf. tradução de Stella Senta, a palavra “potência” aparece grafada em maiúscula).

individual. Nas estruturas produzidas pelo cinema do diretor russo, as séries intensivas “atingem uma nova realidade que se poderia denominar Dividual, unindo diretamente uma reflexão coletiva imensa às emoções particulares de cada indivíduo, exprimindo, enfim, a unidade da potência e da qualidade” (DELEUZE, 2018, p. 148).

À compreensão desse tipo de imagem, busca-se neste estudo articular os conceitos de rosto-máscara ou rosto-máquina, como na conjunção fotogenia, rosto-alma, contorno rostificante; uma ideia que se oporia ao rosto-tela do cinema-clichê americano. O conceito de um rosto que é manipulado por meio do desenvolvimento de técnicas específicas de atuação, direção cinematográfica e associada aos conceitos de montagem, de alguma forma se liga às vanguardas do cinema soviético dos anos 20 do século passado, do qual participa Sergei Eisenstein (aqui priorizado em função da leitura deleuziana). Ao assinar o polo intensivo da imagem-afecção ¹³⁸, tentamos observar o modo como Eisenstein influencia o pensamento do filósofo, além de nos interrogarmos sobre uma tipologia/rostidade nos filmes do cineasta por meio do tratamento dado aos atores.

A perspectiva de um rosto manipulado por ideais revolucionários teria sido reforçada pela hipótese de uma “tipagem” eisensteiniana, ligada a “conceitos fisiognômicos” (GUIMARÃES, 2016a, p. 88), ainda que o diretor se desvirtue dos preceitos fisionômicos ao recusar a relação dentro-fora do ator, a expressão da alma. Essa observação realça o conceito de imagem-afecção, que se caracteriza por “traços dispersos”, “linhas fragmentárias e quebradas” ¹³⁹, que comportam uma matéria “rebelde ao contorno” ¹⁴⁰.

A tipagem viria a promover o surgimento do rosto-massa, o rosto proletário, que se opõe à rostidade burguesa. Nesse sentido, poderíamos supor que o cinema de Eisenstein contribuiria para a formatação de um grande Rosto, porém identificado com os sujeitos que fizeram a história da União Soviética naquele momento. Seria outro polo da rostidade, um modelo que se antagoniza à rostidade branca e europeia, mas que não deixaria de comportar um traço autoritário, um traço rostificante, rostificador.

¹³⁸ Ibid., p. 144.

¹³⁹ Ibid., p. 143.

¹⁴⁰ Ibidem.

Assim, mais uma vez, somos levados a reforçar que a rostidade não é um processo antropomórfico, que não se dá por semelhança, mas quando Eisenstein usa um ator parecido com um tipo comum, busca o rosto operário, do lavrador, do marinheiro, do soldado, promove uma tentativa de assemelhamento ao que conjugamos à idealização, um elo significativo da rostidade com a determinação de uma aparência. O rosto da personagem deve ser parecido com as figuras da vida “real” (aspas nossas). Essa é uma sugestão de que a rostidade está respaldada tanto em um modelo que pode se assemelhar ao tipo que hoje ocupa a Casa Branca, quanto ao do comunista einsteiniano, assim como o do chefe da Igreja romana ou o do sujeito que mora ao lado da nossa casa – o relevante é o modo como a máquina captura os rostos e os processa de acordo com suas lógicas, definindo suas funções, papéis, atuações.

A rostificação se produz e reproduz nas imagens, e Eisenstein sabia fazer isso. Um rosto que deixa escapular os traços da rostidade (DELEUZE, 2018, p. 146), condensados na metáfora do muro branco-buraco negro, que se tornam visíveis na imagem. São os rostos de D. W. Griffith e de Sergei Eisenstein e de inúmeros outros cineastas que vêm em seus rastros, que amplificaram o rosto, ora o prendendo nos contornos rostificantes, ora criando as linhas de fuga que o fazem escapar dos traços rostificadores e revelar, assim conseguimos supor, a natureza que fora aprisionada no buraco. É quando “vemos a covardia em pessoa” (EPSTEIN ¹⁴¹ apud DELEUZE, 2018, p. 153). “O afeto torna-se sensação, sentimento, emoção ou mesmo pulção” ¹⁴². Como nos rostos concretos, o rosto torna-se caráter ou máscara da pessoa. Perseguimos esse afeto, a antítese do rosto-coisa.

3.3.1. O rosto-máquina-máscara

Entre os cineastas das vanguardas soviéticas dos anos 20, identifica-se um movimento de luta contra a expressão de ordem psicológica. Concomitante ao surgimento de novas práticas da linguagem cinematográfica, ao *close-up*, os conceitos da montagem, o rosto do

¹⁴¹ EPSTEIN, Jean. *Écrits*, vol. I. Paris: Seghers, 1974, p. 146-147.

¹⁴² Ibid., p. 155.

ator seria levado à experimentação, resultando em práticas não convencionais de atuação, bem como a presença de um “tipo” (aspas nossas) de rosto fora dos padrões conhecidos no rosto-clichê, de expressões antagônicas ao rosto-alma ou rosto-tela que vinha se desenvolvendo no cinema clássico americano. Surgem entre os cineastas dessa escola os conceitos de rosto-máquina e rosto-máscara (IAMPOLSKI ¹⁴³ apud GUIMARÃES, 2016a, p. 103), significados pela recusa das expressões faciais orgânicas, um rosto dissociado da alma, mais próximo de uma expressão maquínica. Rosto livre da expressão de sentimentos.

No rosto-máquina ou rosto-máscara, buscava-se livrar o rosto do ator de leituras ou interpretações prévias, pretendendo-se uma objetividade máxima. Para Pedro Guimarães, a evidência do conceito de rosto-máscara/máquina aparece nas experiências de Lev Kulechov (1899-1970), na sequência composta pelo *close* inexpressivo do rosto de um homem, uma mulher sensual deitada num divã, um prato de sopa, o caixão de uma menina morta. O conjunto de imagens é associado ao desejo, à fome e ao luto, respectivamente, produzindo uma nova construção de sentidos. Segundo o pesquisador, o rosto do ator implicava em uma expressão neutra, “superfície branca, esvaziada de significados” (GUIMARÃES, 2016b, p. 227).

O sentido estava na montagem e não na expressão do ator, por isso Kulechov iria propor um tipo de atuação cujos olhos, boca e movimentos faciais atuassem com independência, obedecendo não à expressão e personalidade do próprio ator, mas às ordens do diretor, tentativas de “dissociar” o rosto da naturalidade das suas expressões, como se suas partes pudessem ser tratadas como elementos autônomos, privado de qualquer objetivo de sentido ou significação. Para Lev Kulechov, segundo Guimarães, o cinema não consistia em bons atores representando uma boa cena, mas no efeito produzido sobre o espectador por movimentos, diferenças, passagens, gestos. Ismail Xavier também se refere ao “antipsicologismo” de Kulechov, que tende a afastá-lo da ideia de “totalidade orgânica” ou dos princípios do realismo psicológico modelado na concepção romanesca do século XIX (XAVIER, 2005, p. 50).

O rosto-máquina seria composto pela ideia de um coletivo, por grupos de heróis, rostos associados aos ideais revolucionários, segundo os quais os homens deveriam estar em

¹⁴³ IAMPOLSKI, M. “Visage-masque et visage-machine”. In: ALBERA, F. (Org.). **Vers une théorie de l’acteur**. Lausanne: L’Age d’Homme, 1994.

condições de igualdade. Grupos de operários, agricultores, soldados, rebeldes, homens e mulheres do povo deveriam servir de modelo para o mesmo grande Rosto que seria transferido para as telas de cinema. Nele, estariam vedadas manifestações que brotam da alma, para se valorizarem as ideias comuns, pelas quais todos agora lutavam, na reivindicação das mesmas causas. Não era um tempo para se endeusarem atores, elevar-se qualquer rosto ao estrelato; pelo contrário, o cineasta Sergei Eisenstein iria produzir uma “poderosa galeria fisionômica”, comparada à enciclopédia dos homens do século XX criada por August Sander (BENJAMIN, 2012, p. 103). Uma rostidade marxista, rosto-revolução.

O rosto da revolução bolchevique é uma ideia fortificada pelos conceitos da imagem-percepção. Deleuze articula o sistema de montagem do cinema soviético a uma forma de “agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 2018, p. 135). Considerada uma imagem “viva” (aspas nossas), a imagem-percepção é aquela que percebe, isoladamente ou por subtração, o que lhe interessa em uma coisa. Nesse sentido, no sistema de montagem, com suas correlações, intervalos e “ligações entre imagens longínquas” ¹⁴⁴, que escapariam à percepção humana, por meio da máquina de imagens, elas são aproximadas e resultam em uma percepção ligada a uma “consciência revolucionária”, motivada pelo “deciframento comunista da realidade” ¹⁴⁵.

Deleuze destaca o filme *A Sexta Parte do Mundo* (*Shestaya Chast Mira*, URSS, 1926), em que Dziga Vertov (1896-1954) mostra, “no seio da URSS, as interações a distância dos povos mais diversos, dos rebanhos, das indústrias, das culturas, trocas de todo tipo vencendo o tempo” ¹⁴⁶, ainda que seja em *O Homem com a Câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, URSS, 1929) que o cineasta irá descobrir “uma concepção mais completa de agenciamento” ¹⁴⁷, por meio da montagem que se introduz no componente da imagem e que teria levado o diretor ao elemento genético da imagem ¹⁴⁸.

Ainda que os agenciamentos maquínicos, em razão de ideais revolucionários, pareçam ter perdido completamente o sentido no contexto atual, no viés histórico, a hipótese da

¹⁴⁴ Ibid., p. 134.

¹⁴⁵ Ibid. p. 135.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibid., p. 136.

construção de uma rostidade fora dos padrões eurocêntricos ganha relevância. Assim como Vertov associava ideias na tentativa de construir determinados sentidos na defesa de uma sociedade comunista, pode-se afirmar que Eisenstein usava os mesmos tipos de agenciamentos na construção de um rosto que tivesse a cara da revolução. Como já nos parece estabelecido que o rosto é um agenciamento de poder, o que se destaca é que os agenciamentos não são exclusivos de um modelo capitalista, seja do cinema norte-americano, seja do modelo branco europeu. A rostidade pode possuir, portanto, inúmeras facetas ideológicas. Deleuze e Guattari (1996, p. 50) insistem que o rosto é uma política.

Nos filmes produzidos por Eisenstein entre 1924 e 1928, e que estão entre os principais da sua carreira ¹⁴⁹, o diretor iria desenvolver uma complexa e inesgotável teoria cinematográfica a partir da associação de fragmentos fílmicos, cuja função deveria ser a de provocar efeitos previamente estudados nos espectadores. Segundo o próprio Sergei Eisenstein, um modelo de montagem que imprime ao filme um “ritmo devastador” (EISENSTEIN, 1990, p. 198). Para eles – dirá sobre seus contemporâneos no cinema, incluindo a si próprio –, o microcosmo da montagem deveria ser entendido como uma unidade que, “devido à tensão interna das contradições, se divide para se reunir numa nova unidade de um plano novo, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo” ¹⁵⁰.

Sergei Eisenstein não ignora a importância do cinema americano para toda uma geração de cineastas, ao contrário, rende-lhe homenagens e reconhecimento da sua influência sobre os diretores da sua geração. Em *A Forma do Filme*, escreve sobre os personagens griffithianos saídos dos contos de Dickens ¹⁵¹, “do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculado ao nome de David Wark Griffith” ¹⁵². Mas, como sabido, o diretor russo irá se distanciar da estrutura que, segundo ele, reflete a sociedade burguesa e uma visão dualística do mundo, que responderia ao conceito de montagem paralela. Nisso residiria a diferença no tratamento dado ao rosto pelos dois diretores: enquanto Griffith privilegia o branco em oposição ao

¹⁴⁹ Referência aos filmes *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927) e *Linha Geral* (1928).

¹⁵⁰ Ibid., p. 199.

¹⁵¹ Referência ao escritor Charles Dickens (1812-1870).

¹⁵² Ibid., p. 173.

negro, por exemplo, Eisenstein teria tentado fugir do rosto individualista, embora esse aspecto possa ser questionado.

No entanto, a diferença fundamental que Sergei Eisenstein identifica entre a montagem do cinema americano e aquela que se estabelece na escola soviética é o primeiro plano ou o grande plano, que os americanos chamam de *close-up*: “nessa comparação, a primeira coisa a aparecer claramente diz respeito à principal função do primeiro plano em nosso cinema – destina-se não apenas, e não tanto, a *mostrar* ou *apresentar*, mas *significar*, a *dar significado*, a *expressar*” (EISENSTEIN, 1990, p. 200, itálicos do autor). Assim, enquanto o *close* dos norte-americanos estava ligado à *visão*, “entre nós” (os russos), o grande plano estava associado ao *valor do que é visto* ¹⁵³.

Possivelmente é esse aspecto que estabelece a diferença que leva Deleuze a atribuir o polo reflexivo a Griffith e o polo intensivo a Eisenstein, ainda que o filósofo vá questionar Eisenstein ao acentuar essa diferença. Para ele, o diretor russo comete um exagero ao afirmar que os planos de Griffith são subjetivos e dizem respeito às condições de visão do espectador, enquanto os dele seriam “fundidos, objetivos e dialéticos” (DELEUZE, 2018, p. 147). Justamente por haver intersecção entre os polos da imagem-afecção, no cinema de ambos os diretores é possível encontrar *closes* intensivos de Griffith e grandes planos reflexivos de Eisenstein. Esse tipo de dúvida também acomete a pesquisa, no sentido de que essa diferenciação não alcança a magnitude das análises deleuzianas, mas apenas nos aproximamos delas.

O grande plano pode ter estimulado as teorias do diretor ligadas ao trabalho atoral, mas será das experiências no teatro que surgirá uma ideia sobre a tipagem, ligada ao rosto cinematográfico e elevada à hipótese aventada por Pedro Guimarães (2016a, 2016b): a ideia de uma teoria da tipagem, que procuramos aprofundar, constituir-se-ia em um conjunto de ideias formuladas a partir do imenso arcabouço teórico do cineasta, técnicas e conceitos vindos de fontes diversas, que levariam o diretor a fazer determinadas escolhas de atores e a manipular suas atuações, a fim de atender a seus “objetivos maquínicos” (aspas nossas). Senão, vejamos essas ligações.

¹⁵³ Ibidem: aspas e itálicos do autor.

Quando rememora suas aventuras entre o teatro e o cinema, Eisenstein se refere à ideia de tipagem como sendo um aspecto tão típico do cinema quanto a própria montagem. Para o diretor, não se tratava apenas de um rosto sem maquiagem, ou de atores naturalmente expressivos, mas de “uma abordagem específica dos eventos abrangidos pelo conteúdo do filme” (EISENSTEIN, 1990, p. 19). Segundo ele, uma tendência à tipagem poderia ter raízes no teatro e se desenvolver no cinema. Nesse sentido, apresentaria possibilidades de crescimento estilístico, além de funcionar como um “indicador de afinidades definidas com a vida real através da câmera” ¹⁵⁴. Na visão do diretor, a tipagem seria um aspecto natural do filme, dentro dos objetivos de aproximar o cinema da realidade – ou a realidade do cinema, diríamos.

Diferente da evocação do tipado de Béla Balázs, que supõe rostos que deixam entrever o mais fundo ou mais verdadeiro do ator, no conceito de tipagem que viria a se relacionar ao “rosto eisensteiniano” (aspas nossas), as máquinas-máscaras seriam utilizadas para promover os “pulos” de um tipo de expressão para o outro, assim como entrelaçamentos inesperados de duas expressões ¹⁵⁵. Eisenstein estava se utilizando dos conceitos formulados por velhos colegas da FEKS, a Fábrica do Ator Excêntrico, importante grupo de vanguarda teatral e cinematográfico soviético (TISSI, 2013, p. 91), em torno do ator excêntrico, a fim de usar o grande plano para esses saltos que, de fato, estão no âmago da imagem-afecção de polo intensivo nos estudos de Gilles Deleuze. “Saltos qualitativos”, dirá Deleuze (2018, p. 145), que promovem a mudança de condição da personagem, como revelação das suas intenções ou sentimentos.

Eisenstein começou sua carreira artística no teatro, foi aluno e admirador do encenador expressionista russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), teórico da vanguarda teatral do início do século XX, com quem desenvolveu partes do seu método de treinamento de atores, inspirados na biomecânica corporal. Depois da Revolução de 1917, Eisenstein aderiu ao Exército Vermelho e foi um participante ativo do Teatro de Cultura Proletária, o *Proletkult*, em um período efervescente de experimentações, estudos e reflexões, no qual o cineasta desenvolveu as bases de sua teoria da montagem, publicada pela Revista LEF em

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibid., p. 18

1923. O texto *Montagem de Atrações* (EISENSTEIN, 1983, p. 187-198) apresenta as conhecidas ideias da montagem dialética do diretor, na qual imagens contrapostas de modo não-linear produzem na mente do espectador uma terceira ideia, virtual e abstrata.

No tocante ao trabalho do ator, como afirma Tieza Tissi (2013), não interessaria ao diretor a harmonia dos gestos e expressões faciais equilibradas e condizentes com uma interioridade, mas capturar o rosto na sua excentricidade, o que produzia uma encenação exagerada, quase sempre desproporcional à realidade. Além das práticas teatrais desenvolvidas na FEKS, desde 1921, Eisenstein estava envolvido com o *Proletkult*, o grupo que produziu o manifesto do ator excêntrico, que visava, segundo a autora, levar o ator “da emoção à máquina, do sofrimento interior ao truque” (TISSI, 2013, p. 91). No cerne do manifesto, a libertação do ator de teatro pela técnica, o que no cinema corresponderia a uma linguagem atenta ao seu próprio procedimento ¹⁵⁶.

Para o ator excêntrico não importava o encadeamento das emoções nem o fluxo interno da personagem, que eram as práticas correntes do teatro de Moscou; ao contrário, o que se esperava era que o ator fosse capaz de provocar no espectador “a desautomatização da percepção, um modo de dizer não à ilusão da vida” ¹⁵⁷. Conjunto de experiências que possibilitaram o uso em cena de atores não profissionais, observando-se nos filmes que havia a busca pela semelhança física e expressiva entre o ator e a personagem a ser interpretada. Os atores deveriam também se submeter a treinamentos, em que o corpo era concebido como uma máquina, capaz de executar e responder rapidamente a qualquer estímulo.

Os exercícios incluíam técnicas circenses e do teatro de marionetes, outra inspiração do diretor, vinda de Heinrich Von Kleist (1777-1811), autor de *O Teatro de Marionetes*. Como se o diretor fizesse o papel do titereiro, que define por trás do palco os movimentos corporais dos atores em cena, são eles, os manipuladores das marionetes, que emprestam “graça àquela estrutura corporal humana que não tem nenhuma consciência, ou tem uma consciência infinita” (EISENSTEIN, 1990, p. 33) ¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Ibid., p. 92

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Cf. KLEIST, Heinrich von. Über das Marionettentheater. *Berliner Abendblätter*. Dez. 1810.

O método implicaria ainda na construção consciente de relações – por gestos, expressões faciais, de violações deliberadas da expressividade natural de um rosto –, a fim de abrir um caminho até o psiquismo do espectador e libertar o teatro (ou o cinema) do jugo da “figuração ilusionista” e da “representação” (EISENSTEIN ¹⁵⁹ apud TISSI, 2013, p. 91-92). Em *A Forma do Filme*, Eisenstein de fato se refere a uma técnica específica de encenação, pelo fato físico da acrobática, da violência que se expressa através de uma cambalhota, meios realistas, estruturais, em que se podem ouvir respirações ofegantes ou o brilho do suor nas fronteiras (EISENSTEIN, 1990, p. 18).

Ideias que se formulam em paralelo às suas pesquisas, no teatro e no cinema, na nossa hipótese, o que vem se convencendo a chamar de teoria da tipagem estaria sendo reforçado pelos fundamentos que compõem a Montagem de Atrações, como o conhecido interesse do diretor pela cultura oriental. O método utilizado pela escrita dos hieróglifos deu sustentação às teorias da montagem, como na associação de “água” e “olho” produzindo o sentido de “choro”. O diretor também fala com entusiasmo dos dançarinos de Kabuki, homens jovens que interpretavam mulheres sensuais, quando da visita do grupo a Moscou, assim como tinha especial interesse pelas figuras disformes de Sharaku, obscuro gravurista japonês do século XVIII. Impressionava o diretor o modo como o gravurista falseava as proporções de um rosto, repudiava a “normalidade” e isolava os traços:

O espaço entre os olhos compreende uma largura que ultrapassa todo bom senso. O nariz é quase duas vezes maior em relação aos olhos do que qualquer nariz normal ousaria ser e o queixo não tem nenhum tipo de relação com a boca: as sobrancelhas, a boca, cada traço é, desesperadamente, não relacionado ¹⁶⁰.

Outro atuante na tipagem seria a relação do diretor com a pseudociência da *fisiognomia*, de Johann Kaspar Lavater (1741-1801), notadamente quando escolhe atores que fisionomicamente se parecem com as pessoas comuns, que vivem nos campos ou nas cidades (GUIMARÃES, 2016a). Ao preferir atores de origem operária, Eisenstein estaria

¹⁵⁹ EISENSTEIN, Sergei. Montagem de Atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983, p. 191.

¹⁶⁰ Ibid., p. 39

deixando de lado a concepção individualista do herói burguês, a fim de retratar o conceito de coletividade, conforme atesta o próprio diretor (EISENSTEIN, 1990, p. 23).

Todos esses elementos que compõem a montagem de atrações resultaram em um cinema de planos sucessivos, cortes rápidos e curtos, encadeamento das imagens, ângulos pouco convencionais, movimentos de câmera, *travellings*, e, principalmente, o exagero das expressões faciais, com seus rostos simultâneos e sucessivos. De certo modo, Sergei Eisenstein elaborou, mesmo que não deliberadamente, a teoria da tipagem referenciada por Pedro Guimarães, da qual resultaria o rosto-máquina, o rosto-máscara ou, na nossa hipótese, o grande Rosto do cinema soviético. Atuantes que despontam em *A Greve* (*Stachka*, URSS, 1925, Sergei Eisenstein).

Experiência que contrapõe o rosto-patrão e o rosto-operário, opressor-oprimido, a concepção desse filme nos remete à formação do rosto do coletivo, “em contraste com o individualismo e o drama do triângulo do cinema burguês” ¹⁶¹. Segundo o diretor, era a primeira vez em que o cinema refletia uma imagem de ação coletiva, atores com rostos e tipos físicos representativos do povo, fisionomia e a expressão do trabalhador comum; suas opções teriam o claro sentido de fazer com que o público se sentisse mais próximo dos protagonistas. Essa nova concepção de atores pretendida por Eisenstein instaura regimes de afecções diferentes, segundo o texto deleuziano: em um caso, as imagens podem estar dominadas pelo fetiche e, em outros, pode revelar “uma horrível feiura sob a roupa, mas também a graça de uma aparência rude” (DELEUZE, 2018, p. 130-131).

Na figura 43, a imagem mostra o momento em que os operários da fábrica descobrem o corpo de um colega que cometeu suicídio. Nela, estaria sintetizada a nossa concepção de agenciamento maquínico, produzida pela própria ambientação do filme, além da presença de atores tipificados pela função que exercem dentro da história. Ainda que movido pelo objetivo de transformação da realidade desses grupos, dentro de um espírito de mudanças políticas e sociais, o filme utiliza a potência da linguagem audiovisual a fim de sensibilizar o público para os ideais sociais e políticos da época, no que poderia ser interpretado como formatação do rosto-revolução, incluindo o rosto daqueles que se opõem ao novo regime ou resistem aos ideais socialistas.

¹⁶¹ Ibidem.

Figura 43 – Cena do trabalhador morto em *A Greve*

Fonte: *A Greve* (*Stachka*, Sergei Eisenstein, URSS: Goskino, Proletkult, 1925).
DVD, Continental Home Video.

Na tentativa de produzir um rosto sem protagonismo, sobre o qual o próprio Eisenstein faria uma reflexão posteriormente, reconhecendo que o “entusiasmo” produziu uma representação unilateral das massas e do coletivo (EISENSTEIN, 1990, p. 24), o filme apresenta as ideias do cineasta ainda no seu primeiro longa-metragem. Usando os atores do *Proletkult*, o filme foi montado em seis atos; no segundo, “Razão para a greve”, um funcionário é injustamente acusado do roubo de uma ferramenta, o que culmina na cena da figura acima. Depois desse momento, as sequências se tornam cada vez mais tensas e violentas.

Nas imagens a seguir, tentamos destacar rostos em primeiro plano. Eisenstein estava mais atento às ações cênicas, nas quais transitavam tendências manifestas pelo filme, como o realismo heroico; apresenta um rosto duro e desafiador, pertencente ao operário, ou caricatural, relativo ao patrão, que aparece isolado em seu gabinete — ambos são representados na figura 44. Rostos antagônicos que participam da luta de classes abordada no filme, embora não sejam comuns os enquadramentos em grande plano.

Figura 44 – O rosto operário e rosto patrão, respectivamente

Fonte: *A Greve (Stachka)*, Sergei Eisenstein, URSS: Goskino, Proletkult, 1925).
DVD, Continental Home Video. Colagem de fotogramas.

Se *A Greve* apresenta elementos da tipificação de atores proposta pelo rosto-máscara, na perspectiva da teoria da tipagem, e na qual vemos se delinear uma rostidade idealizada pela agitação política daquele momento, será em um brevíssimo plano do filme *A Linha Geral (O Velho e o Novo/Staroe i Novoe)*, URSS, 1929, Sergei Eisenstein) que iremos nos aproximar do âmago do polo intensivo da imagem-afecção. Porém, é preciso destacar que, enquanto as relações entre a tipagem e a rostidade parecem bem estabelecidas, mobilizadas pela ideia de um grande Rosto, o vínculo com a imagem-afecção, que Gilles Deleuze associa às imagens de Eisenstein, traz dúvidas e interrogações, ainda que elas contenham traços de rostidade, como afirma Deleuze (2018, p. 146). O estabelecimento dessas conexões ainda é um campo aberto a inúmeras interpretações.

Filme que narra a história de agricultores organizados em torno de uma cooperativa sob a liderança da personagem Marfa (Marfa Lapkina, 1898-1936), nessa experiência, o cineasta faz uso intensivo dos planos gerais intercalados com os grandes planos de rosto, especialmente na cena da procissão religiosa, quando os camponeses rezam pelo fim da seca, como se pode ver no conjunto de imagens da figura 45.

Figura 45 – Sequência da procissão de *A Linha Geral*: rostos eisensteinianos

Fonte: *A Linha Geral (O Velho e o Novo/Staroe i Novoe, Sergei Eisenstein, URSS: Sovkino, 1929)*. DVD, Continental Home Video. Colagem de fotogramas.

Altamente emocional, segundo Eisenstein, o filme foi montado sobre princípios harmônico-visuais (EISENSTEIN, 1990, p. 73), e é nessa sequência, mostrada anteriormente, que as cenas da procissão alcançam um clímax pelas associações sonoras, saturação de luz que produz sensação de extremo calor e pela junção de quadros, que alternam a caminhada por uma colina a planos fechados dos personagens, com detalhes dos pés dos romeiros, andores e ícones, entre rostos que exprimem desolação, sacrifício, um sofrimento de outra natureza, que vem da secura, da escassez, da privação, do abandono, ao mesmo tempo que é resistente.

Será, no entanto, em uma brevíssima sequência na qual acompanhamos um movimento de cabeça do padre que ordena a procissão, que Deleuze irá apontar o polo intensivo da imagem-afecção. Interpretado pelo ator G. Matvei ¹⁶², Deleuze diz que “o belo rosto do papa se desfaz em proveito de um olhar velhaco” (DELEUZE, 2018, p. 144). Nesse momento, segundo o autor, é como se “os traços de rostidade escapassem ao contorno a fim de testemunharem o ressentimento do padre”. Tentamos capturar esses instantes nos fotogramas da figura 46.

Figura 46 – A transformação do semblante do padre: de belo a macabro

Fonte: *A Linha Geral (O Velho e o Novo/Staroe i Novoe*, Sergei Eisenstein, URSS: Sovkino, 1929).
DVD, Continental Home Video. Colagem de fotogramas.

¹⁶² Sem dados biográficos.

Trata-se de um plano curto, em que o ator faz um pequeno movimento de olhar para trás na direção do grupo que o segue na procissão. O “*pope-homem* ¹⁶³ de Deus” passa para a condição de “*pope-explorador de camponeses*”. A identificação da cena só foi possível pela descrição que se segue ao olhar velhaco, “[...] que se encadeia com o occipício estreito e o lóbulo gordo da orelha” (DELEUZE, 2018, p. 144). O fragmento, caracterizado como série intensiva, nesse plano desvenda sua função: passar de uma qualidade a outra, desembocar em uma nova qualidade. “Produzir uma nova qualidade, operar um salto qualitativo” ¹⁶⁴, esse seria o objetivo de Eisenstein, o que ele esperava do primeiro plano. Em seguida, Deleuze diz que os traços de rostidade que estavam presos ao contorno agora escapam ao rosto e testemunham o ressentimento do padre, mas contra o quê? A natureza, os homens, Deus?

O plano escolhido por Deleuze produz uma incógnita. O que faz surgir no belo rosto do papa um olhar velhaco? Por que a representação do conceito de imagem-afecção seria justamente um rosto que não nos olha? Um rosto que está apenas de perfil e na “espreita” (aspas nossas), atrás do seu manto incrustado pelo ícone sagrado. Por que Deleuze aparentemente ignora a intensidade, no sentido de expressão de dor e sofrimento, dos demais rostos? A procissão é formada por homens e mulheres velhos, jovens aleijados, pessoas que trazem no rosto a marca de uma vida de privações e infelicidades, mas seu olhar recai sobre o rosto do padre. Um rosto que se transforma em algo pior.

Deleuze teria escolhido esse plano por representar o rosto-Cristo? O padre seria a máquina de captura que age sobre almas e sujeitos, o déspota? Quando o filósofo diz que é como se os traços escapassem da rostidade para nos mostrar a face de um velhaco, poderíamos deduzir que a rostidade é um fenômeno de acobertamento das maldades, terrores e ambições, e que a máquina einsteiniana traz a revelação? Ao padre não interessaria a chuva, a renovação das esperanças do rebanho, da própria vida? O velhaco se revelaria frente à manutenção dos ícones, da sua autoridade, desrespeitada por um céu que insiste em continuar seco? Seria o *pope* a confirmação de uma rostidade branca e cristã, autoritária e cruel, que se perpetua na história das imagens, descendente da primeira imagem, cujo manto é o traço indicial?

¹⁶³ Cf. opção da tradutora Stella Senra.

¹⁶⁴ Ibid., p. 145.

É certo que se para Deleuze o contorno rostificante não pode ser tão bem estabelecido quanto os traços de rostidade, nessa análise, a fixação da imagem em movimento, por meio do *frame* fotográfico, torna essa visualização mais complicada. No entanto, nosso outro objetivo é tentar estabelecer uma conexão entre os contornos rostificantes ou traços de rostidade da imagem-afecção com as ideias expressas em *Mil Platôs III* (1996). Primeiro, pela tentativa de chegar mais perto da operação da máquina abstrata da rostidade e, em segundo, na busca pela compreensão de um fenômeno que fundamenta as imagens técnicas na contemporaneidade, na visão deleuziana, permeadas pela imagem do Cristo – uma face que nos surpreende e assusta.

Ponto de crítica que se coaduna com a ideia de que as imagens assumiram caráter tal que são elas que nos olham, que nos rostificam, que se apoderam das nossas consciências e dominam nossas paixões, qualquer dos modos de traduzibilidade do que é sensível estaria então impregnado desse conceito de rostidade que, visto a descoberto, revela o horror. Estaria nisso a explicação que leva o sujeito a se “recobrir” (aspas nossas) de rostidades? De que modo, então, poderíamos interpretar os rostos da personagem Marfa, a líder comunitária, e de seus companheiros? Como poderíamos compreender a rostidade que nasce da manipulação da máquina, do rosto-máscara, da teoria da tipagem?

Na nossa hipótese, a tentativa de criar um grande Rosto, cujos ideais eram sobrepor-se ao individualismo, ao egoísmo, aos preconceitos burgueses, poderia corresponder ao anseio de ir contra a rostidade branca, cristã, europeia. Nesse sentido, o rosto-máquina, o rosto einsteiniano, colocaria o individualismo dentro do coletivo, mas isso significaria um rosto não rostificado ou seria apenas outra forma de rostificação? É certo que Sergei Eisenstein se “redime” (aspas nossas) e percebe que o herói como massa foi de certo modo um “desvio abrupto” (EISENSTEIN, 1990, p. 24).

No entanto, abriu caminho para um rosto pouco conhecido nas telas de cinema, como o da figura 47, tentando a seu modo desfazer-se do rosto. Na linguagem deleuziana, teria sido uma tentativa de fugir do seu horror, de atravessar o muro branco da significação, sair do buraco negro da subjetividade. Rosto que até hoje pode ser considerado um desvio, uma linha de fuga, rosto que pertenceria às desvianças, posto que não se assenta sobre o modelo padrão da rostidade.

Figura 47 – A atriz Marfa Lapkina como a camponesa revolucionária

Fonte: *A Linha Geral (O Velho e o Novo/Staroe i Novoe*, Sergei Eisenstein, URSS: Sovkino, 1929). DVD, Continental Home Video.

Se essa é uma análise assertiva, encontramos-nos diante do desafio de criar métodos de compreensão das rostidades nas imagens conectadas à linguagem audiovisual. Como o fez Deleuze, transformando-as em modos de pensar, articulando os sentidos a fim de promover encontros com os fenômenos – do rosto-alma, no rosto-tela, no rosto-máquina. Sem medo de que o belo rosto se desfaça em um olhar velhaco.

Um rosto reflexivo pode possuir elementos que caracterizam o polo intensivo, assim como o polo intensivo também guarda algo de reflexivo. Alexandre Niévski ¹⁶⁵ (*Alexander Nevski*, URSS, 1938), da figura 48, será um “herói pensativo por excelência” (DELEUZE, 2018, p. 147). O olhar fixo do personagem tem a marca do reflexivo, mas a força do seu rosto-contorno expressa que ele tem o “pensamento forte” ¹⁶⁶. Do rosto-*wonder* do espanto-admiração agora há um rosto que expressa o desejo pelo amor-ódio. É dessa potência ou qualidade de um rosto que o autor vê surgir o afeto que se torna sensação, sentimento, emoção, pulsão. O rosto torna-se caráter ou máscara da pessoa ¹⁶⁷ e será apenas nessa condição que ele poderá se expressar com suas “verdades” e “mentiras” (aspas nossas).

¹⁶⁵ Cf. o modo como o título do filme foi grafado na tradução de Stella Senra em DELEUZE, Gilles. **Cinema I - A Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018. 1ª. Edição.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibid., p. 155.

Figura 48 – O ator Nikolay Cherkasov no rosto heroico de Alexander Nevski

Fonte: *Alexander Nevski* (Sergei Eisenstein, URSS: Mosfilm, 1938).

DVD, Continental Home Video. Fotografia de divulgação.

Dos dois polos do rosto ou do afeto, Deleuze irá caracterizar outro par constituinte da imagem-afecção, formado pelo expressionismo e pela abstração lírica. Segundo o autor, “sob todos os aspectos, o rosto expressionista concentra a série intensiva, que abala seu contorno e arrasta seus traços” (DELEUZE, 2018, p. 148), algo que será produzido essencialmente pelo jogo intensivo da luz, com o opaco, com as trevas, de novo os muros brancos e buracos negros. O rosto expressionista é subjugado pela luz ou pelas trevas. Ele recolhe esses efeitos de sombras e brancuras para transformar-se em outra coisa, é o específico fílmico que determina sua condição.

Na figura 49, a atriz dinamarquesa Asta Nielsen, que quebrou os paradigmas da sua época ao interpretar a figura masculina de *Hamlet* (Alemanha, 1921, Svend Gade e Heinz Schall) é um modelo de abstração lírica. Os olhos hipnóticos, que mais lembram buracos negros, vazam de uma superfície branca, “e todo seu rosto se entrega aos contrastes de luz e sombras” ¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Ibidem.

Figura 49 – A atriz Nielson como Hamlet: rosto expressionista

Fonte: *Hamlet* (Svend Gade e Heinz Schall, Alemanha: Art-Film-GmbH, 1921).
DVD, Edition Filmmuseum.

No rosto de Hamlet, vivido por Nielson, a luz que antes vinha da alma agora penetra pelas linhas transversais da janela ao fundo, definindo seu contorno. Ele já não participa de uma vida orgânica, passa para “o outro polo”. Segundo Deleuze, para a vida do espírito ou vida espiritual não psicológica ¹⁶⁹, visto pelo jogo intensivo da luz que ilumina o sistema de superfícies-buracos que compõe a máquina abstrata da rostidade. Luz branca sobre fundos negros, sombras sobre fundos brancos, é o próprio expressionismo. Torna-se mais clara a ideia de que, na sua inumanidade, o rosto é *close* por natureza, daí a voltarmos às palavras iniciais de Deleuze: *A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...* (DELEUZE, 2018, p. 141, itálico do autor).

No outro polo, a abstração lírica procede de modo diferente, segundo o autor. A luz não se relaciona mais com as trevas, mas com o transparente, o translúcido ou o branco. Deleuze define esse polo “pela aventura da luz com o branco” ¹⁷⁰ na obra de Josef von Sternberg, porém, como os efeitos do lirismo assemelham-se aos do expressionismo,

¹⁶⁹ Ibid., p. 149.

¹⁷⁰ Ibid., p. 150.

limitamo-nos ao exemplo anterior, que alcança nosso objetivo de compreender como o par expressionismo/abstração lírica participa da imagem-afecção e, conseqüentemente, do processo de rostificação, uma intensificação da qualidade/potência do rosto produzida por luzes, sombras, brancos e translúcidos.

O fundamental é ainda compreender que o jogo intensivo produzido pela luz, o opaco, as trevas, ou os pulos que Eisenstein produzia com a montagem de atrações, bem como os contornos rostificantes de Griffith, são reveladores fílmicos de que o rosto se compõe de superfícies que ora projetam o buraco negro, ora parecem uma ascensão à luz (DELEUZE, 2018, p. 148). É muito pouco, mas suficiente para reafirmar a ideia de que, na impossibilidade de sermos afetados pelos rostos concretos, é nas imagens que essa afecção se revela, assim como é nas imagens que podemos ver os muros brancos e os buracos negros, o jogo da rostidade, produzido pelas linhas de significância e subjetivação das máquinas.

Como se as imagens pudessem nos revelar as superfícies brancas inanimadas, os buracos negros brilhantes, o vazio, o tédio, o rosto-*bunker* ¹⁷¹. Significa também que por meio delas o homem pode escapar às rostidades ou reafirmá-las. “Abalar” (aspas nossas) o contorno rostificante ou arrastar os traços da rostidade seria o equivalente a rebater os fluxos de significância e subjetivação da máquina. Criar outra potência, a da afecção. “É certo que essa operação pode ainda ser obra do diabo, sob a forma infinitamente melancólica de um demônio que reflete as trevas [...] mas também pode ser uma operação divina, quando o espírito se reflete em si...” ¹⁷².

3.4. Rosto-Entidade

Quando Deleuze eleva o rosto à condição de Entidade ¹⁷³, temos a segunda mais importante percepção proporcionada por essa análise, a de que para ver um rosto é preciso retirá-lo do seu contexto, subtraí-lo das coordenadas espaço-temporais, como ocorre na

¹⁷¹ Id., 1996, p. 36.

¹⁷² DELEUZE, op. cit., p. 149.

¹⁷³ DELEUZE, op. cit., p. 153: eventualmente grafado com letra maiúscula, cf. tradução de Stella Senra.

imagem em *close*. No grande plano, o corte da imagem, a parcialização do objeto, suas ampliações teriam a função de reforçar sua expressividade. É como se nessas imagens todas as forças que produzem o sentimento, a sensação, a ideia se expressassem como a qualidade da coisa, uma consistência que reside nela, que vive naquele instante, um estado de “pureza” ou a “afeição pura” ¹⁷⁴.

Deleuze recorre a Béla Balázs em um belíssimo trecho no qual esse rosto é isolado, como em um *close*, e adquire a virtual potência de nos transpor a outra dimensão.

A expressão de um rosto isolado é um todo inteligível por si mesmo, não temos nada a lhe acrescentar por meio do pensamento [...] quando um rosto que acabamos de ver na multidão é destacado do seu meio, ressaltado, é como se de repente déssemos de cara com ele. Ou ainda, se o vimos anteriormente num grande recinto, não pensaremos mais neste quando escrutamos o rosto em primeiro plano. Pois a expressão de um rosto e a significação dessa expressão não têm nenhum nexos ou vínculo com o espaço [...] uma dimensão de outra ordem abre-se a nós (BALÁZS ¹⁷⁵ apud DELEUZE, 2018, p. 153).

O rosto se tornaria entidade quando somos afetados pelo seu encontro, quando, diante de sua aparição, ele se torna absoluto, a única imagem. Essa, no entanto, seria uma primeira leitura, corresponderia ao êxtase que se produz no público, que o faz sair de si mesmo, dar pulos na cadeira, “seus olhos são compelidos a brilhar de satisfação, antes de derrubar lágrimas”, diz Sergei Eisenstein (1990, p. 149). Mas para que isso possa acontecer, de algum modo, é o personagem – por meio do rosto – que em primeiro lugar sai de si mesmo, que ultrapassa os limites, irradia-se por todo o ambiente. Eisenstein diz que ele precisa estar em uma condição de “frenesi” ¹⁷⁶. Como o rosto da protagonista de *A Paixão de Joana D’Arc* (*La passion de Jeanne d’Arc*, Carl Th. Dreyer, França, 1928), em seus grandes *closes*, inabalável na revelação de Deus.

¹⁷⁴ Há aqui uma relação direta, mencionada por Gilles Deleuze, que se refere ao conceito de primeiridade de Charles S. Pierce. O autor destaca em inúmeras passagens a importância do semiótico na classificação das imagens e dos signos; porém, também é conhecida suas “torções” (aspas nossas) em relação a esses conceitos, daí a opção de não nos referirmos às diferenças que Deleuze estabelece em relação ao primeiro. No entanto, nessa passagem, que se refere à “afeição pura”, a nota da tradução expõe que se trata da ideia de primeiridade de Pierce, por sua vez conectada àquele que seria o inventor do conceito, Maine de Biran, em *Mémoire sur la décomposition de la pensée* (1804).

¹⁷⁵ BALÁZS, Béla. **Le Cinéma**. Paris: Payot, 1979, p. 57.

¹⁷⁶ Ibidem.

Personagem vivida por Maria Falconetti (1892-1946), da figura 50, seu rosto seria a entidade que se define por um “sentimento-coisa”, termo a que chegou Jean Epstein ¹⁷⁷, talvez pela impossibilidade de tradução do modo como esse sentimento nos assola e se exprime na personagem. Mobilizada pela expressão de paixão, dor e martírio, Joana tem o rosto impassível, quase não apresentando movimentos faciais, apenas sua boca e seus olhos exprimem pequenos movimentos. Ela seria a representação dessa pura afeição, expressa por alguma “coisa” (aspas nossas) que não sabemos definir, mas que se revela no primeiro plano e que se chama rosto.

Figura 50 – A atriz Maria Falconetti como Joana D’Arc: o rosto-entidade

Fonte: *A Paixão de Joana D’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, Carl Th. Dreyer, França, 1928).
DVD, Versátil Home Video.

No filme, o rosto de Joana experimenta séries intensivas em um clima de grande tensão e profundidade mística, um modelo da imagem-afecção, no qual os polos reflexivo-intensivo encontram ressonância – ao mesmo tempo que ele é a expressão de pureza, ele produz o afeto. Alguns críticos narram que o diretor teria mantido a atriz no isolamento, buscando uma atuação sem a musculatura do rosto, a fim de fazer desaparecer dele a máscara da interpretação. Como se a câmera atuasse como uma finíssima agulha na raiz de um dente, o rosto imóvel da atriz responde como uma placa sensível, fazendo com que seus contornos e traços de rostidade respondam como ato extremamente doloroso.

¹⁷⁷ EPSTEIN, Jean. *Écrits*, I, Seghers, pp. 146.147 apud DELEUZE, 2018, p. 153.

Os traços da rostidade desprendem-se do rosto, mas diferente do rosto de contorno rostificante das divas hollywoodianas, cujo sentimento é aprisionado pela máscara da maquiagem, por técnicas atorais ou mesmo por uma escola de direção cinematográfica, a mártir de Joana é levada ao desnudamento, forçada a “vazar” (aspas nossas) diante das câmeras, a ultrapassar os limites do seu próprio contorno. Porém, as perguntas não cessam: quais outros elementos seriam atuantes da máquina nesse tipo de ocorrência, o que de fato faz o rosto da atriz ser considerado inigualável, inesquecível entre a profusão de imagens cinematográficas? Seria um tipo de vampirismo que extrai do rosto a revelação, a incógnita ou o enigma? Mas em que sentido esse rosto é a garantia de uma afecção, porque ele é um rosto puro?

Perguntas que circulam o enigma deleuziano para a imagem-afecção, surge a suposição de que a máquina faz vazarem as subjetividades fundantes das imagens quando consegue romper os muros da significação. Por potências outras, a máquina produz um “algo mais” (aspas nossas) no exprimido que exige sempre mais e mais observação. Dado que é um fenômeno que não cessa de produzir interpretações, reencontramos o exemplo deleuziano para o rosto-entidade em *Persona* (Ingmar Bergman, Suécia, 1966)¹⁷⁸. Como se o espírito do menino de Varsóvia que toca a tela, da figura 51, vivesse em nós, os rostos das atrizes Liv Ullmann (1938-) e Bibi Andersson (1935-), das imagens iniciais do filme, até hoje ofuscam nossa visão, sem que possamos compreender de onde de fato vem seu mistério.

Figura 51 – Menino (Jörgen Lindström) toca o rosto na tela

Fonte: *Persona* (Ingmar Bergman, Suécia: American International Pictures, Aurora, Svensk Filmindustri, 1966). DVD, Versátil Home Video. © AB Svensk Filmindustri.

¹⁷⁸ No Brasil, o filme foi lançado com o título *Quando Duas Mulheres Pecam*.

Elizabeth Vogler e a enfermeira Alma, interpretadas respectivamente pelas duas atrizes, seriam a própria expressão do sentimento, na visão de Gilles Deleuze. O outro elemento da afecção, decorrente da “descontextualização” espaço-temporal, produzida pelo plano, seria o “abandono” das “funções” do rosto, a desterritorialização dos traços da rostidade ligados às funções socializantes, individualizantes ou mesmo as comunicacionais, a tripla função do rosto descrita pelo autor (DELEUZE, 2018, p. 158). Compreende-se, são as mesmas funções de um rosto concreto transportadas para o cinema. Funções que acompanham o rosto como um fantasma e que desapareceriam no primeiro plano, quando o rosto se tornaria então a imagem-afecção.

Quando o rosto perde sua individuação, seu papel socializante ou relacional, afastando-se das manifestações comportamentais, vivências, influências do meio, ele encontraria um campo aberto à expressão das suas sutilezas, ocasião para o afloramento dos afetos, não porque ele conta uma história ou possui uma geografia, nas quais estão descritas a sua tipificação, mas porque ao lançar-se no que Deleuze qualifica como “espaço qualquer”¹⁷⁹, ele perde suas coordenadas. No filme, a personagem de Liv Ullmann se impõe um mutismo quase absoluto e perde sua individuação a ponto de adquirir uma estranha semelhança com a outra personagem. Um jogo de bipolaridade que as torna estranhamente parecidas.

Figura 52 – As atrizes Bibi Andersson como Alma e Liv Ullmann como Elizabeth

Fonte: *Persona* (Ingmar Bergman, Suécia: American International Pictures, Aurora, Svensk Filmindustri, 1966). DVD, Versátil Home Video. © AB Svensk Filmindustri.

¹⁷⁹ Ibid., p. 153.

Essa forma de transmutação, produzida pela alternância de *closes*, promove uma fusão entre as polaridades das duas mulheres, um processo esquizofrênico, que poria fim à comunicabilidade fácil. Começaria aí o desmonte do rosto e das rostidades? Composição que produz personagens multifacetadas, em uma obra que não cessa de produzir novas interpretações, para Deleuze não se trata de perguntar se são duas pessoas que se pareciam antes ou que passam a se parecer, ou, ao contrário, uma única pessoa que se duplica. “Não é nada disso”, responde ele mesmo (DELEUZE, 2018, p. 159). Na sua análise, é o primeiro plano que “suspende” a individuação, o que representaria, na visão do filósofo, o vazio, a ausência, “um medo surdo”.

Bergman então produz a fusão completa da imagem das duas personagens, rostos simetricamente parecidos, que teria confundido as próprias atrizes. Nesses *closes*, estariam as reflexões do cineasta sobre aquilo que somos e o que parecemos ser; as personagens trocam de lugar, incorporam-se. Por meio de jogos intensivos de luz e sombras, Ingmar Bergman nos revelaria o modo de atuação da máquina abstrata da rostidade. A fusão que produz um (falso) assemelhamento, o trabalho da máquina que sobrepõe uma imagem a outra, produzindo a indistinção, a dúvida, a incerteza e, quiçá, o enigma.

Figura 53 – Fusão dos rostos em *Persona*

Fonte: *Persona* (Ingmar Bergman, Suécia: American International Pictures, Aurora, Svensk Filmindustri, 1966). DVD, Versátil Home Video. © AB Svensk Filmindustri.

Qual seria o real sentido da fusão dos rostos das atrizes, apagar seus mistérios ou nos trazer algum tipo de revelação? Parece uma dualidade da máquina, na medida em que a perda da forma acaba por constituir um outro tipo de território, ainda não explorado, que confunde nossos julgamentos, embaralha a significação antecipatória, discriminatória e transforma as decifrações e julgamentos em interrogações. Já não se trata mais de uma superfície legível, em que rapidamente se interpretam os códigos, o sentido fácil, o clichê. Se retornarmos a *Mil Platôs* (volume III, 1996), talvez pudéssemos compreender finalmente o sentido do “*percepto visual*”, das “*luminosidades vagas*”, tão lindamente descritas por Deleuze e Guattari (1996, p. 32-33, *itálico dos autores*).

Por outro lado, a máquina da rostidade, por meio das suas extensões e tentáculos, que dominam todos os campos da produção das imagens técnicas, teria a função de igualar, padronizar, ordenar sob seus próprios critérios as combinações deformáveis das suas engrenagens. Não seria isso que ela faz, não seria esse seu modo de atuação? Lançar-nos para dentro de um rosto que não nos pertence, fundir-nos uns aos outros até que estejamos todos mergulhados naquela “*impiedosa obscuridade*” que Deleuze identifica na obra de Josef von Sternberg. No filme, as personagens de Ingmar Bergman são levadas ao medo e ao ódio, entram em desespero, caem na indiferença, repetem o mesmo monólogo, como se a história de uma fosse a história da outra. Um jogo de binarismo próprio da máquina.

Daí a busca pela imagem-afecção, pelo rosto-entidade – e, como já sabido, pelo rosto concreto – aquele que, segundo Deleuze (2018, p. 160), escapa aos personagens-manequins, aos papéis sociais enrijecidos, aos caracteres estanques. Cada rosto-primeiro-plano deveria ser visto como Entidade, singularidade que se compõe de afetos, sem as personas ou máscaras, que confundem, camuflam, servem apenas ao cumprimento de funções, quando não escondem o vazio, o medo surdo, o medo que se confunde com o niilismo, com aquela ideia de que o rosto não é nada, é apenas aparência, pura comunicação, um sem-fundo preenchido de coisas vagas, superficiais, que só escondem o tédio.

Talvez seja essa a razão de criarmos as rostidades, mas não deveríamos ter medo. Vive em cada rosto uma paixão. É preciso tão somente ter coragem de saltar os muros brancos, sair dos buracos negros.

Afinal, Deleuze irá concordar com Roger Leenhardt quando este afirma que “todos os rostos não maquiados parecem-se com Falconetti” (LHERMINIER ¹⁸⁰ apud DELEUZE, 1985, p. 133), no que ele completará que todos os maquiados irão se parecer com Garbo. Somos todos rostos e rostidades, temos todos algo de clichê e de enigma. Somos fusões, sobreposição de imagens, ora difusas, ora nítidas. O rosto é a própria máquina abstrata da rostidade e cabe a nós a sua operacionalidade.

¹⁸⁰ LHERMINIER, Pierre. **L'Art du Cinéma**. Paris: Seghers, p. 174.

4. A ROSTIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Fonte: Desenho de Priscilla Menezes. *Prenhe*, 2017.

4.1. Imageria e Imagem Sensação

Depois da fotografia e do cinema, voltamos nossa atenção para expressões artísticas, pinturas, desenhos e performances, linguagens que se apropriam dos símbolos da cultura, inclusive dos clichês, e que colocam o rosto numa “zona de conflito” (FABBRINI, 2017), sob júdice de uma estética predominante, e as rostidades podem ser visualizadas. Essas imagens, que escapam dos museus, alcançam o universo da cultura popular e dos grandes públicos, oferecem-nos a oportunidade de praticar o exercício do olhar construído pelas subjetividades fundantes do homem moderno. O que se busca no capítulo é observar e descrever trabalhos que de certa forma pontuam a trajetória da arte no século XX, sob a hipótese de que, após essa longa travessia, as representações do rosto revelam a condição de extrema fragilidade do sujeito moderno, desamparado e cambiante.

Como se fossem duas faces de uma mesma moeda, mantém-se o propósito de compreender o rosto por meio de imagens que duelam entre representações clichêizadas, que circulam num mundo de imagens viciadas, e tentativas de extraí-lo desse contexto, da imageria, conforme Jacques Rancière (2012b, p. 24), a que se fez referência na introdução.

Seguindo mais de perto o autor, seria a tentativa de olhar por trás das aparências e das contradições produzidas pelas imagens, chegar mais próximo do jogo dessas trocas e responder à indagação central: há um rosto fora das rostidades? Como as imagens o representam? De que modo as linguagens artísticas atuam como extensões da máquina abstrata da rostificação ou se rebelam contra ela?

Ao mesmo tempo, busca-se propor reflexões capazes de encontrar nas representações do rosto algo que se aproxime do figural, o conceito que vem de Jean-François Lyotard (1924-1998), um tipo de “fulguração” (aspas nossas), como fenômeno capaz de libertar o rosto dos condicionamentos humanistas, dos projetos racionais, dos axiomas que metem todos no mesmo grande Rosto. Se não podemos escapar às imagens, se estamos destinados a viver no mundo delas, a busca se faz por aquelas imagens que possam produzir uma autêntica comunicabilidade ou, como querem Deleuze e Guattari, capazes de operar a desrostificação, aquela que:

[...] libera de algum modo *cabeças* pesquisadoras que desfazem em sua passagem os estratos, que atravessam os muros da significância e iluminam os buracos da subjetividade, abatem as árvores em prol de verdadeiros rizomas, e conduzem os fluxos em linhas de desterritorialização positiva ou de fuga criadora (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 60, *itálico dos autores*).

Em *O que é a Filosofia?* (2010), quando Gilles Deleuze e Félix Guattari abordam o tema do clichê, os conceitos de imagem e clichê são apresentados como verdadeiramente antagônicos: o clichê é a comunicabilidade fácil, proveniente de todas as mídias (da língua às telenovelas), a vulgarização que passa a falar em lugar da diferença, domesticando-a, barrando sua singularidade. Já a imagem, para se constituir como tal, precisa produzir rasgos nos clichês, a fim de fazer desaparecer a imagem-matriz. O figural desponta em *Lógica da Sensação* (2007), quando Gilles Deleuze analisa a pintura de Francis Bacon (1909-1992). As figuras disformes do pintor, de linhas assimétricas ou assignificantes, são compreendidas como imagens capazes de nos afetar de modo contundente, de atingir diretamente o sistema nervoso, sem as mediações do cérebro ¹⁸¹.

¹⁸¹ Id., 2007, p. 44.

É o que Deleuze define como a imagem sensação, o que é contrário ao fácil e ao lugar-comum, às fórmulas-clichês, sempre renovadas e reutilizadas, a fim de se apropriarem de toda e qualquer novidade. A imagem sensação pode ser compreendida como o antídoto da imageria, método de desconstrução dos modelos que agradam pela facilidade com que são apreendidos e que reforçam as rostidades. Como supõe Ricardo Fabbri, certas imagens podem ser portadoras de algum tipo de enigma, de mistério ou segredo, portanto, tratar-se-ia de buscá-las, de tentar encontrá-las em meio ao caos, ainda que para isso se tenha que “penetrar numa certa zona de indiscernibilidade” (FABBRINI, 2016, p. 250) na tarefa de responder ao enigma. Percebê-lo poderia ser o equivalente a um rosto fora da rostidade.

Na última parte do capítulo, apresentamos o trabalho da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) e o da sérvia Marina Abramović (1946-), ambas com experimentos que remetem aos atravessamentos que visam a superar a imagem e chegar ao rosto. Será também um breve encontro com o pensamento do filósofo alemão Peter Sloterdijk (2011).

4.2. O rosto manufaturado

As vanguardas artísticas do início do século XX sacodem as certezas do velho mundo e modificam a cena artística e cultural daquele momento. Movimentos que atingem com violência as palavras, a música, a pintura, a arquitetura, buscam a libertação do mundo dos objetos reconhecíveis, do dogma coercitivo da imitação, da ideologia da representação baseada no reconhecimento, no naturalismo ou realismo do objeto (JIMENEZ, 1999, p. 226). Enquanto se apagam as luzes da *Belle Époque*, “sob o sopro das revoluções sociais e políticas”¹⁸², até mesmo a adesão aos novos mitos da industrialização e da técnica adquire um tom de rebelião; “manifesto” é a palavra da moda, apropriada para expressar a virulência das reivindicações¹⁸³. Movimentos que quebram a supremacia do retrato fiel, como tudo, o rosto passa a ser questionado, desfigurado, deformado. Já não responde aos ideais de beleza, de pureza, de honra ou de autoridade. Em contrapartida, passa a fazer parte de um novo contexto de representações, e a rostificação se encaixa, quase perfeitamente, aos novos modos de produção artística.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibid., p. 287.

No verão de 1906, Pablo Picasso (1881-1973), artista que integrava um grupo chamado de malfeitores, aproxima-se de Georges Braque e, juntos, iniciam a parceria que resultaria no cubismo, linguagem baseada na fragmentação do espaço pictórico em planos determinados pela simultaneidade de pontos de vista ¹⁸⁴. Na nova estética, que também alcança o rosto, o mundo e suas formas são decompostos, fragmentados, transformados em um problema cuja leitura exige esforço mental. Uma nova visão de mundo, que leva à destruição das formas harmônicas; as paisagens perdem a cor, se tornam monocromáticas, dominadas pelos tons de cinzas, ocre e pretos. É um rosto “sem perspectiva” (aspas nossas), sem profundidade de campo, geometrizado e multidimensional.

Como um Zaratustra que percebe o espírito domesticado, obediente e anestesiado dos homens aferrados ao seu tempo, Pablo Picasso experimenta o esgotamento da tradição artística europeia e busca nas suas figuras um tipo ativo, vivaz, potente. Uma das fontes da sua inspiração são as máscaras ritualísticas das culturas ibero-americana e africana, com as quais irá criar novas formas de representação humana. O esforço da simplificação ganha corpo com essa aproximação e Picasso pinta “a primeira ação de ruptura da arte moderna” (ARGAN, 1992, p. 426). Poderia ser também a primeira tentativa moderna de ruptura com a rostidade: figuras de linhas duras, ângulos pontiagudos, volumes consistentes, linhas que perdem a profundidade ou a perspectiva.

As figuras representadas por Picasso são sobrepostas umas às outras, como em um exercício de polivocidade coletiva e corporal, jogo expositivo de suas possibilidades psicológicas e expressivas que oferece ao observador as múltiplas visões da face, que podem invocar tanto a pluralidade da alma humana quanto a dos desejos, dos afetos produzidos por um corpo sobre outro. A tela *Les Femmes d'Alger*, da figura 54, pintada entre 1906 e 1907, revela-se “a visão simultânea das muitas partes que compõem o rosto humano” ¹⁸⁵. O rosto é uma ambiguidade.

¹⁸⁴ Cf. texto do roteiro de visitas do MAC/SP, que acompanha a visita da obra *Figuras*, 1945, pertencente ao museu. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/pdf/37.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

¹⁸⁵ Cf. nota anterior.

Pablo Picasso redesenhou o rosto de modo determinante para que se abrisse uma nova percepção do homem contemporâneo. Ele interfere na rostidade branca, colocando ao lado das figuras femininas do centro uma mulher negra e duas mascaradas. A crítica da época não entendeu a obra, o público torceu o nariz. Como nova verdade sobre o rosto, Picasso se apropria de outros símbolos culturais para quebrar a supremacia do branco, europeu e superior. Ele os prostitui.

Figura 54 – As Senhoritas de Picasso: rosto-ruptura

Fonte: Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1906-1907 ¹⁸⁶.

As três figuras da esquerda estão eretas, retesadas, mas do lado direito a composição é subvertida e Picasso apresenta duas “horríveis” máscaras no lugar dos rostos, conforme analisa Giulio Argan. Segundo o crítico, Picasso se apercebe da integralidade da arte negra, “um absoluto formal” desconhecido pela arte ocidental, cuja concepção de mundo é, por uma antiga tradição dualista, matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço (ARGAN, 1992, p. 426), pensamento compartilhado com o crítico de arte Leo Steinberg. Para este, *Les Femmes d'Alger*

¹⁸⁶ Para ver essa e outras imagens do pintor, ver: <<https://www.pablocassio.org/africanperiod.jsp>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

descortina a ambiguidade do homem. “Elas são femininas e masculinas, graciosas e monstruosas, agressivas e sensuais; síntese compositiva de contrários: figuração e abstração, primitivismo e cubismo, graça e horror, clássico e moderno” (STEINBERG ¹⁸⁷, 1988).

Mulheres nuas cujos rostos fazem uma ruptura com a composição tradicional, as figuras remetem aos devires animais, selvagens e primitivos. Picasso empodera as mulheres com um espírito animalesco e ao recobrir dois rostos com máscaras, usadas em cerimônias de invocação de deuses, faz-nos recordar os laços que nos unem às forças não-humanas do universo, “forças inacessíveis, como uma encarnação temporária daquilo que está para além do humano” (BALOGUN, 1977). Na visão deleuziana, as máscaras “asseguram a pertença da cabeça ao corpo, mais do que enaltecem um rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 43). Picasso incorpora ao rosto os poderes espirituais dos rituais sagrados nos quais a animalidade, agenciada pelas rostidades, manifesta-se.

Primitividade expressa no momento em que a civilização ocidental está prestes a viver a barbárie extrema da Primeira Guerra Mundial, as Senhoritas de Picasso superam formas desgastadas e vão além do limite do humano. Chocaram os visitantes da exposição na qual foram mostradas pela primeira vez, em Paris, ao expor um mundo de ideias pré-concebidas, de conceitos que aprisionam o homem e o mantêm atado a si mesmo. De modo complementar a essa ideia, Picasso cria um espaço volumétrico que projeta as figuras para fora do quadro, como se as mulheres estivessem presas em uma vitrine e prontas a se jogar sobre o observador. Ao mesmo tempo, uma cesta de frutas, em formato de cunha, penetra, visual e metaforicamente, no espaço das *Demoiselles* e arrasta aquele que olha para seu interior. Até hoje *Les Demoiselles D’Avignon* “não acabaram de comunicar seu segredo” (JIMENEZ, 1999, p. 288).

Ponto de virada na história da arte, mais ou menos na mesma época de Picasso, o artista plástico Marcel Duchamp (1887-1968) “inaugura” (aspas nossas) o *ready-made*, considerado por Bourriaud uma “fórmula da desposessão” (BOURRIAUD, 2011, p. 152).

¹⁸⁷ Em um artigo de 1972, “The Philosophical Brothel”, o crítico reconhece a importância da obra; trechos do artigo são reproduzidos pela Revista Piauí. O centenário das Senhoritas. **Revista Piauí**. Edição n. 19, abril de 2008. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-centenario-das-senhoritas/>>. Acesso em: 30 ago. 2018. Sem dados bibliográficos. Artigo original disponível em: <<http://jstor.org/stable/778974>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

Segundo o autor, Duchamp faz escolhas e, sem ocultar o objeto original ou seu autor, intervém sobre os objetos de modo “alegre, iconoclasta e deliberadamente chocante” (BOURRIAUD, 2011, p. 153). Gesto de trivializar os ícones culturais, de praticar a “arte do desvio”¹⁸⁸, esse seria um modo singular de agenciamento, ideia que novamente irá se encontrar com o pensamento de Deleuze, dessa vez pela multiplicidade da ligação entre reinos diferentes, da conexão entre coisas de natureza distinta¹⁸⁹. Será também o elo entre as vanguardas do início do século e a guinada estética que conduziria a arte para uma condição pós-moderna. Uma “desposseção” (FABBRINI, 2017) do rosto que guarda, no entanto, memórias das suas origens clássicas.

A *Mona Lisa* de Marcel Duchamp, da figura 55, desenhada com bigode e cavanhaque, sob a legenda LHOQQ, letras abreviadas coloquialmente traduzidas por “ela tem o rabo quente” (*elle a chaud au cul*), pela sonoridade que produzem no idioma francês, poderia ser considerada o retrato mais emblemático de um rosto. Com o pensamento preso em si mesmo, ela nos olha desafiadoramente, incógnita, sem que jamais venhamos a saber em que pensa, o que está sentindo, ou sobre o que reflete. Ela é o rosto-contorno, identificado anteriormente nas imagens de cinema. Possivelmente, o mais famoso grande Rosto da história, com seus ares de Madona, meio santa, meio mundana, uma madona rostificante das imagens, até chegar a Marcel Duchamp.

O artista então vulgariza a figura idealizada de Leonardo da Vinci, pintada pelo renascentista italiano entre os anos 1503 e 1506. Considerada de grandeza artística monumental, talvez a obra mais vista e apreciada da nossa época, na figura 56 se vê que Duchamp desenhou as barbichas com lápis, sobre um postal da pintura, comprado em uma loja qualquer de *souvenirs*, dessas que se encontram em pontos turísticos – e retirou dela toda sua carga emocional. Ao adulterar a imagem da Gioconda, Duchamp traz o rosto da Madona para a modernidade, torna ainda mais ambígua sua sexualidade, quebrando a fronteira entre o feminino e o masculino. Ele potencializa a incógnita da sua rostidade e usa as legendas com a clara intenção de maliciar a aura misteriosa da figura.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ A relação com o pensamento deleuziano se dá, no entanto, a partir de ideias que Nicolas Bourriaud desenvolve sobre o texto de Louis Althusser, *Le Courant souterrain du matérialisme de la rencontre. Ecrits philosophiques et politiques*. Paris: Stock-IMEC, 1994.

Figura 55 – A *Mona Lisa* de bigodes

Fonte: Marcel Duchamp. *Mona Lisa*, 1919¹⁹⁰.

Ao subtrair o objeto do seu território, da sua origem, destituindo-o da sua importância, Duchamp “rouba a propriedade e produz sobre a obra uma noção de indiferença, a beleza da indiferença” (BOURRIAUD, 2011, p. 151), algo que se liga, como na filosofia oriental, a um sentimento de impermanência¹⁹¹. Movimentos sutis, de deslocamento da obra de arte, que levam o rosto de Mona Lisa aparentemente para um lugar incerto, mas que só tem sentido se oferecido à exposição pública, se registrado por uma câmera, colocado em evidência. Aspecto essencial do *ready-made*, “o deslocamento é uma forma de uso do mundo, uma sorrateira erosão das geografias estabelecidas”¹⁹².

¹⁹⁰ Para essa e outras imagens do autor, ver: <<http://www.marcel Duchamp.net/duchamp-artworks/page/2/>>. Acesso em: 29 jul. 2018.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

Com milhares de versões, do mesmo Duchamp, de Malevich, de Salvador Dalí, de Basquiat e do próprio Warhol, que a replicaria inúmeras vezes, a incerteza sobre a identidade da mulher do quadro se desmancha em versões satíricas e bem-humoradas, como a Gioconda gorducha de Fernando Botero ou a ácida e ousada Mona Lisa que empunha uma arma e mostra o bumbum, que Bansky levou para as ruas ¹⁹³. É desse modo que, transformando ícones em objetos coloquiais da cultura contemporânea, a obra de arte estará prestes a adentrar na vida cotidiana (ARCHER, 2012, p. 14). Na revolução pop dos anos 60 e 70, as técnicas da cultura visual de massas vão afirmar os vínculos e a contaminação da arte, da cultura e dos bens de consumo que, se por um lado podem produzir o sentido de uma desterritorialização do rosto, podem também significar novas operações da rostidade.

Ponto de interrogação nessa avaliação, do *ready-made* derivaria o termo *appropriation art*, ligado à cultura do utilitarismo, da reciclagem de objetos da história da arte, a fim de lhes dar uma nova cara (BOURRIAUD, 2011, p. 149). Movimento de dessacralização, que poderia ser encarado como positivo frente às rostidades, simultaneamente ocorre a vulgarização da obra de arte, fazendo dela um objeto trivial. Como pensava Nietzsche, a arte é uma atividade metafísica e filosófica por excelência (JIMENEZ, 1999, p. 299) e ainda que se possa concordar com os novos rumos da arte, surge o rosto manufaturado, produto de uma indústria cultural, a ser manipulado pela sociedade de consumo, pela “civilização dos lazeres” ¹⁹⁴ e do clichê.

Um tipo de rosto embalado pelas lógicas da subjetivação e da significância, agora agravadas pelas estratégias comerciais, publicitárias e mercantis. A Arte Pop colabora assim para a associação das representações do homem pela cultura de massa e para o clichê ordenado pelas lógicas industriais. Considerada ousada e irreverente, para Arthur C. Danto, os artistas que participam desse movimento estavam fazendo uma “revolução no conceito de arte, forçando uma fronteira” (DANTO, 2012, p. 52), o que viria a significar um novo conjunto de ideias na forma de perceber o mundo – e de olhar um rosto.

Se, para Jacques Rancière, essa dilatação das fronteiras da arte irá abrir o caminho para os novos regimes de representação, contaminados entre si, na nossa leitura, permanece um

¹⁹³ Uma galeria de versões feitas a partir do quadro de Da Vinci, bem como interpretações sobre elas, pode ser vista em: <http://cies.iscte-iul.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2018.

¹⁹⁴ Ibid., p. 301.

problema semelhante àquele que o surrealista René Magritte (1898-1967) impôs ao mundo: isso é ou não é um cachimbo? O que adaptamos para “isso é ou não um rosto? ”. Segundo o próprio Rancière, “em termos deleuzianos, seria possível falar numa heterogênesse” (RANCIÈRE, 2012, p. 117), regimes de expressão que se entrecruzam e criam combinações singulares de troca, fusões, afastamentos. Desse modo, tratar-se-ia de um “convencimento” de que os novos modos de produção das imagens, e das nossas representações, não são necessariamente um impedimento à “pensatividade” das imagens, ainda que a artificialidade pareça vender seus sentidos.

Seria isso mesmo? Estaríamos aptos a olhar um rosto, refletir sobre ele, sem nos deixar anuviado pelas rostidades?

Nesse campo de entrelaçamento da arte com a cultura de massa, rastrear a facialidade que se projeta no século XX seria, na nossa perspectiva, lidar com um tipo aparentemente sem herança, deslocado das suas origens, esvaziado dos sentidos que outrora lhe deram uma dimensão espiritual, mas principalmente subjetivado por valores mercantis, regido pelo signo da banalidade, do raso e supérfluo. Por outro lado, dominado pela razão, tratam-se de representações de um tipo que lida mal com o caos interior; busca um projeto de felicidade, de vida, de formação, de trabalho, de acordo com o senso comum. Vive no grau zero das intensidades, não suporta os extremos, os polos, as altas temperaturas ou o frio intenso. O que importa é manter-se dentro dos padrões, da boa forma física, da integralidade mental, da razoabilidade das opiniões, do amortecimento das emoções. É uma época em que todos querem parecer bem-dispostos.

Na figura 56, três pinturas em forma de retratos do artista plástico norte-americano Alex Katz (1927-), revelam retratos que se assemelham às imagens postadas em aplicativos de redes sociais. Como personagens sempre em férias ou em um desses eventos sem hora para terminar, os retratos de Katz não têm qualquer traço de personalidade ou de intimidade, são grandes telas a óleo que ocupam paredes inteiras, grandiosidade que contrasta com os espaços vazios; rostos sorridentes, que olham para si mesmos como nas telas dos *smartphones*.

Figura 56 – Retratos de Alex Katz: o rosto-instagram

Fonte: Alex Katz. Acima, *Ada*, 2011; à esquerda, *January 4*, 1994; à direita, *Black Hat (Bettina)*, 2010 ¹⁹⁵.

Por volta de 1960, seguindo as tendências da Arte Pop, Alex Katz começou a criar pinturas de grande formato com um estilo plano, instalando suas figuras em paisagens abstratas e fundos monocromáticos. As telas dos retratos chegam a medir 2,50 x 1,80m e, conforme foram ficando maiores, tornaram-se também mais repetitivas: sempre o mesmo rosto, o mesmo sorriso, a mesma expressão de felicidade, como revelam as figuras acima. No entanto, é *The Black Jacket* (1972), da figura 57, grupo de cinco mulheres, alinhadas e impecáveis na apresentação, que chama nossa atenção. Absolutamente iguais, não fossem quase imperceptíveis imperfeições, como o batom que pinta apenas a metade dos lábios, elas têm em comum um olho vazio, que parece boiar no espaço. São figuras estanques, enrijecidas, socialmente compostas.

¹⁹⁵ Para uma galeria de imagens do artista, ver: <<http://www.alexkatz.com/home>>. Acesso em: 02 ago. de 2018.

Figura 57 – As senhoritas da Quinta Avenida

Fonte: Alex Katz. *The Black Jacket*, 1972.

Como figuras discretas e de boa educação, seus rostos são inexpressivos – ou pelo menos não se pode dizer nada sobre o que pensam, sentem ou percebem. Cada uma delas apresenta apenas uma sutil diferença na expressão, que vagueia da atenção para o distanciamento, da solicitude para a frieza. Apenas aquela que não nos olha sorri. Vestidas com um traje moderno, lembram manequins em vitrines, de alinhamento perfeito, que os figurinistas alfinetam para definir as silhuetas. A estampa sóbria reforça o desbotamento da pele, sem manchas, vincos ou sombras. “Dolorosa simplicidade, feita de pinceladas breves, na velocidade de um pensamento ou de um vislumbre, em que tudo é artifício” (SEARLE, 2016, tradução nossa).

Mundo da simulação, do faz-de-conta, das imagens-simulacro, nas pinturas de Katz todos os rostos parecem saídos de uma mesma matriz. Com ares de celebridade, como nos cartazes publicitários, a expressão é de que querem nos vender algo. Com um estilo associado ao cinema, à publicidade e à moda, o trabalho de Katz faz evidentes referências aos símbolos de consumo: sem profundidade, em que quase não se notam sombras, sequências repetitivas, quase monótonas. Todas as figuras têm algum parentesco, em quase nada se distinguem, exceto pelos objetos com os quais são ornamentadas, como chapéus e óculos, em cenários que lembram algum tipo de distração. Figuras altivas, esguias e elegantes, saídas de um mundo imaginário, construído para o consumo, que se nutre apenas de imagens.

Em um contexto no qual vai se tornando difícil identificar a origem de que provêm as imagens, na condição de substitutas daquilo que se coloca no lugar do original, os retratos revelam a impossibilidade de retorno, de vínculo ou de ligação com alguma realidade identificável e reproduzem o que se converteu em aparência. Talvez pudéssemos colocar às costas das cinco mulheres de Alex Katz as *Demoiselles D'Avignon*, as figuras exibicionistas, provocadoras, de Picasso, com as suas máscaras grotescas. Em Katz, a natureza selvagem e indomável daquelas mulheres foi aprisionada, circunscrita à geometria do quadro, envolvida em um jogo de espelhos que já não mais reflete distorções ou a primitividade das emoções. As “senhoritas da Quinta Avenida” são todas iguais, fechadas em si mesmas, perderam a libido, a capacidade de provocar. São cópias umas das outras, cuja origem, história ou memória podem estar em qualquer lugar.

Elas clamam por uma história, mas o artista não está preocupado em lhes dar qualquer história, como diz Adrian Searle (2016). Fisionomista moderno, Alex Katz capta o espírito da época, a replicação, em que é válido “nascer original para morrer cópia” (VIESENTEINER, 2009, p. 288). Tal qual o personagem representado na estatueta da figura 58, do artista plástico Jeff Koons (1955-). Talvez uma das figuras públicas de maior destaque no mundo moderno, o astro pop Michael Jackson (1958-2009) é, na obra, o protótipo da replicação; representa o projeto de mesmificação de que trata Katz, reafirmado por Viesenteiner: nascido em uma família de negros, o cantor norte-americano passou boa parte da sua vida tentando se encaixar em uma rostidade branca, recriar sua fisionomia.

Exemplar dos *ready-made*, que se deslocam das suas origens, mas que só têm seu caráter validado sob o brilho dos holofotes, na obra, Jackson representa as novas figuras de culto, praticado em grandes espetáculos, para onde todos convergem. Jackson é a própria máquina abstrata da rostificação, com sua fabricação de códigos, *hits* de sucesso, passos de dança copiados no mundo todo, shows espetaculares, excentricidade e egocentrismo.

A estátua de Jeff Koons o representa exemplarmente, expressa os sonhos dourados de uma vida de sucesso, ícone a que o mundo se rende.

Figura 58 – Estatueta de Michael Jackson e o macaco Bubbles

Fonte: Jeff Koons. *Michael Jackson and Bubbles*, 1998. Fotografia de Erika Ede/©FMGB, Guggenheim Museum Bilbao, 2015. Reprodução de imagem do site do artista. © Jeff Koons, Edition of 3 plus AP.

Recostado em um canteiro de flores, enquanto em seu colo descansa o chimpanzé de estimação, o cantor Michael Jackson e o macaco Bubbles usam roupas iguais, coloridas de forma semelhante, como se fossem espelhos um do outro. Jackson recebe um tratamento de homem branco e afeminado, o cabelo é de ouro, descrito nas abordagens da obra como um “Apolo contemporâneo”, belo e dourado. Já Bubbles mostra-se sábio e onisciente, olhando diretamente para o público. Ainda que a estátua faça referência ao toque de Midas do cantor americano, como descrevem os sites especializados em arte e cultura, ela mais se assemelha ao bezerro de ouro do Êxodo, símbolo da adoração de pessoas motivadas pela banalidade.

Koons é um expoente do movimento iniciado por Duchamp, de apropriação de objetos, transformando coisas utilitárias e de pouco valor comercial nas suas obras, como a estátua de Jackson, produzida a partir de um bibelô comprado em uma casa de objetos de decoração. Para o artista, trata-se de produzir sentimentos com a mesma lógica usada pelo mercado para produzir identificação com o público, despertando o emocional das pessoas, por meio dos sonhos, da ideia de consumo que traz felicidade. Segundo Christiane Wagner, o artista espera que as pessoas se identifiquem com sua obra, fazendo-as mergulhar em suas próprias banalidades, sem com isso provocar qualquer sentimento de culpa ou vergonha (WAGNER, 2016, p. 74).

Para ela, Koons parece acreditar sinceramente na ideia de rendição aos símbolos da cultura, defende que é preciso dar ao público exatamente aquilo que desperta seu desejo, que esse é o caminho de pessoas felizes. Grotesco e excessivamente sentimental, como aponta a crítica, para ele, não se devem negar os valores culturais da modernidade, mas utilizá-los como instrumentos de autoestima, para aquilo que conduz aos sonhos, mesmo que esses sejam desejos banais. Jean Baudrillard parece já ter se apercebido há muito tempo da “perda de ilusão” produzida pela arte moderna (BAUDRILLARD, 2011, p. 135). As novas ilusões são proporcionadas e vendidas pelo mercado de bens materiais; o desejo de consumo substitui qualquer intenção de usar a obra de arte para nutrir o espírito.

A estátua de porcelana de Michael Jackson, em tamanho natural, da coleção *Banality* (1988-1989), se qualifica como *kitsch-art*, termo que passa a ser empregado como conceito de juízo estético no meio artístico, no sentido de desqualificação da obra, “do simulado ou dissimulado” (WAGNER, 2016, p. 69). Segundo a autora, *kitsch* passou a se reportar à depreciação da cultura de mercado da arte. Apesar do conceito, como muitas obras saídas do seu ateliê (Koons é considerado um gerente de arte e mantém grupos de artesãos e artistas plásticos trabalhando em suas oficinas), sem qualquer sentimento de culpa, a estátua foi vendida por alguns milhões de dólares a três museus, dois na América e um na Europa.

Aspecto central da *kitsch-art*, a obra de Jeff Koons traduz a experiência estética que se acentua na modernidade, a partir de padrões superficiais, simplicidade de formas, rápida absorção de ideias. Nesse sentido, é válido apropriar-se dos objetos para torná-los domesticáveis, como os cãesinhos fabricados de Koons que qualquer um pode adquirir e levar para casa. Imagem de vedete do mundo das artes, ele próprio uma celebridade, Koons disse numa entrevista que Michael Jackson representou para ele “uma espécie de autoridade espiritual que poderia ajudar as pessoas a se sentirem seguras ao abraçar sua cultura” (SUTTON, 2014). Por isso, quis retratá-lo de uma maneira semelhante a um ícone. Referindo-se a Jeff Koons, o crítico de arte Robert Hughes (1938-2012) escreveu: “você não pode imaginar a cultura singularmente depravada da América sem ele” (BROCKES, 2015, tradução nossa).

Artifício, fetiche, ausência de mistério. São também traduções para o rosto na modernidade. Uma rostidade que agrada ao mundo dos clichês, que satisfaz, uma rostidade à venda, para consumo rápido. Artistas como Jeff Koons e Andy Warhol, embora em chaves críticas diferentes, como destaca Ricardo Fabbrini (2017), serão responsáveis por transformar as imagens que passaram a habitar o inconsciente coletivo – os novos símbolos da felicidade – em telas conscientes, recriando imagens prontas, obras de arte clichês sobre objetos clichês, obrigando a filosofia, como percebe Arthur C. Danto, a se indagar sobre o porquê de dois objetos tão semelhantes entre si terem status diferentes, ou por que uma caixa de esponja de aço é um objeto comum, enquanto uma caixa produzida no ateliê de Andy Warhol é considerada obra de arte.

Quando integra o rol de artistas identificado com a cultura de massa, Warhol se utiliza amplamente de logotipos de marcas e produtos que todos conheciam nos Estados Unidos, como hambúrgueres e refrigerantes. Igualmente, utiliza imagens de celebridades para seus processos de pasteurização, reforçando o fim da linha, já tênue, entre produtos de consumo rápido, arte e vida – do que o rosto participa ativamente. Ao integrar o rosto de celebridades aos seus processos industriais, o artista faz um tipo de metáfora para a rostificação, como extensão da máquina. Mais do que nunca na história da arte, o rosto passa a ser considerado um objeto qualquer, sujeito a produções em série, vendável, de apelo comercial, estratégico e de marketing.

Submerso – e apaixonado – pela cultura do clichê, no livro sobre Warhol, Arthur C. Danto narra o modo como tudo participa dos processos criativo-industriais do artista: a imagem fotográfica, o enredo do filme, as frases feitas, o compasso da música, da moda, do comportamento. Em um momento no qual o jeito de viver das pessoas, de amar, de fazer sexo, de se divertir, alcança níveis de superficialidade ainda não vistos na cultura moderna, Warhol teria feito de tudo isso os objetos da sua crítica e imaginação. Ao expor um mundo condensado de imagens, ideias e emoções, ele é considerado o artista que melhor soube captar uma época de sentidos e prazeres fáceis, de redução a efeitos de moda ou de publicidade. A resposta à pergunta de Danto sobre a diferença entre objetos de consumo e de arte estaria na própria impossibilidade desse reconhecimento. Uma “propriedade invisível” (DANTO, 2012, p. 94) do objeto de arte que se coaduna à nossa investigação: a rostidade se apropria do rosto e já não há meios de diferenciação. Por isso, é tão diferente das máscaras.

Chamava-se *The Factory* o espaço platinado onde Warhol produzia “objetos impessoais, fabricados mecanicamente, desprovidos de toda aura estética” (DANTO, 2012, p. 76). Segundo o autor, costuma-se afirmar que o artista trabalhava de modo a se assemelhar a uma máquina, e foi com a série de latas vermelhas e brancas de sopa Campbell's, uma das marcas mais famosas dos supermercados americanos, que ele se inseriu no circuito nova-iorquino de artes, tornando-se conhecido no mundo todo. Excêntrico, apostou tudo em produtos tipicamente industriais, feitos em linhas de produção para consumo rápido. “Associou-se” (aspas nossas) à máquina abstrata da rostidade e tirou o máximo de proveito dela. Para ele, não havia nada de mais naquele trabalho impessoal, cuja matéria-prima podia ser encontrada em qualquer supermercado.

Descrito como compulsivo e determinado, parecia-lhe mais fácil e prazeroso associar-se ao caos que, afinal, via com bons olhos. Desse caos, Warhol apresenta ao mundo a obviedade das coisas, como na exposição realizada na *Stable Gallery*, que reuniu três trabalhos seriados de cem latas de sopa, cem garrafas de Coca-Cola e cem notas de dólares, além de um painel com 36 cabeças de Elvis Presley, rosto-ícone da cultura americana, o *Elvis Vermelho*. Na mesma exposição, o artista apresentou duas pinturas de Marilyn Monroe (1926-1962), uma das quais consistia na repetição de cinquenta cabeças da atriz, cujo rosto foi transformado em uma máscara que seria reproduzida um sem-número de vezes. As representações de Marilyn, já vistas no capítulo sobre cinema, retornam no campo das artes plásticas, como reafirmação de um modelo de rostidade que marca o final do século passado.

Sobre o clichê preexistente da figura da atriz, amplamente exposto no cinema, em jornais, revistas e cartazes publicitários, Warhol cria outro, o *Díptico de Marilyn*, que, estranhamente, irá fazer referência a sua morte e desapareição, aspecto da obra de Warhol que liga suas imagens, tão aparentemente superficiais, ao transcendente; a morte sempre esteve presente no trabalho de Warhol, quase como uma obsessão. Com a diferença de colocar a tragédia em um lugar comum ¹⁹⁶.

O *Díptico de Marilyn*, da figura 59, é uma tela que Andy Warhol pintou em 1962, empregando seu conhecido processo serigráfico a partir de uma foto da atriz estampada no cartaz do filme *Torrente de Paixão* (*Niagara*, Henry Hathaway, EUA, 1953). Apresentado em

¹⁹⁶ Ibid., p. 71

dois grupos de 25 retratos, cada foto é colocada uniformemente sobre a tela, obrigando os olhos do espectador a se moverem sem se concentrar em um ponto. Com certa influência do expressionismo abstrato, o díptico “exige nossa atenção” (RYAN, tradução nossa).

Figura 59 – O Díptico de Marilyn: rosto-clichê

Fonte: Tate. *Marilyn Diptych*, 1962, Andy Warhol.

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. 2015.

O quadro toma de empréstimo uma imagem impessoal, da qual Warhol se apropria sem qualquer tentativa de dissimular que se trata de uma fotografia, explica Arthur C. Danto. O contraste entre as áreas iluminadas e sombreadas do rosto de Marilyn são evidentes associações ao *flash* fotográfico, além da repetição associada à reprodução em massa. “As cores dos retratos são espalhafatosas: no cabelo, um amarelo-cromo, nos olhos, uma sombra verde amarelada, da cor do licor *Chartreuse*, e um batom vermelho untuoso”, descreve o crítico (DANTO, 2012, p. 68).

Do lado esquerdo do díptico, os retratos coloridos são bem uniformes, embora as cores nem sempre ocupem com exatidão as regiões que preenchem. Warhol teria manipulado a foto original a fim de exagerar na maquiagem da atriz. Tanto nos olhos quanto na boca, os retoques da sombra e do batom são considerados aplicações grosseiras e a área colorida de

rosa não preenche exatamente os lábios de Marilyn. Warhol teria deixado, conscientemente, de branquear seus dentes, afirma Ryan. Para ela, o rosto de Marilyn assume a forma de uma misteriosa e inanimada máscara, mas seriam nos retratos em preto-e-branco que Warhol de fato começaria a denunciar o aspecto grosseiro do clichê: uma sombra cai sobre o rosto da atriz na segunda fileira da esquerda, as feições de Marilyn vão empalidecendo e o rosto da estrela começa a desaparecer.

O uso da técnica da serigrafia por Andy Warhol produziria ainda outro efeito: a planificação proposital das imagens. “O artista remove o sombreado gradual que cria uma sensação de volume tridimensional e suspende a atriz em um vazio abstrato” (RYAN, tradução nossa). Segundo a crítica de arte, por meio dessas escolhas, Warhol confere ao aspecto planificado da fotografia publicitária uma “planicidade emocional” que transforma a atriz em um tipo de autômato. Para Ryan, é desse modo que o díptico é uma evidência de que Marilyn Monroe é uma estrela fabricada, com um nome inventado, “meramente um símbolo (sexual) unidimensional e não um objeto dos mais apropriados à devoção quase religiosa que se faz à artista” ¹⁹⁷.

As repetições de serigrafia têm, assim, o objetivo de “aplainar” (aspas nossas) a identidade de Monroe; a técnica produz diferenças de um quadro a outro, mas o resultado é considerado um subproduto de um processo quase mecânico, e não exatamente da vontade do artista. Segundo Ryan, como em muitas obras de um novo dadaísmo, minimalistas e conceituais, a utilização da “grade” (referência à matriz serigráfica) é como um programa que o artista usa para automatizar o processo, em vez de confiar em pensamentos ou sentimentos subjetivos para tomar decisões. Em outras palavras, escreve a crítica, o “cool” da composição de Warhol seria o oposto do encontro “íntimo e emotivo” com a tela ¹⁹⁸.

A rigidez da composição transforma o rosto de Marilyn em uma máscara e Arthur C. Danto vê uma sombra projetar-se no quadro à esquerda. O rosto roxo, aparentemente confuso, assemelha-se a um cadáver embalsamado, enquanto os tons mais claros dos rostos à direita fazem parecer que Marilyn está desaparecendo diante de nossos olhos. Marilyn vai morrendo “sem que o sorriso lhe deixe a face” (DANTO, 2012, p. 68).

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem.

Perpetuada na imagem, em uma espécie de jogo, “meio macabro meio cruel” (RYAN), Andy Warhol não apenas “drena sua vida, mas também a nossa, ao amortizar nossa resposta emocional à morte” ¹⁹⁹. Por outro lado, ao tornar seu rosto “tão estranho e desconhecido”, ele também pode estar tentando produzir uma nova sensibilidade, de modo a nos fazer lembrar que ela não é apenas um símbolo, “mas uma pessoa por quem podemos sentir piedade” ²⁰⁰.

Andy Warhol certa vez teria dito que “quando você vê uma figura medonha repetidas vezes, ela não produz nenhum efeito” (ARCHER, 2012, p. 8-9). Comparada a isso, a exposição repetida às imagens nos torna insensíveis a ela, podendo-se deduzir que o *Díptico de Marilyn* é mais que uma celebração do status icônico de Marilyn Monroe, mas um “convite para considerar as consequências do papel cada vez maior das imagens de mídia de massa em nossas vidas cotidianas” (RYAN, tradução nossa). Tanto nas imagens de Monroe quanto nas de outras celebridades que reproduziu, “Warhol reconheceu seu próprio fascínio por uma sociedade na qual pessoas poderiam ser fabricadas, mercantilizadas e consumidas como produtos” (MOMA LEARNING).

Marilyn mudou de nome, fez cirurgia plástica no nariz, aceitou a sugestão de uma produtora para colorir os cabelos – o dourado reflete melhor a luz dos equipamentos fotográficos –, até mesmo a personalidade parece ter sido estetizada para cumprir com o imperativo de se fazer dela uma estrela, “construída a partir de um físico e de papéis feitos sob medida” (LIPOVETSKY, 1989, p. 214), arquétipo moderno enredado pela mitologia do cinema, como foi visto no capítulo dois. A Marilyn coube a imagem de *dumb blonde*, a pouca inteligência compensada pelo *sex appeal*. Com seu forte apelo publicitário, fez 30 filmes, assinou contratos milionários, viveu como uma celebridade. Como Andy Warhol, perseguiu a fama e era hábil em criar situações que a levassem ao estrelato.

Vendia muito bem sua imagem, como objeto de desejo, alimento para a fantasia, independentemente de qualquer julgamento das suas qualidades como atriz. Extremamente exposta às imagens midiáticas, sua história foi breve, como convém a algumas estrelas (e às imagens): morreu no mesmo dia em que terminava a exposição de Warhol em Los Angeles, na *Ferus Gallery*, no dia 5 de agosto de 1962.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

Na exposição, Warhol mostrou a cabeça de Marilyn como a de uma santa sobre um campo dourado. É comum, nas pesquisas de imagens do Google, associações dessa pintura, figura 60, com ícones bizantinos. “Santa Marilyn das Dores”, define Arthur C. Danto (2012, p. 67).

Figura 60 – A “santa” Marylin

Fonte: MOMA. *Gold Marilyn Monroe*, 1962, Andy Warhol.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. 2015.

Para o autor, no quadro que de fato se chama *Gold Marilyn Monroe* (1962), Warhol empresta “alma” à imagem da atriz, o que parece ser o tipo de interpretação mais recorrente nas imagens modernas: a alma que desaparece do rosto vivo reaparece nas imagens técnicas, cópias e reproduções. As distorções propositais que Warhol produz sobre os retratos de Marilyn são um tipo de prenúncio de que, a despeito da fama, do sucesso em vida e da sua glamourização pela cultura popular, ícones como Marilyn Monroe são recicláveis, estão sujeitos às banalizações e pertencem à matriz do clichê. Marilyn foi só mais uma vítima da indústria da rostificação, que dita comportamentos, atitudes, que faz suas escolhas pelas aparências. Por meio de roteiristas, diretores e produtores de grandes estúdios cinematográficos, agências de publicidade e uma mídia sedenta por fatos e imagens, ela é rostificada como modelo perfeito, ideal de beleza condizente com a época, frio, artificial, passageiro. “Transparência bela demais para ser verdadeira” (BAUDRILLARD, 2011, p. 136).

A arte de Andy Warhol buscou redimir Marilyn, mas fez do seu clichê outro clichê, elevando sua caricatura à potência máxima; fez do seu estereótipo uma imagem para ser consumida com o prazer semelhante a uma lata de sopa ou uma garrafa de Coca-Cola. Com isso, no diagnóstico de Jean Baudrillard, o artista executa um processo de neutralização da arte, decorrente da metástase dos simulacros, situado no final dos anos de 1970, entre a Arte Pop e a dita pós-modernidade. Ao escrachar o seu erotismo, desmontando o mito e lhe dando uma vida como de qualquer outro mortal, Andy Warhol participa ativamente desse processo e “reintroduz o vazio, o nada no coração da imagem” (BAUDRILLARD, 2011, p. 138).

Como interpreta Ricardo Fabbrini, haveria na superficialidade das imagens de Warhol uma “tábula rasa” (FABBRINI, 2016, p. 247) que operaria em chave crítica, uma vez que evidencia que a morte, a ausência, ou a perda, recorrentes nas obras do artista, são constitutivas do imaginário norte-americano. Dito de outra maneira, “o mistério das pinturas de Warhol seria sua ausência de mistério; seu segredo, sua ausência de segredo e sua aparente opacidade seria sua transparência” ²⁰¹. Visto que nada escondem, porque não há nada por trás delas, posto que tudo esteja dado nelas como superfície, as obras possuem uma dimensão trágica, “como a expressão de *algo* da morte e do destino” ²⁰².

4.2.1. Rostidade e clichê, os aliados perfeitos

Católico bizantino e obcecado pelo tema da morte, Warhol faz trabalhos impregnados das imagens do Cristo, mas como “rejeitadas” (aspas nossas) por ele, como afirma Arthur Danto (2012, p. 71), elas são lançadas em um lugar-comum. A imagem duplicada do Cristo que olha para baixo, tendo atrás de si dois dos seus discípulos, da figura 61, não só corrobora com a hipótese da rostificação, como lança o sagrado, o que antes eram imagens de culto, restritas aos museus, a um campo profano, junto com imagens de latas de refrigerante, caixas de sabão em pó e o rosto de celebridades. O rosto do Cristo perderia seu caráter mágico e divino para integrar o mundo da repetição seriada, entraria para uma linha de montagem com o mesmo valor das notas de um dólar. Andy Warhol dá transparência à máquina abstrata da rostidade.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem, itálico do autor.

Figura 61 – A imagem do Cristo no ateliê de Warhol

Fonte: Vertu Fine Art. Fotografia do estúdio de Andy Warhol, de Evelyn Hofer, 1987.

A imagem do Cristo no ateliê de Warhol participa de um período de transição da arte, para uma condição pós-moderna, sem que a hipótese deleuziana deixe de fazer sentido: a primeira imagem seria aquela que impregna toda a linhagem das imagens técnicas no mundo moderno, e ainda que o engendrado não tenha uma relação direta com o genitor, que a arte não se ocupe exatamente de produzir semelhanças, a rostidade se configura em uma “arquissemelhança” ou “semelhança originária, que não é a réplica de uma realidade, mas um testemunho imediato de onde ela provém” (RANCIÈRE, 2012a, p. 17). A percepção do autor é apropriada ao nosso raciocínio: como se todas as imagens tivessem no lastro a rostidade, a partir da primeira imagem, todas as demais nos olham, passam a nos rostificar. Se o princípio era o rosto do Cristo, as arborescências se encarregam de criar novas hierarquias e decalques.

A partir do artista, as expressões do contemporâneo e a rostidade parecem profundamente identificadas ao clichê, padrões que se criam e se renovam conforme as fórmulas se desgastam. A primeira imagem criaria as matrizes que revestem as telas, espalhando-se por todo lado, como parte da ação ou do truque da máquina abstrata, que se associa ao prazer do reconhecimento de uma ideia, das imagens que tranquilizam e que oferecem um tipo de emoção já conhecida. A principal característica do clichê é tornar banal tudo o que está tanto na imagem quanto na ideia. “Um clichê é impresso em nossa mente, como uma chapa persistente em nosso pensamento”, diz Leonor Areal (2011, p. 143), em

referência à origem metafórica desse conceito, que o liga ao seu significado essencial: clichê é uma chapa metálica que permite a impressão tipográfica repetida de uma imagem.

Recurso que Warhol utilizou amplamente para seus principais projetos, junto com seu imenso potencial de produzir arte a partir de coisas banais, a persistência do clichê se revela em forma de tipologias psicológicas, de fobias, de modelos de comportamento e beleza, como os símbolos que o artista usou, desde marcas de produtos vendidos em supermercados, até o rosto de celebridades. Utilizando-se dessas representações, de parâmetros formais e facilmente assimiláveis, os clichês alimentam um contínuo processo de reconhecimento que rapidamente se torna desinteressante e, para tanto, precisam assumir novas formas de ocorrência, variantes dos mesmos moldes. “Há sempre um modelo atrás de outro modelo, uma imitação atrás de outra, são remendos grosseiros” (FERRAZ, 2011, p. 2).

O Cristo duplicado na imagem do ateliê, recorte da Última Ceia do quadro de Da Vinci, faz parte de um conjunto de telas de Warhol que surgiu justamente pela relevância da obra, pela sua popularidade, fixada na memória coletiva. Assim, o processo da rostificação se entrelaça às operações da arte, aos modos de circulação da imageria (na nossa vertente, os clichês) e aos discursos críticos, como aponta Jacques Rancière (2012a), no entanto, a arte tem o compromisso de se interrogar sobre a radicalidade dos seus poderes, de jogar com as formas e produtos da imageria, em vez de tentar operar sua desmistificação, diz o autor. Compreendidas como rastros de história, testemunhos de realidade, presença que é ao mesmo tempo bruta e sensível, as imagens podem tanto interromper o fluxo midiático da imageria, quanto produzir fragmentação, recomposição, gerar a “diferença” (RANCIÈRE, 2012a, p. 37).

Nessa linha de pensamento, o “trabalho” das imagens – filmes, textos, fotografias, quadros – é coexistir, de modo que, podendo se decompor, afloram em uma tríplice potência: a da singularidade, a do valor do ensinamento, “e a capacidade combinatória do signo”, um tipo de associação das imagens a outros elementos, “para compor ao infinito novas frases-imagens” ²⁰³. Uma proposição que se faz necessária frente ao que se impõe na condição pós-moderna: a fragilidade da vida social e o esfacelamento dos laços que a compõem, a brevidade da vida dos objetos e a generalização do descartável, a sensação de precariedade que afeta

²⁰³ Ibidem.

tudo e todos. As imagens podem ofuscar o brilho da experiência concreta, como nas rostidades, sem que deixemos de olhar para elas.

Universo precário, volátil, em que tudo se equivale, para Nicholas Bourriaud, o papel da arte deveria ser o de resistir “imperativamente aos processos de consumo” (BOURRIAUD, 2011, p. 83). Para ele, pensador das imagens contemporâneas, a arte não só tem encontrado meios de sobreviver em ambientes altamente instáveis, como passou a extrair deles uma nova força ²⁰⁴. Sua hipótese é que a cultura do século XXI poderá se desenvolver sob o “regime precário da estética” ²⁰⁵, baseada em uma vida cotidiana anexada ao sistema capitalista, no qual o mundo aparece como uma linha de montagem global; para tanto, as lógicas de trabalho deveriam introduzir métodos de clandestinidade no processo contra a precariedade que impregna a totalidade da estética contemporânea ²⁰⁶.

Esse olhar serve de aviso, portanto, de que não ignoramos o lastro que cada imagem contém, de que elas são testemunho de realidades sensíveis, presenças no mundo, que implicam que tanto a crítica quanto a tentativa de desconstrução das rostidades sejam acompanhados dessas noções: o trabalho consiste em compreender que do “revestimento” (aspas nossas) das imagens pelo rosto-Cristo também emergem sentidos. Buscar a imagem sensação sugerida por Gilles Deleuze, no meio da imageria, é apenas mais um modo de potencializar a crítica; no exercício de perambular entre objetos de consumo, é possível perceber que a *imago* pode produzir tanto clichês quanto objetos sensíveis, desde que se removam os sedimentos que prejudicam sua visualização.

4.3. O Rosto-Imagem

Assim, enquanto artistas como Jeff Koons seriam um tipo de *remake* de uma sociedade pós-tudo, que participam da “circulação sem fim de signos”, Ricardo Fabbrini é o autor que nos move a pensar na imagem que detenha algum enigma, que indicie algum segredo,

²⁰⁴ O autor refere-se a uma passagem de Hannah Arendt, A Crise da cultura: sua importância social e política. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibid., p. 155.

mistério ou recuo. Segundo ele, essa busca por uma imagem-enigma, “em meio à ciranda de simulacros, de imagens descarnadas, porque sem lastro no dito real” (FABBRINI, 2016, p. 248), tem sido objetivo de diversos artistas contemporâneos, ponto no qual nos encontramos com o trabalho da artista plástica francesa ORLAN (1947-), que se volta explicitamente para o intento de ser e estar na pele dos ídolos, tomados como imagens de referências da história da arte e em um movimento contemporâneo de banalização das imagens.

Face à repetição em série do rosto pelas imagens, a angústia da sua ruína e desaparecimento, a artista preenche esse vazio com imagens.

ORLAN utiliza os signos que compõem as rostidades e os transfere para sua própria pele, fazendo do seu rosto-corpo uma máquina de colagem e absorção das imagens; ela empresta a superfície do seu rosto para a experiência de “abrigar” (aspas nossas) muitos rostos em um só, em um processo de recriação da imagem fisionômica, que desfigura e reconfigura sua própria imagem. Como um rosto-prótese, a artista experimenta uma exterioridade que Fabbrini define como “devir-tela” (FABBRINI, 2017), o que sugere o aspecto mais visível da rostidade, aquele que compreende o fenômeno dentro do campo complexo de significados produzidos pelos padrões de beleza, por toda uma máquina que induz os corpos e rostos à insatisfação com a própria aparência, etiquetados pela cultura de massa e modos de vida determinados pelos agentes que negociam a saúde, a beleza, o bem-estar.

Em seu projeto *Onipresença* (1990-1993), ORLAN se submete a infindáveis cirurgias plásticas, orientadas por retratos consagrados da história da pintura: a fronte de *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci; a arcada da Vênus, de *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli; o nariz da Madona de Rafael; a boca de Miss Louise O’Murphy, de François Boucher. Segundo a artista, as cirurgias tiveram como princípio recriar sua aparência a fim de transformá-la em um “composto” (aspas nossas) de partes extraídas de obras clássicas de beleza; os *softwares* de tecnologia 3D teriam considerado ainda o *design* dos olhos de Psiquê, de Jerome, e o nariz da escultura da caçadora Diana, produzida pela Escola de Fontainebleau, de Paris, entre outros retratos. Essas imagens teriam servido para guiar os médicos nos procedimentos cirúrgicos, a fim de “inserir-las” (aspas nossas) no rosto de ORLAN.

Pessoas do mundo todo, instaladas em galerias de arte e museus, puderam assistir, via satélite, as operações sobre o rosto da artista, em centros cirúrgicos transformados em cenários, com médicos e auxiliares em vestimentas não convencionais. Após as cirurgias, a artista confecciona painéis que são instalados em diversos museus e galerias mostrando o processo pós-cirúrgico, com fotografias exibidas durante a operação e a recuperação. Na figura 62, ORLAN se encontra submetida a um desses procedimentos sobre o rosto.

Figura 62 – ORLAN durante cirurgia plástica

Fonte: ORLAN. *The Reincarnation of Saint ORLAN, or Pic New[s] Pics*, 1990²⁰⁷.

A denúncia de ORLAN está ligada ao rosto da mulher contemporânea, pressionado socialmente a perseguir ideais de juventude e beleza. Esse ponto, “entre a coação fisiológica e uma exigência simbólica, entre o dado anatômico e um cânone estético” (FABBRINI, 2017), de fato, estava no fundo do processo que dá origem a esta investigação: desde o princípio havia uma motivação em refletir sobre o desejo das mulheres modernas de recorrer às intervenções estético-cirúrgicas, e suas consequências para o rosto, como parte do processo de faceamento com as técnicas. Os objetivos de aceitação de si mesmas frente aos requisitos culturais e sociais nunca responderam satisfatoriamente ao desejo de se “adequar” (aspas nossas) exteriormente a essas exigências, já que na prática não representam, necessariamente, uma nova facialidade.

²⁰⁷ Para ver essa imagem e uma galeria completa de imagens das performances, ver: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

A percepção de um rosto que é formatado pelas imagens das capas de revista, idealizado a partir dos modelos do cinema e da TV, simbiotizado à técnica, como aventado na introdução, ganha reforço nos experimentos de ORLAN. Rosto-espelho, rosto-reflexo, rosto-Marilyn, rosto modificado pela cirurgia plástica, que nos lançava à pergunta sobre o que haveria sob ele ou o que restaria da sua humanidade. As estratégias de subjetivação que conduzem a essa prática soam, desde o princípio, como um reflexo contundente da rostificação extrema dos tempos modernos: em julho de 2018, as mortes de três mulheres, relacionadas a procedimentos estéticos com uso de preenchedores sintéticos, foram o destaque dos noticiários nacionais.

Desses procedimentos, quando sucedidos dentro do esperado, surgem fronte enrijecidas, maçãs do rosto proeminentes, lábios volumosos, queixos angulares, olhos lânguidos, dentes extremamente brancos, cabelos abundantes, peles alisadas com ácido – como no intento de ORLAN. Rostidade que pode ser branca, negra, oriental. Países como a China e a Coreia do Sul vivem surtos de cirurgias de remoção da terceira dobra do olho, que elimina o traço oriental, dentro de uma lógica de estetização que extrapola as culturas locais, provando que a rostidade se relaciona também com a mundialização dos padrões de beleza. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy definem uma transestética, que envolve desde os processos industriais de produção até “as aspirações humanas, os modos de vida, a relação com o corpo, o olhar para o mundo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 30).

Rosto da propaganda, plastificado, reproduzido serialmente, “triunfo do fútil e do supérfluo” ²⁰⁸, ORLAN torna visíveis as estratégias da máquina de rostificação, operada por bisturis, preenchedores químicos, poderosos cosméticos, complexos vitamínicos, hormônios sintetizados em laboratórios, “prodígios da indústria de cosméticos, apagando, da pele, qualquer vestígio do tempo” (ROLNIK, 1999, p. 3). Graças à sua plasticidade, o material corpóreo permite cortes e inserções e a sua flexibilidade facilita às técnicas cirúrgicas a fabricação do modelo ideal, da reprodução da cópia, das inscrições sobre o muro. Mais uma das extensões da máquina abstrata da rostidade, por meio dos cosméticos e aparatos tecnológicos que aproximam o rosto dos modelos pretensamente ideais.

²⁰⁸ Ibid., p. 34.

Corpo de próteses, pós-biológico, beleza “maxfactorizada”, como visto no *star system*, ORLAN prova a vitória do artifício sobre a natureza, a construção cosmética da aparência; remete às pessoas que fabricam seus corpos em função dos modelos da cultura de massa e adere à sua face os signos que ao longo da história foram sendo fixados aos rostos, referências iconográficas do passado, que entram para a história como modelos de perfeição, beleza, sedução. Ao esculpir no próprio rosto traços fisionômicos de personas pictóricas, ORLAN implanta signos do passado na sua pele, desfazendo sua rostidade em função de outros traços rostificadores. Na tentativa em vão de forjar uma imagem, a artista vive o “sonho de aderir à tela” (FABBRINI, 2017), de se fundir a ela, como na figura 63.

Figura 63 – ORLAN “cola” a tela ao rosto

Fonte: ORLAN. Performance de ORLAN durante quarta cirurgia do projeto *Arte Carnal – Onipresença*, 1991.

A *Reencarnação de Santa ORLAN*, referência ao projeto das cirurgias, traz, no entanto, a fealdade. Não no sentido estético, ditadura que justamente a artista quer denunciar, mas aquele tipo de feiura que se identifica na cópia, nas representações que destroem os modos criativos de viver. Procedimentos que reforçam a superfície do rosto como placa insensível, tornando-o cada vez mais paralisado, imobilizando seus movimentos a fim de minimizar os vincos; a curva da sobrancelha se torna rija, os lábios ficam pesados, evidências do clichê. A modernidade não se contenta em possuir um rosto, é preciso a fabricação de um rosto, de acordo com os modelos.

Do livro que aparece nas mãos de ORLAN, da figura 64, *O Vestido (Le Robe)*, de Eugénie Lemoine-Luccioni, o trecho lido durante a performance metaforiza a ideia dessa modelagem equivocada, distorcida, do engano produzido pelas aparências:

A pele é decepcionante [...]. Na vida não se tem mais do que a própria pele. Mas há mal-entendidos, nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos. [...] tenho uma pele de anjo, mas sou um chagal, a pele de um crocodilo, mas sou um lulu, uma pele negra, mas sou branco, uma pele de mulher, mas sou um homem; nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção à regra, porque eu não sou nunca o que tenho... (LEMOINE-LUCCIONI ²⁰⁹ apud GONZAGA, 2012, p. 805).

Figura 64 – ORLAN em performance do projeto *Arte Carnal*

Fonte: ORLAN. Performance do projeto *Arte Carnal* – *Onipresença*, 1991.

À reterritorialização da superfície do rosto de ORLAN corresponderia a corporificação das subjetividades que criam o desejo da remodelação, da reconstrução, da transmutação. A fim de libertar-se das ranhuras e rugosidades produzidas pelo tempo, das marcas e sinais que denunciam a derrocada, a fatal aproximação do fim, o rosto-tela surge em nosso tempo como uma blindagem, uma capa protetora, o desejado e sempre tão sonhado aperfeiçoamento do humano. ORLAN faz a denúncia do homem destinado a viver de imagens, de moldes e modelagens.

²⁰⁹ LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe* [O Vestido]. (Sem outros dados).

O rosto-tela de ORLAN é o retrato da artificialidade, do simulacro, da ideia de perfeição que se pode comprar ou construir; a cada nova cirurgia surge uma nova vestimenta, “sem falhas, sem costuras ou cicatrizes visíveis, sem rugas, sem usura” (FABBRINI, 2017), pele esculpida pelos signos, rostidade construída pelos bisturis, cujas performances são exibidas como espetáculos dos processos rostificadores da máquina abstrata. No pensamento deleuziano, o autêntico devir é justamente o contrário da imitação, da reprodução, da identificação, da semelhança, é se desterritorializar em relação ao modelo, “trair” as potências fixas, as significações dominantes, a ordem estabelecida (MACHADO, 2009, p. 213-214).

Devir não é atingir uma forma – a forma tela, a forma rosto –, mas escapar da forma dominante, abandonar a velha casca, as camadas endurecidas, desfazer as rostidades e tornar-se imperceptível, não pela força dos fórceps e bisturis, mas pelos “estranhos devires que certamente ultrapassam o muro e sairão dos buracos negros” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36). Por isso não pode haver devir nas imagens. Nem quando elas são cirurgicamente coladas ao rosto.

4.4. A Imagem sensação

Ao privilegiar a arte figurativista de Francis Bacon, como pintor de retratos e autorretratos, os estudos de Gilles Deleuze sobre a obra do artista abrem um campo de entendimento sobre a imagem capaz de fazer frente aos clichês, de limpar as rostidades, e nos permitem pensar filosoficamente na desconstrução das linhas significantes e subjetivas de formatação do rosto. Em *Lógica da Sensação* (2007), o filósofo parte da diferença fundamental de que Francis Bacon não pintava rostos, mas cabeças, uma distinção importante, na qual o pintor executa ações de varrer, escovar, lixar a tela, a fim de dar lugar aos “enlaçamentos dos reinos”, o que leva à compreensão de que ele é motivado por “outros devires”, em um tipo de abstração que não tem mais necessidade da figura ²¹⁰ e, por conseguinte, no lugar do rosto surge a imagem sensação.

A imagem sensação se define, na lógica deleuziana, a partir de conceitos oriundos de Espinosa, filósofo com o qual manteve longo diálogo, e do qual extrai elementos para pensar

²¹⁰ Id., 2007, p. 28.

a obra de arte não como reprodução das imagens, mas como máquina de captura de forças, forças moventes, que afetam o corpo e que deformam o rosto (MACHADO, 2009, p. 238). Um tipo de imagem que faria do rosto reverberação das forças do corpo, expressão de potência, de intensidades e de devires. Na lógica deleuziana, a sensação produzida por uma imagem provém de ações instintivas, movidas pelos afetos, pela força violenta da ação de um corpo sobre outro, que sacode a estrutura, retira o pensamento do lugar, produz choque, atrito e, consequentemente, conceitos.

O filósofo encontra nas pinturas de Francis Bacon atributos de ligação com esses conceitos (que reproduzimos apenas dentro dos nossos limites temáticos), sendo possível pensar o objeto artístico para além da crítica do simulacro, da cópia e do próprio clichê. De fato, o modo deleuziano de pensar o clichê se torna mais evidente agora, diante dos métodos do pintor para romper com os laços da figuração e da representação. Segundo Deleuze, Bacon busca escapar das formas pré-definidas que aprisionam o corpo e trava uma luta para limpar das telas os clichês físicos e psicológicos que estão por toda parte, na nossa compreensão, uma parte importante do processo de formação das rostidades.

Como se o pintor olhasse para camadas mais fundas do rosto, além das superfícies, e registrasse na tela os movimentos, o calor, as deformações produzidas por nervos e músculos quando um rosto se expressa a partir das suas ligações com o corpo, reverberando um conjunto de forças internas e externas que produzem mistos de sensações que vão do horror à beleza extrema. Deleuze diz que as obras de Francis Bacon expressam “mais o grito que o horror” (DELEUZE, 2007, p. 45), o que significaria dizer que suas obras estão mais próximas das forças de expressão do que exatamente daquilo que provém dos sentimentos. Daquilo que se põe para fora mais do que daquilo que é internalizado. Bacon teria sido capaz de capturar essas forças interiores e, ao externalizá-las, cria imagens que se opõem aos grandes modelos, que não respondem ao sensacional e espetacular, que têm a potência de um rosto visto fora da rostidade.

Francis Bacon é, contudo, considerado um figurativista, admirava a obra de Pablo Picasso, mas não se enquadrou no surrealismo. No final da segunda guerra, suas gigantescas criaturas “acinzentadas, gritantes e atormentadas” ²¹¹ despertaram pela primeira vez a

²¹¹ Cf. biografia do autor. Disponível em: <<http://www.francis-bacon.com/life/biography/1940s>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

atenção da crítica e do público ao serem exibidas na Galeria Lefevre, de Londres, em abril de 1945. Até o final da sua carreira, Bacon encontraria prestígio no mundo das artes, sendo considerado um dos grandes pintores do século XX. Uma infância problemática e adoentada em uma Irlanda conflituosa e uma vida adulta tumultuada estão associadas às leituras de suas obras, vistas como reflexo das atrocidades do nazismo e da sua própria experiência, abalada por paixões intensas.

O primeiro grande assunto de Francis Bacon foram os retratos do Papa Inocêncio X (1574-1655), variações da obra do pintor espanhol Diego Velásquez (1599-1660), da figura 65.

Figura 65 – Papa Inocêncio de Bacon: rosto aprisionado

Fonte: Francis Bacon. *Cabeça VI (Head VI)*, 1949. Óleo sobre tela ²¹².

Envoltos por uma espécie de cortina, frequentemente os papas aparecem fechados em um tipo de gaiola ou cela. As linhas, em tons de amarelo e de púrpura, aumentam a tensão da composição e, atrás delas, os papas, aprisionados, gritam. Gritos que se tornaram audíveis na comparação dos retratos do papa com as imagens de uma mulher (a babá) gritando no filme mudo de Sergei Eisenstein, *O Encouraçado Potemkin*, ambos expressando o conflito por

²¹² Para ver essa e outras imagens de Francis Bacon, visitar: <<http://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/head-vi>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

meio das forças que agem sobre o corpo. Deleuze compara essas forças com aquelas que produzem deformações por impulsos naturais, como a vontade de dormir, de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível. Como parte da sua ânsia de reproduzir o melhor grito que já fora pintado em toda a história, Bacon narra nas entrevistas a David Sylvester (1995, p. 34) que o filme de Eisenstein o impressionou profundamente.

A série dos papas teria sido realizada sem que o pintor jamais tivesse visto a pintura original, apenas cópias e reproduções. Radiografias, chapas médicas e retratos 3x4 faziam parte dos seus recursos para pintar. Fotografias do seu local de trabalho, feitas após sua morte, revelam que ele vivia cercado de imagens (clichês), como recorte de jornais, revistas, todo tipo de fotografia. Era fascinado pelo movimento das imagens do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), e sua obra aparece frequentemente articulada à fotografia, ao cinema e à própria pintura. Bacon recriou inúmeras vezes a tela *O Pintor a Caminho de Tarascon* (Van Gogh, 1888). Para a série dos papas, teria colecionado de modo obsessivo fotografias dessa pintura e, entre 1946 e 1971, fez mais de trinta versões do retrato.

Assim como teria sido tortuosa a luta de Paul Cézanne (1839-1906) contra os clichês – clichês que engendram sempre novos clichês –, Bacon também iria travar uma “luta dramática, algo terrível”, dirá Deleuze, contra as cópias e reproduções, ao contrário do fácil e do lugar-comum (DELEUZE, 2007, p. 28). Espantava o filósofo que Francis Bacon tivesse sido capaz de, em face ao mundo das imagens viciadas, esvaziar a tela, desobstruí-la, limpá-la dos clichês que já se encontram lá, de antemão, prontos para serem reproduzidos na figuração. Assim, a pergunta que move Gilles Deleuze, conforme aponta Roberto Machado, e da qual nos apropriamos, é como uma imagem pode vencer os clichês, como é possível descondicionar nossos olhos das imagens viciadas e viciantes (MACHADO, 2009, p. 240).

Para tanto, Deleuze faz dois tipos de análise das obras de Francis Bacon. Na primeira, analisa a composição formada pela Figura ²¹³, pelo contorno e pela grande superfície plana. É nessa análise que Deleuze convoca a noção de “figural”, de Jean-François Lyotard (1924-1998), um tipo de transformação que afeta os retratos pintados pelo artista; conceito definido por Susana Duarte (2011) como “o que se abre a uma heterogeneidade, para as diferenças radicais; que não é racionalizado dentro da regra de significação e da representação”. Segundo

²¹³ Deleuze sempre escreve a palavra figura com letra maiúscula, por isso decidimos reproduzir dessa forma (cf. MACHADO, 2009, p. 226).

a autora, Lyotard transformou o substantivo nesse conceito de “fundo enigmático” (DUARTE, 2015, p. 19), e que se afina com uma “nova imagem do pensamento” ²¹⁴ de Gilles Deleuze.

Conforme explica Duarte, entre outros conceitos ligados à linguagem, o figural estaria no (entre) espaço que articula o ver e o falar, a palavra e a imagem; residiria na relação entre a linguagem e o que é sensível ²¹⁵. O “espaço figural”, do inconsciente e da expressão, instala outra lógica de abordagem das imagens na história da arte, refere-se à picturalidade da pintura, como se a figura tivesse um “destino”, de figura-imagem, figura-forma, recuando até a figura-matriz. A dificuldade de apreensão desse conceito, e que acaba se configurando na sua potência, é o fato de que o figural se situa “num lugar flutuante e incerto, para além da oposição e da intersecção rigorosa entre discurso e figura” ²¹⁶.

Essa “susceptibilidade” às metamorfoses faz das figuras de Bacon um devir, uma inumanidade, aproxima-as do *homo natura*, das máquinas desejantes que fazem do corpo uma multiplicidade. “O homem natureza é o homem do desejo em si”, escreve David Lapoujade. Seus retratos sugerem o esquizo, cuja “viagem” é passar pelo avesso da estrutura, saltar sobre o muro branco; fuga dos processos castradores. É como se não houvesse medo da morte como castigo por transpor os limites. Suas figuras enfrentam, como Zaratustra, sofrimentos, vertigens e doenças. “Ele simplesmente deixou de ter medo do devir louco” (LAPOUJADE, 2015, p. 187).

Roberto Machado contribui: o figural é forma, mas forma deformada; é figura, mas figura desfigurada (MACHADO, 2009, p. 227). Despojada da função figurativa, o figural é forma sensível referida à sensação, que atravessa o cérebro indo atuar diretamente sobre o sistema nervoso ²¹⁷. O figural nasce da figura, mas ela tem seu próprio corpo. Deleuze afirma que Paul Cézanne conseguiu, algumas vezes, criar esse corpo, ainda assim teria morrido amargurado por não conseguir libertar-se do lugar-comum, dos limites do visível, dos tais clichês. Somente em duas ou três ocasiões, durante uma luta obstinada de mais de 40 anos, o pintor teria conseguido alcançar o “ser maçãnesco da maçã” (DELEUZE, 2007, p. 43). Na condição de um Ser, a maçã é única – seria como um rosto, existência que não pode se confundir com a representação? Francis Bacon segue os rumos abertos por Paul Cézanne.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibid., p. 19-20

²¹⁶ Ibid., p. 24

²¹⁷ Ibid., p. 237.

Para Deleuze, ambos pintavam a sensação, “sensação visual”, “coexistência de movimentos” (DELEUZE, 2007, p. 50) ²¹⁸. Se para Cézanne sensação é o que dá visibilidade ao movimento do vento, para Francis Bacon sensação é o que passa de uma “ordem” para outra, de um “nível” a outro, de um “domínio a outro” ²¹⁹. Deleuze observa que o corpo, ou o fato pictural, em Bacon, aparece pressionado, submetido a diversos tipos de forças que agem sobre ele. Como no corpo fenomenológico de Merleau-Ponty (2013), que rompe com a clássica separação entre sujeito e objeto, na obra de Bacon, o corpo é o princípio de todas as nossas percepções, ele é a vianda, o material corpóreo da figura, quente como a carne de um corpo vivo; sofrerá pelos devires animais, porco, cachorro, será macaco, habitado por um Espírito *Selvagem* (CHAUÍ, 2002, p. 152).

Persiste, porém, a questão: como produzir uma catástrofe capaz de abalar os dados figurativos? Como limpar os rostos das rostidades? Como olhar um rosto sem ver clichês por toda a parte? Para Deleuze, os clichês já não estão apenas nas imagens, mas passaram a ocupar a centralidade do mundo, descobriram um meio de se instalar sob nossos olhos, alimentam todo tipo de ilusão, protegem-nos contra a violência do pensamento. Os clichês são tranquilizadores, como as rostidades. A busca pelas imagens não óbvias, não explícitas, incomuns, aquelas que são capazes de desorganizar o pensamento, produzir o enigma.

O segundo modo de análise das pinturas de Francis Bacon é a “análise genética” (MACHADO, 2009, p. 239), que diz respeito ao ato de pintar. Nessa análise do processo pictórico, talvez a mais relevante na busca pela imagem-enigma ou a resistência à rostidade, Deleuze parte da ideia de que o pintor não está diante do quadro como diante de uma superfície em branco, de uma superfície vazia que teria que preencher; para pintar, ele tem de esvaziar a tela de uma série de dados figurativos, “clichês físicos, que estão em torno dele, no ateliê, nos jornais, nas fotografias, no cinema, na televisão, ou psíquicos, como percepções e lembranças, que são projetados na tela antes que ele comece a pintar” ²²⁰, como aqueles que dominavam seu ateliê.

²¹⁸ O autor se refere ao “ritmo vital” de Paul Cézanne, que produz a “sensação visual”, o que seria equivalente à coexistência de movimentos de Francis Bacon.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ DELEUZE, op. cit.

Deleuze irá recorrer à noção de diagrama, um quase método, ato pré-operatório, no qual o pintor subverte as relações do modelo com a cópia (DELEUZE, 2007, 91). No pré-figurativo, as imagens já estão na tela, na cabeça do pintor, a Figura tem origem no figurativo; o pré-pictural nunca é eliminado completamente, nem mesmo na fotografia. Segundo o autor, haverá uma “falsa” e uma “fiel” representação, uma a ser preservada e outra a ser reencontrada. No salto entre essas duas formas – que conduz o artista do caos à composição –, entre a forma que já estava lá e a que será recriada, surgirá a Figura; não a transformação de uma coisa em outra, mas uma deformação, o figural, forma de “assemelhar, mas por meios acidentais, e não semelhantes” ²²¹.

Para Deleuze, é como “o nascimento de outro mundo”, que surge de marcas e traços irracionais, involuntários, acidentais, livres, feitos ao acaso, que o pintor lança sobre a tela para em seguida manchá-los com escova, pano, vassoura. Só assim esses traços tornam-se não representativos, nem ilustrativos, nem narrativos. São traços assignificantes, marcas na tela que não dependem mais da vontade ou da visão do pintor. Com essas linhas e manchas, o pintor consegue fazer a “intromissão de outro mundo no mundo visual da figuração” ²²².

Seria esse o “método” para se desconstruir uma rostdade, mutilar e maltratar seus traços? “Quanto mais os traços e as marcas rompem com a figuração, mais estará destinada a nos dar a Figura” ²²³.

A função do diagrama, portanto, é “sugerir” (aspas nossas) a Figura a partir desses traços insubordinados que desorganizam o plano de tal modo que alguma coisa deve surgir do diagrama. “O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo” ²²⁴, ele abre domínios sensíveis, em que termina o trabalho preparatório e começa o ato de pintar; alguma figuração ainda estará lá, como uma presença de ausência ou uma arquissemelhança, mas sobretudo deve surgir a Figura, que irá conduzir a sensação “ao claro e ao preciso”. A Sensação surge da catástrofe, quando a mão deixa de ser guiada pelo olho, “quando a visão adquire a função de tocar” (MACHADO, 2009, p. 243).

²²¹ Ibid., p. 101.

²²² Ibid., p. 103.

²²³ Ibid., p. 104.

²²⁴ Ibidem.

Dessas manchas e traços, a figuração recriada não se assemelha à figuração inicial, mas haverá, sim, uma semelhança profunda (DELEUZE, 2007, p. 101), de natureza inteiramente diferente daquela posta pelos clichês; na obra de Bacon surgirão figuras disformes, crânios achatados, rostos desfigurados. A Figura em nada se parecerá com as formas clássicas de um rosto, sequer será impressionista ou expressionista. Configura-se na imagem sensação, que nasce de um corpo afetado por forças de músculos, ossos, do conjunto da pele. O figural, em Francis Bacon, desfaz as formas pré-estabelecidas, os traços significantes, as expressões da ordem das subjetividades dominantes, como nos autorretratos da figura 66, *Três Estudos para um Autorretrato*, de 1980.

Figura 66 – Francis Bacon: mutilações no autorretrato

Fonte: Francis Bacon. *Três Estudos para um Autorretrato* (*Three studies of a self portrait*), 1980.

As cabeças de Bacon devem “proporcionar emoções sem o tédio da comunicação” (MACHADO, 2009, p. 226-227), a fim de produzir a Sensação, vibração, ressonância. O figural. Potências vitais que se manifestam quando o corpo visível enfrenta as potências do invisível. O mesmo acontece com os inúmeros retratos de amigos e de amantes que Francis Bacon pintou ao longo da vida, entre eles Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, Lucian Freud e George Dyer. A partir de 1960, Bacon encomenda do amigo John Deakin, por cujo trabalho tinha grande admiração, várias séries de retratos para usar como material de trabalho. Depois da sua morte, muitas dessas fotografias foram encontradas em seu estúdio da Reece Mews,

em Londres, quase destruídas, amassadas, dobradas, rasgadas e decompostas, o que sugere parcialmente o seu processo de criação, o desejo de livrar-se das imagens físicas e mentais que pré-habitam nossos olhos, recobrem rostos, formam as rostidades.

Em um desses retratos, da figura 67, o amante George Dyer aparece se olhando no espelho. Figura e reflexo têm formas muito diferentes. Bacon pinta um homem de paletó escuro e gravata, sentado de pernas cruzadas em uma cadeira giratória. Suas metades estão ligeiramente desconectadas e separadas por um fino traço branco. O corte vertical permite que o dorso gire para trás e a figura se olhe no espelho instalado sobre um móvel de formato estranho. Pintado em 1968, considerado um duplo retrato, o rosto em perfil sofreu uma amputação dos olhos e da boca, a cabeça está presa no bloco do corpo, e o rosto no espelho sofre uma profunda cisão.

Figura 67 – Rosto no espelho partido ao meio

Fonte: Francis Bacon. *Retrato de George Dyer em um Espelho* (*Portrait of George Dyer in a Mirror*), 1968. Óleo sobre tela.

Se as duas metades pintadas no reflexo pudessem se unir, poderiam proporcionar um retrato bastante próximo do que seria a imagem de Dyer, segundo as interpretações da obra ²²⁵, com seu perfil angular e nariz adunco. Como se Bacon capturasse o lado “construído” (aspas nossas) da forma humana, a partir de um perfil brutal do amante, o reflexo não condiz com a figura que olha o espelho, o que representa uma segunda distorção da imagem: na perspectiva deleuziana, “o espelho é apenas segundo em relação ao muro da rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36-37). Como se Dyer idealizasse sua figura no espelho, e visse um reflexo perfeito, sua humanidade é apenas um reflexo que Bacon não perdoa e cinde com um fundo infinito. Na visão de Francis Bacon, o rosto do amigo é uma cratera, cujas partes se integram apenas na nossa imaginação.

Nas décadas de 60 e 70, Francis Bacon teria produzido os retratos e autorretratos mais enérgicos da sua carreira. As cabeças sofrem terríveis deformações, comprimem-se de um lado e se expandem de outro. No *Retrato de Isabel Rawsthorne*, da figura 68, Bacon faz aparecer uma cabeça “à qual são acrescentados traços ovais e traços para arregalar os olhos, dilatar as narinas, prolongar a boca, mobilizar a pele, em um exercício comum a todos os órgãos” ²²⁶. Figura multissensível, os retratos de Isabel são descritos por Deleuze como “potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa” ²²⁷.

Dentro de um terreno esmeralda escuro, nesse estudo de Rawsthorne, o rosto da mulher é transmutado em suas características fortes e bonitas pelo dramático “ataque fraturado” de Bacon, contrastado pelo “vermelho carmesim, terroso e obscuro, que cristaliza uma simbiose entre pintor e a figura retratada” (HARRISON, 2016, tradução nossa). Mostrados de perfil, os retratos guardam profunda semelhança com as fotografias que serviram de referência ao pintor, no entanto, estão submetidos às forças do movimento, da contrariedade, do afeto, da saudade, das lembranças, do medo, das tensões. Se um rosto fosse visto por sob as camadas de pele coladas aos músculos e ossos, talvez revelassem essas profundas perturbações.

²²⁵ A crítica completa da obra pode ser lida no site oficial do artista. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-george-dyer-mirror>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

²²⁶ Id., 2007, p. 49-50.

²²⁷ Ibidem.

Figura 68 – Tríptico de Isabel Rawsthorne: desterritorialização dos traços

Fonte: Francis Bacon. *Estudo de Isabel Rawsthorne (Study of Isabel Rawsthorne)*, 1966. Óleo sobre tela.

Bacon realiza um “escrutínio” sobre a aparência da amiga Isabel. A testa alta, as longas maçãs do rosto e as sobrancelhas arqueadas do rosto da mulher são “traduzidas” pelas cabeças distorcidas, mas surpreendentemente precisas de Bacon, o que confere aos retratos “um magnífico senso de dignidade” (PEPPIATT ²²⁸ apud HARRISON, 2016, tradução nossa). A comparação entre o retrato e a pintura pode ser feita pela figura 69.

Figura 69 – Retrato de Isabel Rawsthorne

Fonte: Francis Bacon. *Isabel Rawsthorne*, fotografia de John Deakin, 1964.

²²⁸ PEPPIATT, Michael. **Francis Bacon: Anatomy of an Enigma**. Londres, 2009, p. 257.

O mesmo olhar longínquo, as maçãs protuberantes; Bacon faria inúmeros retratos da amiga. Segundo relatos de Martin Harrison (2016), quando Isabel acabara de completar setenta anos, embora profundamente consciente do processo de envelhecimento, Bacon optaria por suavizar as marcas de um rosto já envelhecido e enrugado. Por causa de um glaucoma, Isabel perde a visão de um olho e, talvez por temer a própria cegueira, Bacon, “em um gesto carinhoso e abertamente biográfico”, em outro estudo do rosto de Isabel, realizado em 1982, produz um borrão ao redor do olho “como um documento comovente e pungente da condição esgotada da amiga” (HARRISON, 2016, tradução nossa).

Bacon manipula livremente a fisionomia de rostos que ele conhecia intimamente e, especialmente nesses retratos, afasta-se de formas emblemáticas, para “catalisar” (aspas nossas) as forças abstratas e as emanções além do domínio da aparência, a fim de constituir uma obra na qual faz emanar as pulsações da figura. O próprio Bacon iria falar dessa ambiguidade do rosto, da ambiguidade das aparências, do mistério das marcas não racionais, das áreas de emoção “indisciplinada”, do modo como os instintos se modificam de tempos em tempos, do seu desejo de fazer a forma figurativa “atingir o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante”, como diz o pintor nas entrevistas a David Sylvester (1995, p. 12).

Linhas que mudam de direção, interrompidas, quebradas, voltadas sobre si – como se o pincel executasse o movimento do eterno retorno, na pintura de Bacon, um olho nunca está alinhado ao outro, as bocas desaparecem em cavidades profundas, órgãos se perdem nos afundamentos, em deformações perturbadoras. Não há qualquer traço de triunfalismo ou imponência, vestígios de sensualidade ou de desejo, tampouco há nele uma beleza convencional, esperada, desejada; não há complacência, piedade ou compaixão em suas expressões. Nos retratos e autorretratos de Bacon, não há narração de uma história, elogio às conquistas e à glória do passado.

Para Deleuze, uma pintura que produz a desterritorialização do rosto, o despojamento da função figurativa. Como explica Roberto Machado, o que a pintura de Bacon oferece são “conexões de reinos diferentes, entre heterogêneos, enlaçamento de sensações”; figuras que são dominadas pelo espírito animal do homem, pelo bicho de alma. No lugar de correspondências formais, a pintura de Bacon constitui “uma zona de indistinção, de

indeterminação, de indiscernibilidade”; na linguagem do filósofo, elas produzem o “devir-animal”, o que torna indiscerníveis as semelhanças (MACHADO, 2009, p. 230). Brota de algum modo sem que se possa determinar de onde, como ou por que, o próprio enigma. Como se refere Deleuze, uma sensação é o que passa de uma ordem a outra, de um nível a outro, de um domínio a outro, “por isso a Sensação é mestra na deformação” (DELEUZE, 2007, p. 43).

Figuras que incorporam o desejo de Bacon de pintar o mais próximo possível do sistema nervoso, as imagens remetem à “forma sensível referida à Sensação”²²⁹, o retrato de Isabel tem o vermelho da vianda, que é mole, e as partes duras, que são do osso; ela não possui “dois lados” (aspas nossas), um dentro e um fora, mas revela uma exterioridade que é sua própria alma; é as duas coisas ao mesmo tempo, “indissoluvelmente, é ser-no-mundo”²³⁰. É o mesmo corpo que dá e também recebe, é tanto o sujeito quanto o objeto. Por isso tem caráter violento, mobilizador, intempestivo.

Sem um processamento imediato pelo cérebro, a Sensação desorganiza os sentidos para dar lugar a algo provisório, transformador. Por isso Deleuze irá criar lindas imagens para esse momento. Como rasgos poéticos, seria desse movimento violento que surgiria “a maçã de Cézanne, a silhueta de Macbeth, o flamejamento cinza-negro-verde de El Greco” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 241). Para o filósofo, é do mergulho no caos que o artista faz erigir “um ser sensível, um ser da sensação”²³¹. É preciso, no entanto, diz o filósofo, “enfrentar uma catástrofe, um incêndio, para que se deixe sobre a tela o rastro dessa passagem”, as condições, segundo ele, para que a “fantasia” (o delírio, a loucura) possa “percorrer o universo do instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo”²³².

4.5. Rosto interfacial

As obras da artista plástica brasileira Lygia Clark (1920-1988) e as da sérvia Marina Abramović (1946-) despontam nessa terceira parte do capítulo como possibilidades de discutir

²²⁹ Ibid., p. 42.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem.

as representações do rosto humano a partir das ideias do filósofo alemão Peter Sloterdijk, um pensador que nos parece essencial na contemporaneidade e que reflete sobre o tema em *Esferas I* (2011). Encontro que se dá no percurso da pesquisa, havia desde o princípio o desejo de inserção do conceito de interfacialidade do autor às análises propostas no trabalho, aproximação que se torna possível a partir das experiências de Lygia, com seus objetos relacionais e seu conceito de vazio-pleno, e de Marina Abramović, cujas performances no campo da estética relacional podem ser associadas a uma proposta de relação afetiva entre pares.

Tema comum no trabalho das duas artistas, na obra de Sloterdijk, o rosto tem uma história que é aprofundada em relação ao exposto no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (volume III, 1996): enquanto para os franceses o rosto é produzido pela máquina abstrata da rostificação, a partir do ano zero e das imagens do Cristo, o pensador alemão apresenta uma teoria histórico-antropológica, que se define ainda no período pré-histórico, e avança para a época dos grandes impérios e religiões, dando origem a ícones-tipo de facialidade, hierarquizados por normas de importância, transcendência e significação. As efígies de Alexandre e Augusto, por exemplo, seriam constituídas por um “princípio-potência-mundial” (SLOTERDIJK, 2011, p. 165) de influência na antropomorfia do rosto europeu.

Além do Cristo, divindades como Buda e os césores eram grandes ícones de facialidade, na qual se fortalecem manifestações do domínio masculino, um perfil fisionômico que representa o rosto másculo, da firmeza, da decisão, da determinação, da soberania.

Definidas pelo autor como “poderosas ficções político-religiosas do velho mundo”²³³ transmitidas de pais para filhos, ele faz referência aos processos de formatação do rosto anteriores ao “cristograma”²³⁴ – o rosto começaria a se abrir, “protrair”²³⁵ para a facialidade quando grandes grupos humanos abandonam o nomadismo para se organizarem em núcleos sedentários. O rosto se torna signo de reconhecimento para aqueles que convivem entre si, como parentes ou vizinhos. “Os olhos dos seres humanos reunidos em povoados se agudizaram para a leitura de rostos”²³⁶.

²³³ Ibid., p. 174, tradução nossa.

²³⁴ Ibid., p. 153.

²³⁵ Cf. nota 33, p. 25.

²³⁶ Ibid., p. 163, tradução nossa.

O ponto em que o pensamento de Sloterdijk se distancia dos filósofos franceses (embora se reencontrem ao final) é quando o rosto se fortalece e se ilumina frente a outro rosto; ao descrever o encontro facial dos rostos de Ana e Joaquim como uma metafísica, no afresco de Giotto (1267-1337), Peter Sloterdijk nos abre a perspectiva de uma filosofia que pensa no par, na necessidade de criação de espaços íntimos onde possam se dar relações de cumplicidade, onde o par, formado pelo número dois, tem supremacia sobre o individual. Na obra do pintor italiano, o rosto do casal se une e forma um terceiro rosto, que seria a representação do Cristo que nasceria de Maria, a anunciada filha do casal. Para o autor, símbolo da comunhão esférica, vasos comunicantes, que unem seus destinos num beijo (SLOTERDIJK, 2011, p. 142).

Se no caminho deleuziano o rosto é uma construção idealizada, sistema de signos, formatado por linhas de significância e subjetivação, produzidas essencialmente pelos enunciados da língua e agenciamentos de poder, em Sloterdijk se encontra a reconfortante noção de que os processos facializadores seriam, de fato, consequência do “desligamento esférico”, um pensamento que nos coloca de volta ao útero materno, um “caminho imersivo para dentro do labirinto ontológico” (BAIRON, 2010, p. 19), onde aprendemos a coexistir com o estranho ao mesmo tempo em que somos nutridos, envolvidos e protegidos dentro de bolhas que dão sustentação à vida desde a mais tenra infância e que nos acompanham em fases posteriores, quando saímos do núcleo familiar para ocupar novas esferas, em busca de outros espaços de acalentamento de vida e de sonhos, das esferas íntimas para as grandes bolhas.

Encontrar o pensamento de Sloterdijk, ainda que tardiamente, é como receber uma lufada de vapores frescos sob a pele sedenta e acalorada de uma intensa corrida sob o sol das dez da manhã em um dia de verão. A vontade é de permanecer nele, mas como sopro, é preciso correr até o próximo posto. É um pensamento que encontra ressonância no senso comum, em que o rosto é capaz de enternecer, de provocar nossos sentimentos, de revolver o depósito de memórias, de produzir tensões nostálgicas, cujo sentido é o de ser para outro ser. Ao nos propor “mergulhar nos límpidos rios onde borbulham nossas mais primitivas experiências”, Sloterdijk sugere nos levar de volta ao subterrâneo de um “universo fluido e aurático, tecido de ressonâncias e materiais voláteis, lugar onde se localiza a proto-história do anímico” (SLOTERDIJK, 2011, p. 67, tradução nossa).

Trata-se, portanto, de pensar o rosto dentro do jogo bipolar, a interfacialidade, em que o sujeito habita um campo de intimidade, sendo que suas primeiras experiências talvez possam ser determinantes para sua vida adulta, sensações primitivas que estarão para sempre dentro dele. Como “originários de uma placenta comum” (SLOTERDIJK, 2011, p. 50), será na obra de Lygia Clark e de Marina Abramović que procuraremos compreender as noções de um rosto situado nessa esfera íntima de aceitação e cumplicidade de que fala o filósofo. Segundo ele, em toda a história mais antiga da facialidade humana, “vale a constatação de que os seres humanos não têm um rosto para si mesmos, senão para os demais” ²³⁷. Intuitivamente, as artistas percebem a necessidade de recolocar o rosto nesse espaço interfacial como meio de olharem para si mesmas e para o outro.

Mas as aproximações dentro das bolhas também podem ser claustrofóbicas e catastróficas, as relações intersubjetivas também se tornam problemáticas. Quando começam os estalos das bolhas, os desligamentos esféricos, somos lançados ao mundo – sozinhos, inseguros, assustados, para longe dos pares ontológicos; nessas passagens, quando os abrigos de intimidade se tornam pequenos, é preciso conquistar novos espaços, maiores e mais artificiais, onde o outro se torna cada vez mais estranho. Na vida fora das bolhas, é estabelecida a lógica do “eu sou eu, você é você”. O sujeito moderno vive em um “mercado público dos contatos fortuitos” ²³⁸, em que surge uma individualidade degradante, que impede um rosto de olhar para outro rosto. Em bolhas solitárias e esquizofrênicas, projetamo-nos nas imagens e formatamos uma segunda natureza.

Marina e Lygia propõem performances que parecem promover o resgate desses indivíduos de suas bolhas, nas quais identificamos tentativas de liberar o sujeito dos aprisionamentos ou bolhas da vida moderna, quando somos apartados daqueles espaços de acolimento e segurança. Na nossa perspectiva, são nessas condições que se formatam as rostidades, os processos identificatórios e representativos, que irão ganhar força a partir das imagens e seus artifícios. A tentativa de aproximar o trabalho de Lygia Clark e Marina Abramović da obra do pensador alemão tem a ver com nosso próprio projeto de pensar o rosto, livre das máscaras, das personas, dos efeitos da máquina abstrata de captura de paixões.

²³⁷ Ibid., p. 181.

²³⁸ Ibid., p. 136, tradução nossa.

4.5.1. A procura por um rosto

Lygia Clark demonstra, desde suas primeiras obras, a intenção de levar o público a interagir com seus objetos, por meio deles perceber suas próprias questões, acercando-se de uma interioridade. A fim de que dessa relação emergisse não só o prazer pelo contato com a arte, mas que dele derivassem questões transformadoras da própria experiência individual, Lygia busca aprofundar o contato do observador com suas emoções, sejam alegres ou tristes. É desse modo que vimos surgir uma experiência de fuga da rostidade, um exercício que Lygia propõe aos participantes da ação, a partir das máscaras sensoriais, peças que ela desenvolveu no final dos anos 60, a fim de promover relações, reencontros, aproximações dos participantes consigo mesmos e com seus pares.

Na imagem da figura 70, participantes da proposta da artista com as máscaras sensoriais, nesta leitura, uma tentativa de encobrimento (ou seria um desvelamento?) das rostidades.

Figura 70 – *Máscaras Sensoriais*: ocultando o rosto

Fonte: O Mundo de Lygia Clark. *Máscaras Sensoriais*, 1967, Lygia Clark ²³⁹.

²³⁹ Mais informações sobre a obra da artista e imagens dos seus trabalhos podem ser acessadas em: <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Ainda uma experiência solitária, nessa obra Lygia quer promover o autoconhecimento do público, isolado pelas máscaras, sem contato com o outro. A artista reveste a parte interna das máscaras com materiais diferentes, como saquinhos de sementes e ervas para sensibilizar o olfato; instala perto dos ouvidos objetos que produzem sons diferentes e veda o buraco dos olhos, a fim de proporcionar o isolamento com o exterior. O que ela define como “sensorialidades”, o objetivo da obra experimental é ampliar no participante o contato com o próprio mundo, promover o aguçamento da percepção, algo que romperia com os sentidos embotados pela repetição das experiências cotidianas.

Mas é na proposição *Roupa-Corpo-Roupa: O Eu e o Tu* (1967), da figura 71, que os participantes, um homem e uma mulher, encontram possibilidade de saírem de si mesmos em busca de (re) conhecer o outro de modo pouco convencional. Nesse tipo de proposta, eles vestem um macacão e cobrem o rosto com um capuz, a fim de explorar um ao outro, a partir das pequenas aberturas nas roupas, sem que se vejam. Ligados apenas por um tubo de borracha, que simula um cordão umbilical, os “gêmeos” (aspas nossas), que outrora estiveram ligados, podem voltar a se encontrar e formar novas impressões sobre o outro, resultantes do contato físico, do tato, do cheiro, do movimento dos corpos, da temperatura, das vibrações.

Figura 71 – *Roupa-Corpo-Roupa*: procura pelo outro

Fonte: O Mundo de Lygia Clark. *Roupa-Corpo-Roupa*, 1967, Lygia Clark.

Reencontro intuitivo dos pares perdidos, a que faz referência Peter Sloterdijk, a obra demonstrava intenção de promover encontros e aproximações entre estranhos, o que seriam os seres isolados nas bolhas do Eu, para perceberem a clausura dos processos de individuação. Na obra de Lygia Clark surgem as evidências de que a interação com o outro se faz por passagens estreitas – representadas pelos zíperes, como metáfora da necessária abertura ao outro. As aberturas estreitas nas roupagens são semelhantes, em nossa leitura, a produzir relações capazes de provocar rupturas no invólucro, rasgos nas bolhas, estalos sem os quais não se alcança o outro, processo que nos remete à afecção ou afetos e sensações descritos por Deleuze, forjados por um corpo que age sobre o outro. Como se um rosto não precisasse necessariamente apresentar-se como uma imagem física, residiria na proposta da artista um modo de ver além das rostidades. Na obra de Lygia Clark, o rosto é um tipo de obstáculo ou barreira; de tão significado, tornou-se um impedimento na tarefa de ver-se a si mesmo, de ver o outro.

A psicóloga Suely Rolnik, que analisa a obra de Lygia, chamou os macacões de “abrigos poéticos” (ROLNIK, 1999, p. 18), que Lygia preenche com “objetos sensíveis”, como se quisesse atenuar a dor extrema de ter que abandonar a primeira morada, de ser lançado ao mundo em uma aventura incerta, à procura de pares cujos rostos já não seríamos mais capazes de reconhecer. Desses abrigos, a artista parte para estruturas maiores, em um desenvolvimento artístico que, a nosso ver, está plenamente de acordo com um processo de evolução de um pensamento conectado a essa busca do homem por si mesmo e pelos seus pares.

Em 1968, a artista cria uma grande bolha, com compartimentos internos, revestidos de materiais diferentes, a fim de levar o participante a uma experiência de interioridade semelhante ao útero materno, o retorno ao “universo fluido e aurático” de que fala Sloterdijk (2011, p. 67). Na sua impressionante intuição, Lygia cria uma grande esfera que simula a experiência da fecundação ao nascimento. Na obra *A Casa é o Corpo*, o visitante provaria sensações de lembrança da vida uterina, envolvido por tecidos que se emaranhavam ao corpo, como o líquido amniótico que alimenta o feto. Como a vida fora da bolha está fadada à convivência com os duplos, com as cópias, com as rostidades, ao ser expulso do grande útero, o participante se deparava com sua própria imagem, deformada por um espelho na saída da instalação.

Como na expulsão do paraíso mencionada por Sloterdijk, Lygia cria uma representação para o primeiro grande estalo da bolha, definido pelo filósofo como “choque de transcolonização, desenraizamento existencial, entrada em um mundo multipolar, que não oferece mais o direito à felicidade” (SLOTERDIJK, 2011, p. 59, tradução nossa). Suas obras seguintes são reafirmações da perspectiva da bolha como o espaço do corpo, da vida e da arte. *Ovo Mortalha* (1968) e *Canibalismo e Baba Antropofágica* (1973) serão experiências de fusão e ao mesmo tempo de “arrancar coisas de dentro, de fazer com que essas coisas, representadas por carretéis de linhas, frutas, fossem canibalizadas pelos integrantes do grupo que participam da propositura” (ROLNIK, 2000).

A artista buscava a “eliminação de uma subjetividade em favor de um contínuo recomeço com novas significações”, segundo Rolnik, “o corpo vibrátil”, experimentos da artista a favor dos corpos cansados de uma velha cartografia, em busca de “incubar” uma nova realidade sensível ²⁴⁰. Seria como trazer para fora as “coisas” (aspas nossas) depositadas nos buracos negros, modos alegres de limpar o fundo do poço, de remover detritos, de dar espaço para novas e outras subjetividades. Sair dos atoleiros poderia ser o equivalente a dar nova cara às rostidades, menos subjetivadas e mais conectadas com uma interioridade revista e repassada pelo próprio sujeito.

Esse corpo, em Lygia Clark, não poderia se equiparar aos corpos sem órgãos de Antonin Artaud (1896-1948), às desterritorializações e linhas de fuga de Gilles Deleuze, aos diagramas de Francis Bacon e, por fim, nos conduzir à proposta de desconstrução das rostidades? Ponto de convergência de muitas teorias, o conceito de vazio pleno, do livro-obra que a artista escreve em 1960, encontra ressonância nas esferas de Peter Sloterdijk, na ideia de um rosto apoderado de si mesmo, mas esvaziado das coisas que tenham lhe dar como preenchimento. O vazio-pleno de Lygia remete à ideia de fusão e de complementaridade, quando uma coisa está contida em outra, como na filosofia oriental do *Yin-Yang*. Na nossa leitura, quando Lygia pensava no objeto e em seu entorno, pensava no objeto que “age” (aspas nossas) com as forças em torno de si, do contrário, é um vazio morto, um pleno asfixiado.

As esferas de Sloterdijk sugerem essa bipolaridade, esse dentro e fora, o conter e estar contido, uma “geometria esférica vital” (SLOTERDIJK, 2011, p. 22, tradução nossa), como o espaço da criação humana. Lygia quer “devolver” (aspas nossas) o homem, lançado ao mundo,

²⁴⁰ Ibidem.

a seus espaços interiores, enquanto Sloterdijk quer nos fazer ver que a vida no aberto, imposto pelos planos do Iluminismo, condenou o homem a um exílio, fez dele um expatriado no seu próprio mundo. “A velha natureza do *Homo sapiens* não está preparada para essas provocações do exterior [...]. Somos como pepitas sem nossas conchas protetoras” (SLOTERDIJK, 2011, p. 30-31, tradução nossa).

Depois das experiências sensoriais com seus alunos da Sorbonne, em Paris, já se aproximando da fase final da sua carreira de 40 anos, a artista desenvolve um modelo que chamou de *Estruturação do Self*²⁴¹, proposta terapêutica que ela desenvolve com pessoas com problemas com drogas, dificuldades de aceitação da sua natureza sexual, fobias e bipolaridades, recebendo-as em seu apartamento no Rio de Janeiro. Utilizando-se dos objetos relacionais feitos com sacos plásticos, pedras, fibras, conchas, como se vê na imagem da figura 72, Lygia desenvolve uma arte-terapia, com o objetivo de remeter seus pacientes às sensações de cheio e vazio, leve e pesado, fino ou rugoso, quente ou frio, experimentos que visam à religação com a terra, com o cosmos, de modo a preenchê-los de sensações, de tornar pleno o vazio ou de esvaziar aquilo que transborda.

Para Lygia, a finalidade era “cobrir os buracos”, “tocar o núcleo psicótico” e utilizar os objetos como “canais” de libertação do sujeito das tendências agressivas ou dos seus problemas amorosos e sexuais (*Memória do Corpo*, Mário Carneiro, 1984).

Figura 72 – Mulher em *Estruturação do Self*

Fonte: O Mundo de Lygia Clark. *Estruturação do Self*, Lygia Clark, 1976-1988.

²⁴¹ Cf. linha do tempo, seguida de descrição das obras da artista, que pode ser vista em: <<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Durante todo o tempo, Lygia mantém nas mãos do paciente um saquinho de pedras, “para que ele não perca o contato com a realidade”. Depois de coberto pelos objetos relacionais, o paciente recebe massagens, é assoprado com o auxílio de um cano, que reproduz sons semelhantes a uma respiração longa e profunda. Ao final, recebe gotas de água e mel nos lábios. Lygia cria uma esfera de aconchego, faz um assentamento do corpo vibrátil à sua subjetividade (ROLNIK, 1999, p. 19), o que pode ser comparado a uma “maternalização”, relação análoga à que existiria entre uma “boa mãe” e o filho – uma volta à esfera íntima, ao espaço de intimidade e acolhimento das primeiras experiências humanas, ao “engajamento afetivo” existente no espaço mãe-filho, descrito por Peter Sloterdijk (2011, p. 163).

Segundo Lygia, com a repetição das sessões, o paciente podia sentir a “elaboração progressiva da fantasmática provocada pelas potencialidades dos objetos relacionais, como uma vivência pré-verbal” (CLARK, 1960). Na figura 73, outra imagem de estruturação do *self*, o “paciente” (aspas nossas) aparece coberto pelos materiais que recriam as esferas de aconchego que antes protegiam o rosto das rostidades.

Figura 73 – Homem em *Estruturação do Self*

Fonte: O Mundo de Lygia Clark. *Estruturação do Self*, Lygia Clark, 1976-1988.

Lygia Clark estaria recriando o colo materno, o “ninho refinado”, campo denso e protegido, livre de rótulos e aberto, descrito por Peter Sloterdijk; a incubadora da interfacialidade, na qual as mais intensas e profundas emoções sobrevivem ao tempo e à própria morte. No vazio pleno, a artista dimensiona o homem como um canal, nos mesmos termos que encontramos na obra do filósofo alemão, uma “*oquidade*” (SLOTERDIJK, 2011, p. 42, tradução nossa) ²⁴² que necessita de trocas profundas, tanto quanto o oxigênio, para sobreviver. Esse oco vazio, que viria a ser preenchido pelas imagens, configura-se, na visão da filosofia e da arte de Lygia Clark, em uma cavidade que precisa ser animada, como a do primeiro homem, avivado pelo sopro divino. “Soprou em suas narinas um hálito de vida, e o homem se converteu em um ser vivente” ²⁴³.

Lygia Clark escreve no seu livro-obra: “A percepção do que eu chamo vazio-pleno me veio no momento em que abrindo uma cesta compreendi bruscamente a relação de totalidade que unia o interior à forma externa” (CLARK, 1960).

O vazio pleno da obra de Lygia Clark se constitui, nesse sentido, no necessário exercício de inflar e esvaziar as bolhas, expelir as subjetividades alojadas nos buracos negros, reanimar o espírito, a fim de dar à vida novos significados. Como para Peter Sloterdijk, o vazio-pleno de Lygia teria a função das esferas de intimidade, daquele habitat que se vê esvaziado de sentido quando somos apartados ou deixamos de olhar para nossos gêmeos ontológicos. Quando somos aprisionados pelas rostidades, envelopados. O vazio-pleno diz respeito a encontrar nosso lugar no mundo, onde nos sentimos seguros e confortáveis para estarmos conosco e principalmente para que possamos olhar o rosto de nossos pares, como seres solidários e amorosos.

4.5.2. Um rosto frente a outro

O trabalho performático de Marina Abramović começa a aparecer no início dos anos 70 com as performances *Rhythm* (1973-1974). Sem a necessidade de narrar em ordem

²⁴² No espanhol, *oquedad*: condição do que está oco.

²⁴³ Ibidem, tradução nossa.

cronológica cada uma das etapas dessa série ²⁴⁴, Marina submeteu o corpo e a própria mente aos mais diversos experimentos: tomou medicamentos controlados e sofreu uma catatonia; desmaiou por falta de oxigênio, enquanto estava deitada no centro de uma estrela em chamas, e teria morrido se não fosse a intervenção dos assistentes; voltou a desmaiar em *Breathing In, Breathing Out* (1977-1978), após um prolongado “beijo” no então namorado Ulay (Frank Uwe Laysiepen, 1943-). Na performance, eles fecham com as bocas as narinas um do outro, em uma sufocante troca de ar, metaforizada pelo sentimento que os amantes têm de respirar o mesmo ar – ou seria a insustentabilidade das bolhas?

Em *AAA-AAA* (1978), ainda com Ulay, os rostos de ambos se enfrentam em um vigoroso confronto, produzindo um som vocal contínuo, até que um parece gritar dentro da boca do outro, como na figura 74. O que parece um duelo ressoa como modelo das relações intersubjetivas de que trata Sloterdijk, na medida em que os modelos de fusão a dois se revelam microcosmos sufocantes. Ao investigar a natureza das relações íntimas, o filósofo percebe que “desaprendemos” (aspas nossas) a conviver nas esferas e que o “espaço entre os rostos” se torna um campo de irradiações turbulentas (SLOTERDIJK, 2011, p. 135-136). Simbolicamente, Abramović e Ulay representam ao mesmo tempo a impossibilidade da convivência dentro das esferas e o necessário processo de abertura ao outro.

Figura 74 – Performance de Marina e Ulay

Fonte: Marina Abramović. *AAA-AAA*. © Marina Abramovic and Ulay. Bélgica, 1978. Performance para RTB Televisão e Estúdio. Reprodução de imagem, cortesia de Marina Abramović and Sean Kelly Gallery New York (Printed 2006).

²⁴⁴ Uma compilação de trabalhos da artista pode ser vista em: <http://www.marinaabramovic.com/home.html>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Nascida em Belgrado, capital da Sérvia, Marina Abramović é uma expoente da arte que usa o corpo como suporte de manifestações, já se submeteu a inúmeras performances de exposição violenta do corpo, atos dolorosos, por vezes perigosas. Suas experiências já chegaram ao limiar da morte, como se necessitasse acordar sentidos embotados. Em uma dessas ocasiões, teve o corpo perfurado com espinhos, as roupas rasgadas com tesouras e facas, havendo até uma iniciativa de morte. Em *Rhythm 0 - Eu sou o Objeto* (1974), Marina passou seis horas em exposição em uma galeria de Belgrado. Uma postura serena foi confundida com passividade, o que levou o público a uma violência extrema, como apontar uma arma carregada para sua cabeça.

Em 2010, inspirada pela ideia de prolongar a duração de uma performance além das expectativas, alterar a percepção do tempo e promover um envolvimento mais profundo na experiência performática, a artista se propôs a permanecer sentada, silenciosamente, frente a uma mesa de madeira, tendo do outro lado uma cadeira vazia. Em três meses de duração da performance, 750 mil pessoas teriam passado pelo MoMA, em Nova York, para ver a atuação da artista, como mostrado na figura 75.

Figura 75 – Marina Abramović e mulher do público: confronto de olhares

Fonte: Marina Abramovic. *The Artist is Present*. The Museum of Modern Art, New York, NY. Fotografia de Marco Anelli. 2010. Reprodução de imagem de Marina Abramović Archives.

De novo, a experiência remete à questão do “enfrentamento” (aspas nossas) do rosto: em uma de suas passagens, Peter Sloterdijk afirma que na modernidade a simples contemplação de um indivíduo em frente a outro já não é capaz de nos mover, de fazer com que os pares “saíam de suas casinhas”. Olhares dominados pela rostidade, mirada que já vem pronta, o sujeito está atravessado pelo estranhamento e tem necessidade de assegurar-se, a todo o tempo, de que não corre riscos ao seu redor (SLOTERDIJK, 2011, p. 136). Esvaziada de sentido pelo excesso e pela repetição, prevalece a lógica do eu sou eu, você é você ²⁴⁵. Não estamos no mundo para satisfazer as vontades de ninguém, se nos encontramos por casualidade, bem; se não, nada pode ser feito.

Prevalece a partir de então os caracteres e rótulos faciais, momento em que o pensamento do filósofo alemão se encontra com o dos franceses Deleuze e Guattari. É o rosto fisionômico ou semântico, com o qual nos habituamos a conviver, determinado por traços culturais. Porém, para Sloterdijk, os franceses “tornam-se cegos” para a gênese do rosto ²⁴⁶, preferindo pensar nos rótulos e significados.

Nessa condição, restaria aos humanos uma comunicação sem comunicação. Aquilo que um dia foi o “interior simbioticamente oco de Adão se abre a ocupantes mais ou menos sem espírito” ²⁴⁷, revestidos pelas preocupações, entretenimentos, discursos e pelas imagens, em nossa leitura, teriam sido esses ocupantes, “mais ou menos sem espírito”, que foram se sentar à frente da artista. Em busca de recuperar um tipo de experiência perdida em algum ponto do processo evolutivo e civilizatório, eles se postam silenciosos a frente da artista, em busca de algo que já não se sabe existir; da experiência de um rosto frente a outro, de um enfrentamento que a vida moderna tornou corriqueiro e banal, que já não produz o afeto.

Da experiência de Abramović derivam imagens tristes, retratos solitários, olhos mareados e rostos contorcidos por uma dor que provém não se sabe de onde.

Na imagem 76, um conjunto de rostos que participam de *The Artist is Present* mostra o estado inconsolável dos ocupantes da cadeira, que nunca ficou vazia ao longo dos três meses de performance. Em uma espera interminável, uma a uma, as pessoas iam se sentar em presença da performer, em uma permanência indeterminada, sujeitada ao imenso vazio da sala do museu, quase tão largo e profundo quanto o espaço vazio entre quatro olhos.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ibid., p. 159, tradução nossa.

²⁴⁷ Ibid., p. 57, tradução nossa.

Figura 76 – Rosto-tristeza (colagem de retratos)

Fonte: Marina Abramović. *The Artist is Present*. The Museum of Modern Art, New York, NY. Fotografia de Marco Anelli. 2010. Reprodução de imagem de Marina Abramović Archives.

Que tipo de subjetivação se criou naquele confronto de olhares? Por que as pessoas choram? Levadas aos limites individuais, as sensações serão descritas posteriormente como “edificantes”, “luminosas”, “transformadoras”, palavras encontradas em muitas resenhas da obra. Foram mais de mil pessoas que, captadas pelas fotografias realizadas durante a performance, revelam nas imagens o mesmo tipo de emoção, que enrijece os músculos e modifica os semblantes. Um rapaz conta que se sentou em frente à artista 21 vezes. Estaria ele cansado dos monitores e câmeras? Em um grande salto histórico, Peter Sloterdijk reflete sobre o agir moderno, um modelo que, segundo ele, detém a protração do rosto, já que as novas esferas colocam em evidência um rosto que perdeu sua humanidade.

Para Sloterdijk, toda energia plástico-facial conformadora, aquela que trouxe o rosto à luz, tem agora a função de fazer dele uma prótese, luz que emana dos aparelhos. “O novo lugar mais característico do mundo midiático renovado é essa interface que já não designa o espaço de encontro entre rostos, mas o ponto de contato entre rosto e não-rosto ou entre dois não-rostos” (SLOTERDIJK, 2011, p. 179, tradução nossa). Segundo ele, uma nova estética facial, de linhas mal traçadas, rostos modelados sempre do mesmo modo, “desalmados e desfigurados”. É o que o filósofo denomina *vazio-fitness* ²⁴⁸. Rostos que têm a aparência de belas máscaras, exceto pelo fato de mostrarem uma verdade horrível...

Ao resgatar do grego a palavra *prosopon*, o filósofo lembra que ela expressa, com toda clareza, que um rosto é aquilo que se oferece à vista dos demais, que se situa diante do olhar do outro, que possui a capacidade de corresponder ao olhar ao ser visto. O caminho traçado por Abramović fundamenta-se, portanto, no fato elementar de que os seres humanos que se olham como seres humanos são, por sua vez, olhados como seres humanos e voltam a si mesmos pelo olhar do outro ²⁴⁹. O outro é, afirma o filósofo, o nosso espelho pessoal, mas ele também é o contrário de um espelho, já que não contemplamos nem a quietude, nem um reflexo de cristal. Trata-se de “eco afetivo” ²⁵⁰.

No entanto, o jogo bipolar das relações humanas se converte em uma guerra de olhares e, quando os companheiros se retiram do jogo, é porque já não necessitam do outro como complemento. “A identidade facial do eu, como possibilidade de ter um rosto próprio,

²⁴⁸ Ibid., p. 168.

²⁴⁹ Ibid., p. 190.

²⁵⁰ Ibidem.

coincide, assim, com aquela reconstrução do espaço subjetivo que se produziu com a invenção estoica do indivíduo como alguém que tem que valer por si mesmo” (SLOTERDIJK, 2011, p. 190, tradução nossa).

Teria sido desse modo que os humanos construíram uma espécie de “excentrismo íntimo” ²⁵¹ frente a si mesmos, o que lhes teria permitido, de um lado, serem eles mesmos e, de outro, seu observador; e é na condição de testemunha de si mesmo que nasce o individualismo – um olhar estranho a si, uma abertura esférica interfacial mediante um segundo par de olhos que, no fundo (e estranhamente), é ele mesmo. Começa então, na visão de Sloterdijk, a história do ser humano que quer e deve estar só – e cada vez mais organiza sua vida sob a ilusão de que poderia realizar, sem o outro real, o papel das partes no jogo bipolar. Essa ilusão se vai concretando no curso da história europeia dos meios e mentalidades até chegar ao ponto em que os próprios indivíduos se considerem a si mesmos como o primeiro substancial e suas relações com os outros como o segundo accidental ²⁵².

Um espelho na habitação de cada indivíduo seria a patente vital-prática desse ponto. O jogo de auto-complementação do indivíduo ante o espelho e ante os outros por meios técnicos que dão visibilidade ao ego perderia seu atrativo se não fosse utilizável para a sublime ficção da autonomia: “esse sonho de domínio sobre si mesmo que desde os começos da filosofia antiga se introduziu na imagem-tipo da vida sábia ou teórica” ²⁵³. O homem torna-se senhor de si mesmo. Para ele, vítima de uma história de deformação e negação, de máscaras e escudos, ao longo da sua história, o rosto teria perdido a capacidade de criar cumplicidades, tornando os espaços de intimidade lugares inseguros, desconfortáveis, estranhos.

Como no evidente desconforto entre Marina Abramović e o público da performance, as reações reafirmam uma contundente verdade: há muito o rosto deixou de ser lugar para o compartilhamento de alegrias.

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ibid., p. 192.

²⁵³ Ibidem.

5. CONCLUSÃO – ROSTO: O ABRIR-SE

Eu olho alguém nos olhos: estes se abaixam – é o pudor, que é pudor do vazio que há por trás do olhar – ou me olham por sua vez. E eles podem me olhar descaradamente, exibindo o seu vazio como se existisse por trás dele um outro olho abissal que conhece aquele vazio e o usa como um esconderijo impenetrável; ou com um despudor casto e sem reservas, deixando que no vazio de nossos olhares aconteçam amor e palavra (AGAMBEN, 2015, p. 88).

5.1. O Rosto do Cristo: a máquina-pipa

É certo que nossas reflexões seguiram muito de perto o pensamento de Deleuze e Guattari acerca das rostidades, porém, buscou-se, em nosso percurso imagético, apresentar uma galeria de imagens plurais, de fontes diversificadas, a partir de um conjunto de linguagens artísticas, por meio das quais se tentou estabelecer vínculos com os vários aspectos do fenômeno; via uma linha de fundo comum, tentamos circular a hipótese de que as máquinas de produção das imagens colaboram com a reprodução de modelos e padrões fisionômicos, formatam estereótipos culturais e sociais, contribuem para um imaginário de aparências jovens e saudáveis, inspirando o que chamamos de rosto-cópia e trabalhando na produção do que os autores consideram o grande Rosto.

Grande Rosto tem como síntese o Homem branco, escrito com agá maiúsculo; tomou-se esse aspecto da rostidade como o mais contundente da pesquisa, talvez daí sua vulnerabilidade. Processo que se opera sobre todas as coisas (imagens, textos, corpos ou objetos), a rostificação se opera sobre todas as coisas, no entanto a pesquisa se encarregou de “arrastar” (aspas nossas) a rostidade quase que exclusivamente para a superfície dos rostos, vistos pelas imagens, tentando criar uma duplicidade de compreensão do fenômeno, na medida em que também pensa sobre rostos concretos. Por um lado, aderimos quase integralmente à visão dos autores, que negam a existência do rosto e o consideram unicamente um território de inscrições de valores, signos e padrões. Por outro, buscou-se abrir uma fenda sobre essa superfície, a fim de compreendê-la dentro dos limites de uma humanidade, que insiste em nos dizer que o rosto é rosto, é a evidência mais forte e radical da nossa presença e ação no mundo.

Essa “divergência” (aspas nossas) em relação ao pensamento dos filósofos franceses se constituiu, portanto, em uma certa limitação da abordagem ou, talvez fosse mais apropriado afirmar, um desvio da investigação: pouco se vê, nas imagens, esse tipo humano descrito como o europeu comum, cumpridor dos seus deveres, religioso, burocrático etc. Nosso exercício foi no sentido de refletir sobre o modo como as imagens captam, com sua sensibilidade, essa poderosa presença no mundo moderno e tentam promover a crítica, a ruína e até a sua destruição. Porém, como reafirmado inúmeras vezes, para Deleuze e Guattari, o rosto é a própria máquina abstrata da rostidade, na qual não haveria um rosto a se perder, mas rostidades. Sendo assim, buscou-se por imagens que refletem a rostificação nas suas maneiras mais distintas, sarcásticas, belas, bem-humoradas ou tristes, evidenciando-se que o mesmo processo que produz a crítica reafirma o sistema.

Isso nos levou a considerar como base para uma conclusão a hipótese de que as imagens, mesmo que nunca inteiramente originais, são sempre desdobramentos, estão no campo das memórias, possuem pós-vida e, se podem facilmente se contaminar pelos sistemas dominantes, como clichês, repetitivos e viciados, também nos oferecem elementos nos quais se podem vislumbrar os enigmas. Nesse sentido, às rostidades associamos as imagens-clichês, e ao rosto as imagens que são capazes de mover o pensamento, de produzir algum tipo de incômodo, que nos violentam, que nos fazem pensar. Se as imagens, na condição de uma segunda natureza, produzidas pela técnica, podem conter elementos vitais, deixamos como reflexão a ideia de que um rosto também pode ser portador de potências transformadoras.

Os conceitos de fisionomização, fotogenia ou tipagem, considerados atuantes ou coautores da máquina abstrata da rostidade, tiveram a função de evidenciar os modos de ação sobre as imagens, tanto na fotografia quanto no cinema e nas artes plásticas, potencializadores do grande Rosto, à medida que o reproduz incessantemente. A máquina da rostificação trabalha sobre clichês físicos, psicológicos, emocionais, e afeta tanto o campo do consumo de massa quanto a arte. Fortalecido sobre o modelo do Cristo-rosto, do qual a pintura (mas também a literatura, o cinema, a dança) teria se utilizado com todos os recursos, em todos os sentidos, tentamos trazer como exemplos as combinações de unidades, as “dicotomias e arborescências”, conforme apontam os autores (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 44), os enraizamentos e os modos de organização previamente definidos, pressupondo que a máquina é uma estrutura rígida, fixa e disciplinada, à qual precisamos resistir.

Na maior parte do tempo, no entanto, a pesquisa se empenhou em ir além dos processos imagéticos e compreender, ainda que subjetivamente, os fenômenos produtores das rostidades em campos mais sutis da natureza humana. Ao inserir as imagens nos sistemas capitais delineados na introdução a partir da leitura que David Lapoujade (2015) faz da obra deleuziana, buscou-se evidenciar como essas forças agem sobre o corpo, o rosto e alma, fazendo do homem um ser organizado, sobre o qual atuam os agenciamentos despóticos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22). Ao final, tenta-se aprofundar a ideia de que o rosto, apesar do aspecto visual, formado por traços, linhas, rugas, é como um mapa que reveste a cabeça, considerada não humana na visão dos autores. Trata-se do território *sobrecodificado* que, aí sim, passa a ser chamado de Rosto – “coisa inumana” (aspas nossas). *Rosto, que horror* ²⁵⁴.

É preciso reafirmar que, apesar dos nossos esforços em transferir a rostidade para a superfície das imagens representativas dos rostos, o que por extensão incluiria o rosto-vivo, os padrões não são exatamente estéticos, já que os autores insistem que não se trata de um processo antropomórfico. Disso derivaram imagens que viajam pelo tema, sem necessariamente se ligarem a representações formais, que poderiam apresentar fidedignamente os rostos e as figuras humanas, embora o façam em certos momentos, como as figuras de August Sander. A rostidade residiria exatamente nisso, em evidenciar como os símbolos culturais, como os elementos dominantes de uma cultura, incidem sobre os rostos. A estátua de Michael Jackson, coberta de tinta dourada, Apolo do consumismo, é marca do exagero, do excesso, reproduz as deformações da subjetividade do homem moderno.

Ligada à máquina do dinheiro, que movimenta o capitalismo, aos modelos que se formatam nas sociedades modernas, com sua extrema valorização do indivíduo, seu apelo à meritocracia, às exigências de uma ilusória singularidade, o rosto é processado nos indivíduos, levando-os a perseguir modelos ideais que, de fato, nunca serão ocupados, porque estão em um campo platônico. É como se a rostidade projetasse imagens na cabeça dos indivíduos, fazendo-os andar em direção a elas, movendo suas vidas de acordo com essas projeções, como nas promessas de um futuro que nunca chega. Algo que nos lembra da brincadeira de amarrar uma cenoura na frente do burro, que o faz caminhar, caminhar sem nunca conseguir abocanhar a recompensa. Nessa trajetória, perdem-se, aborrecem-se, violentam-se, odeiam-se.

²⁵⁴ Ibid., p. 61, itálico dos autores.

Esse aspecto da rostidade, que talvez não tenha sido mostrado o suficiente por imagens, provavelmente porque já possa ser lido na realidade dominante, estaria diretamente ligado à metáfora central dos autores: a rostidade nasce da combinação muro branco-buraco negro. Somos fixados nos muros – os padrões culturais e sociais, os valores da tradição e da família inscritos nos nossos corpos e rostos –, enquanto seríamos mantidos atados aos buracos negros, lugar onde nossas vidas são aprisionadas e controladas. É desse buraco negro que Rosângela Rennó resgata os retratos 3x4 e presta homenagem aos homens esquecidos em nosso próprio tempo. Enquanto o sistema projeta imagens sobre nós – rostifica-nos –, ele penetra pelos buracos da boca, do ouvido, dos olhos e ocupa aquele oco da efígie, a fim de manter viva uma espiritualidade há muito tempo perdida entre as pessoas.

Ante a decretação da morte de Deus, instala-se a rostidade, com ícones de facialidade que têm a pretensão de nos ligar ao divino. Sem um vínculo genuíno com o sagrado, transformados em criaturas de pouca fé, cuja religiosidade é abalada por uma presença que jamais se faz presente, exceto pelas imagens, rendemo-nos ao conceito face à ideia de que os homens, secularmente, acreditam que suas imagens são a própria imagem do Cristo, o que a arte reafirma de inúmeras formas. Espiritualidade lançada ao campo das representações, ainda que deturpada, assimilada pelos delírios do mundo moderno, a matriz do rosto do homem moderno é sintetizada pelo Cristo duplicado na fotografia do ateliê de Andy Warhol, rostidade incrustada na imagem, lembrança *pop* desse elo.

Rosto-Cristo que faz a estigmatização das imagens, para os autores, “sob o signo da cruz” é que o rosto foi “triturado” (aspas nossas) em todos os sentidos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 46). Dessa imagem derivariam as linhas significantes e os traços de subjetivação, o sistema muro branco-buraco negro que tentamos refletir, a “tela semiológica” ²⁵⁵, o olho central que captura tudo o que tenta se exceder, transformar-se em afeto. Primeiro clichê, descrito sarcasticamente como grande rosto com bochechas brancas, a rostidade moderna seria definida por um “rosto de giz furado com olhos como buraco negro. Cabeça de *clown*, *clown* branco, pierrô lunar, anjo da morte, santo sudário” ²⁵⁶.

²⁵⁵ Ibid., p. 47.

²⁵⁶ Ibid., p. 32.

Descrição de difícil compreensão, sem uma imagem correspondente, nossa aproximação com o conceito se faz, portanto, por meio de exemplos que buscam revelar um homem perfurado, escavado, manipulado pela máquina-pipa; traz a ideia da rostidade como chaga divina, ferida que se imprime na alma, produzindo uma culpa eterna, que torna os homens obedientes, marionetes manipuladas por uma mão invisível, escondida atrás dos palcos.

A referência dos autores sobre certa obra de arte ²⁵⁷, de um Cristo que manipula uma máquina-pipa, por meio da qual envia os estigmas a São Francisco, como se vê na figura 77, assemelha-se ao exemplo do cineasta Sergei Eisenstein, que controla o comportamento em cena dos seus atores, produzindo o rosto-máquina. Nessa imagem, os estigmas operam a rostificação do corpo do santo, à imagem do de Cristo, “mas igualmente os raios que trazem os estigmas ao santo são os fios pelos quais este movimenta a pipa divina” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 46). Isso significaria que somos rostificados, mas ao mesmo tempo movemos a máquina, damos corda à pipa, permitimo-nos a brincadeira, aderimos alegremente à rostidade, sem perceber os efeitos produzidos por ela.

Figura 77 – São Francisco recebe os estigmas da máquina-pipa

Fonte: WahooArt. *Estigmatização de São Francisco*. Giotto de Bondone (1295-1300).

²⁵⁷ Sem uma referência específica, encontramos na imagem da figura 77 uma correspondência com o quadro descrito pelos autores: “Um único exemplo dentre tantos outros: sobre o fundo branco da paisagem, e buraco azul-escuro do céu, o Cristo crucificado, tornado pipa, envia, por meio dos raios, estigmas a São Francisco” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 46).

Para Deleuze e Guattari, da Idade Média ao Renascimento, com uma liberdade desenfreada,

[...] não apenas o Cristo preside à rostificação de todo o corpo (seu próprio corpo), à paisagificação de todos os meios (seus próprios meios), mas compõe todos os rostos elementares e dispõe de todos os desvios: Cristo atleta de mercado, Cristo-maneirista pederasta, Cristo-negro ou pelo menos a virgem negra à margem do muro. As maiores loucuras aparecem na tela através do código católico (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 46).

Deleuze e Guattari pensam a rostidade, quando tratam o tema em *Mil Platôs*, a partir de inúmeras citações: da literatura (*Blumfeld*, a novela de Kafka, os romances de Beckett); referem-se a um “admirável balé de Debussy e Nijinsk” ²⁵⁸, resgatam aspectos da psicologia americana, que teria se ocupado muito do rosto (os estudos acerca da tela branca do sonho ou as interpretações para a criança que se guia para pegar o seio materno). Comparam ainda a rostificação a uma operação digna do Dr. Moreau; abordam o fetichismo, a erotomania; convocam Sartre, Lacan, a teoria da informação, o *close* cinematográfico. A pintura “da Idade Média ao Renascimento [que] com uma liberdade desenfreada utilizou-se de todos os recursos do Cristo-rosto” ²⁵⁹, além dos quadros de Ernst, os desenhos de Aloïse ou de Wölfli e ainda os ornatos cilíndricos populares etíopes, que “representam demônios” ²⁶⁰.

Os autores também usam seus próprios desenhos, reproduzidos na figura 78, para ilustrar o “Rosto despótico significante terrestre” ²⁶¹. Segundo nossa interpretação, pode-se ver nele a proliferação de olhos ou as linhas da máquina complexa. Deixado para esta finalização, aos poucos o desenho toma sentido ao mostrar certa “evolução” (aspas nossas) do rosto ou das rostidades. Na medida em que se multiplicam, reproduzem-se, criam imagens das imagens das imagens, revelam o processo que tomamos por clichê, reprodução de modelos, até um ponto em que tudo é rostidade, que tudo se prolifera, em olhos espalhados por toda parte.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Ibidem.

Figura 78 – Desenhos de Deleuze e Guattari: a proliferação dos olhos

Fonte: DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs – volume III*, 1996, p. 52.

De todas as citações, pinturas e figuras sugeridas pelos autores, em busca de nexos que pudessem servir de referências para o rosto rostificado na nossa busca, em boa parte do percurso optou-se por escolhas próprias, que foram surgindo na medida em que tentamos associar à rostidade críticas e conceitos ligados à produção das imagens, rostificadas e rostificadoras. Os resultados são, de fato, aquém da magnitude do pensamento dos filósofos franceses, em especial quando comparados aos seus exemplos, porém, são aqueles que, a nosso ver, trouxeram visibilidade ao muro branco, um modo de olhar para dentro do buraco negro. Os nossos exemplos constituem-se assim em um lastro para outras análises, um esforço para destrinchar certos aspectos do fenômeno, especialmente os que se vinculam ao campo das aparências, aos efeitos da rostidade em relação ao racismo e todos os outros tipos de preconceitos que são enviados pelos raios da máquina-pipa.

O investigador futuro irá perceber, no entanto, que a rostidade deve ser compreendida a partir do pensamento da diferença, que contraria certas tradições filosóficas, no nosso caso, a destituição do rosto como a peça central da figura humana.

A fim de refletir o conceito e apesar da nossa forte adesão a ele, subjetivamente tentamos uma desconstrução da ideia, na medida em que atravessamos nossas análises por outras vertentes filosóficas da imagem em um esforço de manter os vínculos do rosto com o humano. Em conceitos como *imago*, simulacro e simulação, ou visto pela desapareição dos referenciais, como nas imagens de síntese de Keith Cottingham, encontram-se brechas e certas “garantias” (aspas nossas) de que, ainda que representado como morto, o rosto expõe a aura; outro exemplo, do fotógrafo Joel-Peter Witkin, que viu no corpo autopsiado do Homem de Vidro a figura de São Sebastião. Estava ali a rostidade, mas também a santidade, aquilo que dá humanidade ao homem, mesmo depois de terem arrancado seus órgãos, costurado seu peito, silenciando-o eternamente.

Teríamos nos desvirtuado do pensamento deleuziano, produzido uma obra desconexa em relação a sua filosofia, cometido alguma heresia?

Se o que as imagens codificam é o rosto do Cristo, se é dele que extraem suas projeções, nossa hipótese se fundamenta, portanto, não sobre uma inumanidade, mas sobre a ideia de que a rostidade prevalece sobre as imagens do homem em função de uma interioridade subjetivada por sistemas que, ao mesmo tempo, esvaziaram-no dos seus códigos originais; instala-se a rostidade mediante a necessidade de produção de uma superfície que, para se presentificar, constrói uma aparência. É rostificado como modo de sobrevivência dentro do sistema, adere ao processo alegremente, deixa-se inscrever porque acredita que, desse modo, faz parte do mundo, movimenta a pipa, é integrado às máquinas, que lhe dão o rosto de um Cristo. Lembremos que o sistema é uma semiótica mista, de significação e de subjetividade, o que quer dizer, para os autores, que além dos muros, também somos capturados pelas paixões, pela consciência.

Fundo esvaziado, manipulado pelos raios da cruz, ele surge e se torna visível quando, no momento em que se dá essa finalização e o país acaba de realizar eleições presidenciais (outubro de 2018), tem-se a impressão de que a plataforma que saiu vencedora do pleito foi justamente aquela que privilegia princípios de certa classe social, formada justamente pelo homem branco, religioso, heterossexual, o chefe de família e cumpridor dos seus deveres, conforme a descrição de Jorge Viesenteiner (2009), e que tem um projeto de enquadrar os diferentes – ou de eliminar os rebeldes, conter as desobediências, os que não se encaixam nos

modelos da tradição familiar, da Igreja, dos valores morais. Saem vencedores os detectores das desvios, que operam a mesma máquina fabricante das imagens da rostidade.

Se havia alguma dificuldade inicial para compreender a descrição de Deleuze e Guattari acerca da rostidade, ela se torna quase cristalina agora: o grande rosto com bochechas brancas, “cabeça de *clown*, [...] pierrô lunar, anjo da morte” (1996, p. 32). Com quem se pareceria essa imagem, a quem poderíamos associar essa descrição? Algum ditador do século passado, um líder do mundo ocidental, o âncora do telejornal da noite, alguém da nossa vizinhança? Ao final talvez tenhamos compreendido que se trata de um padrão, do tipo predominante, daquele que mais facilmente é aceito em qualquer círculo social, de acordo com categorias e hierarquias, e que interpretamos como um tipo perigoso de palhaço, um grande estereótipo que usa a rostidade como disfarce para uma matriz corrompida. O anjo da morte.

5.2. Os limiares do rosto

Desse modo, encontramos o rosto inscrito pelas imagens, padronizado e significado, transformado em retrato, essa moldura limitante que o rosto humano se impõe e que tanto aprecia. Apesar das muitas evidências, portanto, de que o contemporâneo encontra o homem limitado a uma imagem, de si mesmo e também das coisas do mundo, as imagens analisadas neste projeto foram tentativas de refletir, não só essa condição, mas também tentar extrair das imagens algum resquício, indício de que, assim como nossa crença nos rostos, as imagens também possuem uma energia vital e podem tecer ligações entre passado e futuro, apresentam certos vestígios de vida, ainda que sintetizadas pelos pixels, ainda que sob os pressentimentos de morte e de desaparecimento dos nossos velhos referenciais.

Ao estudar a obra de Aby Warburg (1866-1929), o filósofo italiano Giorgio Agamben diz que as imagens que compõem nossa memória “tendem incessantemente, no curso de suas transmissões históricas (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros, e trata-se justamente de restituí-las à vida” (AGAMBEN ²⁶² apud TEIXEIRA, 2010, p. 143). O tempo e a memória, a *Nachleben*, apesar de assumir uma forma espectral, na visão desses pensadores

²⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007, p. 22.

da imagem, comportaria algum tipo de vida, o que foi indicativo de que nas representações do rosto poderiam surgir fendas, nas quais se veria um rosto, a sua essencialidade, o seu caráter mágico e misterioso, embora essa ideia precisasse ser, inúmeras vezes, rejeitada, em função do conceito de rostidade.

Assim, é preciso assumir, ainda que tardiamente, que nenhum clichê, ainda que poderosamente instalado sobre as imagens, poderia apagar a presença do rosto, a lembrança do vivo, embora a força das imagens e da crítica, nesse sentido, tenha nos conduzido insistentemente para o campo da coisa morta, lugar agora ocupado pelas rostidades. Por outro lado, o exercício nos proporcionou o entendimento sobre o porquê de, se estruturados sobre a materialidade de carne, os homens necessitem certificar-se da sua existência por meio das imagens ou de jamais superarem o medo da morte. Como afirma o antropólogo das imagens, Hans Belting (2007, p. 112), o indissolúvel triângulo composto por persona-corpo-imagem é um tipo de pressuposto de que as imagens encarnam a existência humana, respondem pela nossa “aparição” ²⁶³ no mundo.

Ansiosos pela imortalidade, como antigos reis, nobres e sacerdotes, seguiríamos trocando nossos corpos por imagens, porém agora por bonecos virtuais. Os avatares são as novas efígies de madeira, que substituíram os corpos dos reis nos funerais, como representações culturais de um corpo ausente ²⁶⁴. O vídeo *Cyberface*, de Irene Andessner, apresentado no primeiro capítulo, trouxe a radicalização dessa ideia, por meio da apresentação de um rosto cuja vivência está congelada no tempo. As imagens eternizam um “presente sem presente” (BAITELLO JUNIOR, 2001). Se antes eram as efígies, que depois aglomeravam os museus e bastilhas, agora são rostos paralisados nos monitores e câmeras. São as próteses pós-humanas, como afirma Peter Sloterdijk (2011, p. 179).

Vertente que explica a alienação do corpo de si mesmo, essa linha de pensamento fortaleceu as ideias cartesianas da existência de uma alma fora do corpo (BELTING, 2014, p. 137) ²⁶⁵. Corpo oco, centro vazio ²⁶⁶, a “oquidade” referida por Peter Sloterdijk e ocupada pelos agenciamentos e poderes despóticos, como apontava David Lapoujade acerca dos

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Ibid., p. 120-121.

²⁶⁵ O autor se refere ao pensamento de René Descartes expresso em *Meditationes VI. Euvres Morales et Philosophiques de Descartes*. Édition de A. Prevost, Paris, 1855, volume VI, p. 168 e 175.

²⁶⁶ Id., 2007, p. 116.

fundamentos e axiomas que investem nos inconscientes coletivos, preenchem os fundos vazios, criam os sedimentos como coisas vivas dentro do homem. A captura de uma subjetividade originária, se é que podemos imaginar que os homens têm, potencialmente, uma força criativa, inventiva, curiosa e aventureira, que o moveu sobre a terra desde os tempos mais remotos, é sobrecodificada, nos termos deleuzianos, por delírios das máquinas civilizatórias. Levados a alimentar a fé e suprir suas carências, produzidas pelo sistema de falta, nada parece capaz de demovê-los do desejo de trocar o corpo pelas imagens.

A diferença é que na modernidade surgem outros simbolismos para as antigas trocas, produzidas por novos estímulos, como corpos desejosos de uma beleza saudável e jovial. À desagradável lembrança do corpo (BELTING, 2014, p. 135), as imagens tratam de se aperfeiçoar, aprimorando-se no sentido de projetar sobre o rosto superfícies filtradas pelas máquinas. São “imagens imaginadas” (FLUSSER, 2008, p. 50), ou o que o autor diz tratar-se de um elogio à superficialidade, produzido pelos aparelhos que captam uma coisa e devolvem outra. Porém, não há incômodo algum nesse procedimento da caixa preta: pressentimento que acompanha essa reflexão, o tipo rostificado gosta da imagem que é refletida pelas telas, prefere a comunicação virtual, encontra nesse ambiente o lugar da sua expressão.

Esse conjunto de ideias se refletiria nas discussões acerca dos rostos modificados pelas técnicas, como implantes, preenchimentos, ataques de ácido, lasers e cirurgias, que se inicia no primeiro capítulo, mas encontra uma extensão poderosa no rosto de ORLAN, do terceiro capítulo. Rostos de mulheres que não aceitam a naturalidade das imperfeições, os vincos do tempo, menos ainda a cobrança de uma sociedade movida por conceitos anacrônicos de beleza, que provêm de imagens rostificadas, que só sobrevivem pelas aparências. Em diversas passagens, buscamos evidenciar os modos como a máquina opera a rostificação segundo esses padrões, produzindo os rostos glamourizados do cinema, revestindo-os de uma aura perdida, no fundo, um brilho que jamais existiu, exceto nas representações. Rosto-cópia, rosto-clichê, rosto-simulacro.

As fotografias de August Sander, apresentadas no primeiro capítulo e já citadas, foram tentativas de evidenciar esse traço fisionômico de referência, em que cada tipo humano representa uma rostidade. Uma categorização conforme padrões pré-definidos e que atendem por uma hierarquia social, econômica, cultural, de raça, de gênero e de inúmeros outros fatores de classificação. Em muitos momentos nos perguntamos se essa fisionomização

responderia aos imensos problemas enfrentados por aqueles que buscam uma vida autêntica, além das aparências e representações, uma singularidade que não se confunde com o individualismo das sociedades modernas, sujeitos que reivindicam o direito de serem diferentes, de não se enquadrarem nos padrões enrijecidos. Quanto isso se refletiria nos sonhos de felicidade, nos projetos de vida plena, de autorrealização, quão doloroso é ter que se encaixar em modelos pré-definidos, anteriores à própria vontade do sujeito?

Essas reflexões certamente explicam as personalidades múltiplas ou a obsessão por projeções da aparência, construções da persona, como as mulheres retratadas pela fotógrafa Cindy Sherman. Em uma radicalização da crítica, a fotógrafa “planta” (aspas nossas) sobre si mesma as caricaturas grotescas que evidenciam o grau de imersão nos estereótipos que se repetem até se tornaram insuportavelmente vazios. Como imagens premonitórias, as figuras exageradas da fotógrafa não se diferem dos grafites de George Brassai. São inscrições no muro, projeções dos buracos negros. O rosto mostra-se profundamente afetado por essas inscrições. A fisionomização é só um artifício. Uma necessidade da linguagem, um processo da comunicação. Giorgio Agamben (2015, p. 88) diz que o rosto não coincide com a face. Seria um tipo de natureza morta que as imagens avivam.

Os quadros de Andy Warhol tiveram a função de colocar em evidência a serialização do rosto, a multiplicação do mesmo molde, o clichê; ORLAN, com seu rosto-tela, que se submete a inúmeras cirurgias a fim de inserir sobre a superfície do próprio rosto imagens-ícones da história da arte, revela a atual preocupação extrema com o cultivo de corpos esculturais, fotogênicos e performáticos, o desejo de seguir/copiar modelos que desfilam em passarelas ou estampam capas de revistas, a imposição de padrões de peso, medidas etc. Na modernidade, as pessoas buscam assemelhar-se às imagens, “numa escalada de distúrbios e patologias provocados pela normatização e uniformização de padrões e modas” (BAITELLO JUNIOR, 2012, p. 32).

Aspecto que fica muito forte no segundo capítulo, a alma que morre no corpo renasce nas imagens. A rostidade no cinema se mostra pródiga, desde seus primórdios, em produzir o que qualificamos como rosto-alma, rosto que guarda aquele algo indefinido que se traduz por uma beleza pura, imaculada, a Pietà, a icônica católica de Maria, dando continuidade à ideia do rosto cristão, de uma tradição imagístico-cultural imensamente difundida por toda a cultura ocidental. O rosto feminino e maternal que, na visão de Sloterdijk, se perde do

caminho da espiritualização para ser representado e valorizado por outros atributos, relacionados ao poder sexual. Uma energia que é “subtraída das imagens” (SLORTERDIJK, 2011, p. 175), um tipo de catástrofe, segundo o autor, que faz desaparecer o primeiro rosto feminino para dar lugar a uma rostidade, a rostidade da mulher sensual, sempre jovem, boa amante, disposta ao sexo, ao mesmo tempo objetificada, a mulher-boneca de Sherman.

Momentos em que podemos conjugar mais facilmente o pensamento de Peter Sloterdijk ao conceito de rostidade, o filósofo se refere aos rostos maternais encobertos pela sedução – visto pelo rosto *glamour* das estrelas hollywoodianas, que projeta sobre as mulheres pesadas máscaras, inscrições culturais que transformam o rosto feminino em um amontoado de marcas e símbolos, que impedem absolutamente o seu reconhecimento como rosto, é o rosto-tela, um rosto construído industrialmente para seduzir, conquistar e levar ao consumo. Reforçando esse aspecto, o rosto-tela reflete os valores de uma sociedade patriarcal e machista, que coloca a mulher no papel de objeto, a bonitinha, a noivinha virgem, a amante ordinária. São as marilyns, as divinas, as cobiçadas estrelas que, apesar do papel fetichizado, inspiram mulheres do mundo inteiro. Elas são rostificadas pelas máquinas para depois nos rostificar.

Porém, é quando reencontramos o conceito de rostidade em *Cinema I – A Imagem-Movimento* (2018), que se percebe a complexidade da proposta, novos meandros do conceito, a imersão nas noções de muro branco-buraco negro. Ao privilegiar o estudo do *close-up* como imagem-afecção, em *I-M*, Gilles Deleuze nos oferece a oportunidade de um novo viés para o conceito de rostidade, visto pelas imagens do rosto propriamente dito, como vínhamos tentando fazer. Se em *Mil Platôs* não conseguimos compreender inteiramente “o *percepto* visual que se cristaliza a partir de diversas variedades de luminosidades vagas, sem forma nem dimensão” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 32-33), a partir de *I-M* conseguimos uma aproximação, da qual tentamos extrair do *close* o conceito central de rostidade nas imagens: o traço de rostidade no rosto de polo reflexivo é aquele que contém um pensamento fixo, sem devir; já no polo intensivo, a rostidade se expressaria no exemplo do rosto do padre, o *pope* de *A Linha Geral*, que se transforma em velhaco, um rosto que, afinal, escaparia da rostidade e se revelaria na sua vileza, na sua corruptibilidade, nas suas maldades e terrores.

Mas todos os rostos que escapam à rostidade revelariam ao final uma natureza do mal? Essa foi uma longa reflexão.

Escapar à rostidade não seria desfazer o rosto em proveito de um organismo livre, conectado às forças vitais, não seria a desterritorialização em relação aos modelos, criar linhas de fuga, cometer a traição em favor de uma força criadora que – na nossa perspectiva – colocaria o homem em devires poderosos, muito além das aparências, das formas conhecidas, dos juízos estabelecidos, das normas, dos preconceitos, dos racismos e qualquer outro tipo de violência? Todo o nosso empenho resultaria na revelação de que a rostidade responderia pelo belo rosto do *pope*, enquanto na fuga, o que resultaria seria a cara de um velhaco – enquanto pensávamos que a cara de velhaco fosse a rostidade e o belo rosto trouxesse algo de verdadeiro ao rosto... abriu-se um abismo sob nossos pés e a pesquisa mergulhou em um profundo vazio.

Foi preciso recuperar as premissas do trabalho e pensar na imagem. Afinal, o que absorvemos de mais contundente do conjunto de análises a partir do pensamento deleuziano (que inclui a presença de Félix Guattari em *Mil Platôs*) é que o rosto tem um movimento de abertura e fechamento, é um muro branco, mas escavado pelos buracos negros, tem uma superfície, que a imagem capta e expõe, por meio das sombras, das luminosidades vagas. A relação rosto reflexivo-intensivo de *I-M* traz à reflexão um rosto que ora está fechado em si mesmo e ora deixa escapar seus pensamentos, transforma-se, muda de condição. Rosto que exigiria, nessa perspectiva, um estado de atenção permanente, a fim de se captarem seus movimentos, suas sutilezas.

Quase sempre na condição de *bunker*, daquilo que se encontra fechado, encerrado em si mesmo, esse rosto se relaciona ao reflexivo, aquele que mantém os pensamentos presos dentro de si. No cinema, temos a possibilidade de saber o que o rosto pensa a partir das relações de imagens. Deleuze considera mais difícil caracterizar o rosto reflexivo; segundo ele, para sabermos que uma jovem de D. W. Griffith está pensando no marido, é preciso que na sequência vejamos a imagem do marido. Tratam-se de “liames” associativos, a fim de que o “âmago” do rosto reflexão seja compreendido por uma “reflexão mais radical” (DELEUZE, 2018, p. 145), do que se pode deduzir o pensamento da personagem. Mas isso talvez não possa se aplicar sobre um rosto vivo – se um rosto está absorto em seus pensamentos, jamais podemos saber o que ele pensa, sente ou reflete. Nessa condição, o rosto está fechado, vedado ao outro, encontra-se inacessível – e daí a necessidade de nos perguntarmos: o que ele pensa, o que ele sente, sobre o que ele reflete?

Já no rosto de polo intensivo, a mudança de um estado para o outro seria mais “visível” (aspas nossas) para Deleuze – o que também parece mais sensível ao rosto concreto. Se uma pessoa muda de estado de humor, imediatamente somos capazes desse reconhecimento, assim como podemos acompanhar os micromovimentos de expressão, a tendência motora, o desejo – amor ou ódio – que caracterizam o polo intensivo da imagem-afecção e que podem ser “traduzidos” (aspas nossas) para uma leitura de rostos vivos. Nessa outra condição, o rosto revela-se, manifesta-se, informa algo. Tal como na classificação da imagem deleuziana a partir do primeiro plano, um rosto-afecção é aquele capaz de mover o outro, de produzir sensações. Dificilmente somos indiferentes a um rosto que se desprende de si mesmo e se comunica.

Segundo Ciro Marcondes Filho, autor cujas reflexões nos acompanham nessa jornada – a quem recorreremos menos do que gostaríamos –, nunca é possível saber exatamente o que o outro pensa, o outro é um mistério; e, para que possamos nos aproximar minimamente desse outro, é preciso que as palavras sejam acompanhadas de gestos, das expressões, da entonação da voz, do modo e do contexto no qual as coisas são ditas (MARCONDES FILHO, 2013, p. 32). É curioso, porque esse conjunto que acompanha as palavras acaba por se constituir em cenas ou sequências que poderiam ser equivalentes à ficção. Seria essa “moldura” (WATZLAWICK ²⁶⁷ apud MARCONDES FILHO, 2013, p. 33) que acompanharia as palavras e que garantiria a veracidade daquilo que o outro quer transmitir. Ainda assim, haveria o risco da “falsificação” ²⁶⁸ porque, segundo Marcondes, o sujeito sempre quer passar uma imagem “positiva, interessante, simpática e jovial” ²⁶⁹.

Componentes que ajudam a transmitir uma boa impressão de si mesmo, esse seria o “nosso teatro” (aspas nossas) ou, em termos da pesquisa, os reflexos da rostidade. O aspecto pouco abordado no texto, contudo, para o qual Marcondes Filho nos chama a atenção, é que o outro percebe essa atuação, desde que ele esteja atento aos outros movimentos – exatamente como o cinema faz: quando o personagem é colocado em *close* e a câmera oferece ao público a possibilidade de analisar os ínfimos movimentos de um rosto; quando agiganta o rosto e podemos perceber as sutilezas da mudança de um olhar, então temos um

²⁶⁷ WATZLAWICK, Paul. **La réalité de la réalité**. Confusion, désinformation, communication. Paris: Ed. Du Seuil, 1978.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibidem.

rosto que faz a linha de fuga da rostidade para, enfim, revelar-se. Assim, se isso se constituía em um problema até dois parágrafos atrás, em Marcondes encontra-se outra leitura.

A revelação que o outro me faz, quando se é capaz de captar essas pequenas mudanças de um rosto, como se o olhar tivesse a potência de uma câmera, esse “lado obscuro do outro é exatamente o que me renova” (MARCONDES FILHO, 2013, p. 33). Para o autor, uma abertura extrema, que levasse ao pleno conhecimento do outro, poderia corresponder a relações tediosas, monótonas, “sem graça” (aspas do autor). “Para provocar algo em mim, para realizar a comunicação, o outro tem que me chocar exatamente pela estranheza, pela sua diferença, por suas idiossincrasias, por tudo aquilo que eu não tenho, que eu não sou” ²⁷⁰. Mistério que manteria vivas as relações de afeto, por meio do jogo de abrir-se e fechar-se, de parecer dizer algo, quando sente outra coisa, o rosto se configura como uma peça mutante, na qual a rostidade é o teatro, o recurso cênico, está no campo das representações, jogo das aparências, das múltiplas faces, o metamorfosear-se para o qual as imagens dão extrema visibilidade.

Quanto ao rosto, permaneceremos no campo do inacessível, da revelação e do mistério. “É a face e o seu apagar-se”, define o próprio Gilles Deleuze (2018, p. 159) quando se refere ao primeiro plano do rosto. Em *I-M*, o autor reconhece as três funções do rosto: ele é individualizante quando faz as devidas distinções entre os pares; exerce uma função social, que é o papel representado pelo indivíduo; “e é relacional ou comunicante” ²⁷¹, o que garantiria a comunicação entre duas pessoas, mas também, em uma mesma pessoa, o acordo interior entre seu caráter e seu papel. Porém, quando transformado em entidade, todas essas funções desapareceriam.

Ponto máximo a que chegamos sobre a reflexão do rosto, amparado pelo pensamento deleuziano, frente à possibilidade de um rosto que se “dissolve” (aspas nossas), que se desfaz das suas funções rostificadas e rostificantes, no primeiro plano, deixa de reinar o princípio de individuação que, no fim, é o que produz o grande Rosto. Deleuze está analisando os filmes de Ingmar Bergman, especialmente *Persona*. Para ele, a fusão dos rostos das duas mulheres nada tem que ver com a troca de personalidades, mas com a experiência comum do medo, “medo surdo” ²⁷² que remete ao vazio. O primeiro plano do rosto, que o destaca entre outras

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibid., p. 158.

²⁷² Ibidem.

imagens, que o recorta e redimensiona, eleva-o à condição de entidade, recurso da máquina do cinema para encobrir o vazio, para forçar a abertura do *bunker*.

Estamos de novo frente àquele fundo passivo, do abismo, no limiar do rosto. Como se o rosto fosse cercado por fantasmas, a máquina faz, simultaneamente, a projeção de luz e o mergulho nas sombras, a fabricação dos muros brancos e dos buracos negros que, no fundo, teriam a função de desviar nossa atenção dos personagens-manequins, dos papéis sociais enrijecidos, das rostidades – e do nosso próprio niilismo. Estamos de volta a *Mil Platôs*. A um rosto que, na impotência de ser, cria películas que disfarçam seu tédio, seu vazio, sua falta de graça. Um rosto que precisa encobrir sua feiura, porque talvez tenha perdido os vínculos que o atavam às forças da criação. Um rosto que se envergonha de si mesmo, porque talvez tenha perdido os vínculos com seus pares. Um rosto dominado pelo medo, sujeito a apagar-se no nada, porque já não se reconhece como rosto.

5.3. O rosto-Marielle

Um momento muito forte da construção dessa narrativa foi quando nos apercebemos de que o sistema – caracterizado pelo anjo da morte – havia feito uma vítima, a vereadora carioca Marielle Franco, cuja morte abordamos brevemente no primeiro capítulo. Crime que chocou uma parcela da população e que ainda se encontra sem solução (em dezembro de 2018), a vereadora se revela um padrão estranho à máquina: mulher, negra, lésbica, nascida em uma favela. Mas, a despeito de todas as adversidades, cursou faculdade, seguiu carreira política e ousou ocupar um lugar no parlamento formado por homens de bochechas brancas. Segundo Deleuze e Guattari (1996, p. 46), a primeira função do “detector de desvios” é o racismo – cujas estatísticas de assassinato de negros (pobres, favelados etc.) são evidências dessa tese.

Quase em ato contínuo, apercebo-me de que a máquina abstrata da rostidade captura o rosto de Marielle e a transforma – finalmente – em uma rostidade. Depois da sua morte, o rosto da vereadora, a sua cabeleira basta, seus traços negroides, sua vestimenta larga e colorida, os colares que adornam o pescoço e as fitas na cabeça subitamente tomam as ruas. Imagem reproduzida inúmeras vezes, que se espalha pelo mundo, a morte de Marielle produz

inúmeros atos de protesto. Nesses eventos, quando os manifestantes se reúnem para homenagear a vereadora e exigir das autoridades a elucidação do crime, a palavra que se segue ao grito do nome de Marielle é “presente”. Marielle é agora uma ausência e a sua imagem é que se transforma em uma presença.

Não haveria, pois, uma profunda ligação entre as origens da imagem, a *imago*, o retrato da morte e as rostidades? Não estariam os rostos revestidos dessas imagens que se criam e se reproduzem, assumindo a centralidade do mundo, enquanto faz desaparecer o rosto vivo, o concreto, aquilo que se pretendia ser uma presença? À imagem do santo que recebe as chagas, contrapomos a imagem da “santa” rostificada na figura 79.

Figura 79 – Vênus vira o rosto para a rostidade

Fonte: MFAH - The Museum of Fine Arts, Houston. *Venus Preferred to Christ*, 1997, Joel-Peter Witkin. The Manfred Heiting Collection.

Virar o rosto para os valores tradicionais, dizer não às convenções, levantar bandeiras contra as máquinas do racismo, da LGBTQfobia, do machismo, da misoginia. Gesto que homens e mulheres, no mundo inteiro, têm executado pelas causas de liberdade, igualdade de direitos, em defesa da vida. É inquestionável a força do movimento feminista, entre os mais importantes do século passado contra as máquinas de captura, as pipas que produzem as crueldades sobre o corpo, a moral, os afetos humanos. Marielle assume, nesse momento, a representação de todas que lutam contra a transformação do rosto da mulher em superfície de inscrições de valores culturais arraigados na sua objetificação, declara a luta contra a máquina que insiste em transformar pessoas em vítimas por serem consideradas, pela ótica dos déspotas, tipos de segunda ou terceira categoria; encampa a batalha daqueles que não se enquadram nos padrões da máquina, dos que se recusam a serem rostificados pelo sistema, que não querem ser paisageificados. Toma o lugar de todos aqueles que se recusam à rostificação, às manipulações da máquina-pipa do Cristo.

Marielle que, em morte, é desnudada e atacada de forma vil na sua honra. Fica dela uma imagem de mulher que se ergueu contra os projetos de rostificação. Junto de Marielle estão Dandara ²⁷³, Mestre Moa ²⁷⁴ e todos os rostos diferentes, os renegados, os marginais, os rebeldes, os desobedientes, os insanos, os sonhadores, todos aqueles que ousam, diariamente, lutar contra os sinais enviados da cruz e traçar suas próprias linhas de fuga. Representa os casos de feminicídio, em números aviltantes neste início de 2019. “É somente no interior do rosto, do fundo do seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados, como os pássaros”, dizem Deleuze e Guattari (1996, p. 59) em uma redenção final ao rosto. Um encontro que há muito se desejava.

Pensar no rosto como aquilo que se oferece aos demais, resgatar o sentido da palavra grega *prosopon*, que Peter Sloterdijk nos oferece, com toda a clareza, como a função de um rosto. Cerne de toda a agitação que mobilizou as forças para a realização deste projeto, o rosto quer estar vivo nesta finalização, quer abrir-se. Pensado como expressão do dentro e

²⁷³ Dandara dos Santos (1972-2017). Travesti, 42 anos. Vítima de assassinato no dia 15 de fevereiro de 2017, na cidade de Fortaleza-CE. Crime teria tido motivação transfóbica. Mais informações em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Dandara_dos_Santos>. Acesso em: 29 dez. 2018.

²⁷⁴ Romualdo Rosário da Costa (1954-2018). Mestre Moa do Katendê. Capoeirista, assassinado no dia 08 de outubro de 2018, na cidade de Salvador-BA. Crime teria acontecido após uma discussão política. Mais informações em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Moa_do_Katend%C3%AA>. Acesso em: 29. dez. 2018.

fora, dos olhos como janela d'alma, foi um duro processo de esvaziamento desse conceito, do afastamento da percepção corrente de que o rosto expressa, integralmente, nossa humanidade. De fato, em momento algum conseguimos nos deslocar dessa ideia que, como um ímã, ditava a força que essa certeza carrega. Nunca se exaure a noção de que o rosto concentra a nobreza do homem, representa-o na sua complexidade; que rosto é a expressão do afeto e tradução semiótica das mais densas emoções.

Porém, as imagens dizem mais do homem que ele próprio. Elas o representam melhor. E esse é o fato que justificou a nossa investigação. Ainda que de modo titubeante, receoso de afirmações porventura inconsistentes, de ferir os valores humanistas que revestem o rosto, ousar pensar que, na modernidade, as imagens falam melhor do rosto que a sua expressão viva, é admitir que o homem contemporâneo perdeu suas referências espirituais, a conexão com a sua interioridade, o vínculo com a alma. É afirmar que a nova aura é projeção da luz artificial dos estúdios fotográficos, emana dos *flashes*, migra da frágil figura humana para a potência dos rostos representados por mestres da pintura, com sua riqueza e perfeição de detalhes; uma aura vivificada em *close-ups* de maravilhosos e inesquecíveis mestres da fotografia e do cinema, não só rostos endeusados pelo cinema hollywoodiano, mas o rosto capturado nos estreitos limites de uma tela de celular.

É como se o homem percebesse que, refletido em uma imagem, possa ganhar superioridade, o que compraz seu ego e traz como recompensa os olhares de quem há muito já não é visto na sua concretude. Na imagem, ele vê a si mesmo, como nenhum outro olhar é capaz de fazê-lo. Um processo que tem duas finalidades: projetá-lo para dentro de si mesmo, introduzir a sua imagem como referência principal de mundo e ao mesmo tempo apresentá-lo para o outro, na sua ilusória grandeza, em registros modificados pelos filtros da máquina que o levam a crer na imagem refletida, e não na potência do seu próprio rosto. Mas de que recursos dispúnhamos para afirmações tão rasas sobre a profunda natureza humana, como reduzir o homem a uma imagem de si mesmo, qual a consistência de uma afirmação de que o homem afinal não passa de uma imagem refletida em um espelho ou em uma tela de *smartphone*?

Seria pequeno demais, ultrajante. É no rosto humano que se reconhecem as marcas de uma impressionante jornada, que tem início em um mundo selvagem e perigoso, e que

chega ao nosso tempo tendo vivido as mais duras e violentas provações, como o frio, a fome, a doença, as guerras e prisões, as longas jornadas em busca de alimento, de conforto, de segurança. Uma saga sem fim e que ainda está em curso, em cidades desumanas, mediante a falta de trabalho, de segurança, de paz. O rosto humano carrega consigo alguns lampejos de alegria e imensas épocas de sofrimento e dor. Quando a televisão nos mostra a imagem de um homem que aporta em uma nova terra, depois de fazer uma longa e arriscada travessia, a pé, no lombo de animais, em barcos clandestinos, em busca de trabalho, de dignidade, de reconhecimento, essa imagem não pode ser reduzida a uma imagem.

E esse é o lado do homem e da imagem de cuja força não podemos abdicar. As imagens adquiriram a capacidade de arrastar consigo toda a tragédia humana. Essa talvez possa ser a chave da compreensão do nosso apego às imagens, da nossa fixação por elas: as imagens amplificam nossos sentimentos, falam por nós ao outro, são capazes de dizer quase tudo aquilo que já não podemos expressar, seja por cansaço, por desilusão, por medo ou porque fomos emudecidos na experiência diária; as imagens adquiriram o poder de revelar nossa alma mais que uma poderosa oração. As imagens tocam com mais sensibilidade o coração dos homens e os fazem chegar mais perto de Deus.

Porém, são impressionantes e assustadoras essas reflexões: elas nos afastam completamente do rosto humano. O rosto deveria ser o nosso ponto de partida e de chegada, não as imagens. A dor, o medo, a alegria, todos os nossos sentimentos reverberam no rosto, como aquela placa sensível, mobilizada pelo feixe de músculos, que a máquina do cinema captura fazendo vazar as rostidades. Tudo isso reside no rosto, jamais nas imagens, porém, são elas que assumiram para si a tarefa dessa representação, e nos obrigam a olhá-las, enquanto nos afastam do rosto vivo.

Assim, nosso desejo era falar do rosto humano e da sua luta por ser reconhecido como um rosto. A todo tempo, nosso desejo era agregar ao tema o pensamento de Emmanuel Levinas (1906-1995), para quem o rosto é uma transcendência. Rosto que me remete para além das imagens, que as ultrapassa em um infinito de luz, horizonte sem fim que conduziria ao sentimento mais puro e mais poderoso que o homem jamais sentiu, o amor pelo outro. E, de posse dessa sensação, pudéssemos retornar ao rosto e, finalmente, ele viesse a se manifestar como fluxo de água límpida, um raio de sol, emanção de uma força que vem de

um ponto desconhecido e misterioso, que me mobiliza e me captura; rosto que eu não preciso olhar ou tocar, nem descrever. É o rosto do Outro, que tem caráter sagrado e não pode ser superado nem na morte.

Para Levinas, rosto é intraduzível, está fora dos nossos poderes. “A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas meu poder de poder” (LEVINAS ²⁷⁵ apud MARCONDES FILHO, 2011b p. 25). Para Etelvina Nunes (1993, p. 22), o autor busca um esvaziamento do próprio egoísmo, a fim de acolher as surpresas que o Outro pode apresentar.

Esse rosto sem rosto seria, na nossa interpretação, a representação de um coletivo que não se distinguiria por cor, sexo ou qualquer outro elemento rostificador. Um grande Rosto. Sem fazer distinções, sem tomá-lo como um objeto do conhecimento, todo rosto me diz respeito, ensina o filósofo francês, nascido na Lituânia e de ascendência judaica. Para Levinas, o rosto jamais fora da ordem do “visto”, mas é o rosto que nos chama à responsabilidade. “Encontrar um rosto é, de pronto, ouvir um pedido e uma ordem” (LEVINAS in POIRIÉ, 2007, p. 95) ²⁷⁶. Por trás da feição, da forma plástica, da imagem, estaria um ser sem defesa, nu, na sua mais profunda miserabilidade, um ser diante da terrível consciência da sua finitude e para o qual eu deveria olhar muito além das aparências.

O pensamento de Emmanuel Levinas é de certa forma ressonante ao de Peter Sloterdijk (2011), um rosto que existe em função de outro rosto. Como apresentado na última parte do terceiro capítulo, nas obras de Lygia Clark e Marina Abramović, o filósofo defende que o rosto é ressonância, está repleto de irradiações turbulentas e se configura em um campo de intimidade. Para ele, somos regidos pelo coração e toda nossa humanidade está fundamentada em um campo de relações interfaciais, lugar em que o meu duplo me define, em que vive meu par ontológico, lugar de simbioses, “o mais cálido e mais alegre” (SLOTERDIJK, 2011, p. 162) da experiência humana.

Sendo assim, por que deixamos escapar o rosto, por que não conseguimos chegar até ele? Por que seguimos por tantos caminhos diferentes se nosso desejo era olhar um rosto?

²⁷⁵ LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, s/d [2000]. 1961, p. 176.

²⁷⁶ POIRIÉ, François. **Emmanuel Levinas: Ensaio e Entrevistas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Ou ainda, por que construímos as rostidades, esses revestimentos de deboche, de ódio, de morte? Olhar um rosto concreto seria pretensioso demais, ele não se deixa capturar, não se deixa fixar por muito tempo a qualquer olhar.

O pensamento de Levinas e de Sloterdijk, no entanto, permaneceu como um lastro, a base de um princípio ético e amoroso, no qual nenhuma análise poderia suplantiar a noção do rosto como o do meu semelhante. Daquele que está fora do meu alcance, mas pelo qual espero ser acolhido mediante a súplica de um olhar. Levinas, que viveu a experiência do holocausto, lembra que o pobre, o estrangeiro, o miserável é meu igual (LEVINAS ²⁷⁷ apud MARCONDES FILHO, 2011b, p. 19), ele é meu espelho pessoal – um rosto nunca vê a si mesmo –, mas também é o contrário de um espelho porque, segundo Sloterdijk, não recebemos de volta um reflexo de cristal, mas trata-se de uma imagem que retorna em forma de um “eco afetivo” (SLOTERDIJK, 2011, p. 184). Não há comunhão sem rosto, não há luta sem rosto, não há alegria sem a presença de um rosto amigo. Um rosto precisa de outro. O outro está, irreversivelmente, ligado a mim.

E, ainda que nada do rosto venha a se configurar como um tipo de pertencimento essencial, ele é o que está do lado de fora, portanto, é o rosto que produz o acontecimento nas relações interfaciais, o que se dá a ver, o que ilumina o homem e faz o registro do vivo. “Sede apenas o vosso rosto”, diz Agamben (2015, p. 94). Ele é nosso limiar.

No entanto, perdemo-nos. Enredamo-nos em caminhos que nos afastaram do rosto, lançando-nos para longe, de nós mesmos e do outro. Situação que parece agravar-se na modernidade, tudo leva a crer que, cada vez mais e radicalmente, nossas experiências de comunicação serão virtuais, que nossas relações sociais vão se dar por meio dos *notebooks* e *smartphones*, transformando-nos no rosto-tela. Estopim para o desenvolvimento desta investigação, a nossa última hipótese, não completamente desenvolvida, sugere um “rosto tecnológico” (FLAUSINO, 2015), simbiotizado à técnica, que suscita uma série de questões: o rosto estaria perdendo a sua humanidade? Por que, aparentemente, as pessoas passaram a se comunicar melhor virtualmente? Que tipo de força possui a comunicação virtual, a ponto de suplantiar as relações presenciais? A intermediação das máquinas poderia melhorar o nível das comunicações sociais e afetivas ou significa o acirramento da individualidade e o

²⁷⁷ LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, s/d [2000]. 1961, p. 229

agravamento do isolamento e da solidão? Que tipo de homem-rostão se configura nesse novo cenário?

Rostão em intersecção com as máquinas, que, aparentemente, comunica-se melhor por redes sociais, que produz a cada dia uma nova imagem de si mesmo, como se a vida fosse um *book* virtual, nossa última reflexão busca inserir o pensamento pós-moderno, relacionado à simbiose homem-máquina, em breve confluência com a rostidade.

5.4. O rostão tecnológico

O rostão que marca o início dessa trajetória também a finaliza. Entretanto, se ele começa imerso nas experiências virtuais, mergulhado em um sono profundo como a menina adormecida da experiência de Bill Viola (1951), mostrada na introdução, nossa última esperança é despertá-lo.

Ao pensar o rostão tecnológico dentro do campo da arte, a partir dos meios de produção e reprodução das imagens, mais precisamente, neste caso, da ciberarte (também referida como arte eletrônica, web arte ou arte digital), encontra-se uma produção rica, em que o corpo é acoplado a sistemas artificiais, por meio da chamada interatividade, a partir de conexões que buscam, de certa forma, criar uma nova perspectiva para o sujeito moderno. Nessa nova imagem do homem, faceta de um híbrido, ele mantém a sua vitalidade orgânica, ainda que alimente seus músculos com proteínas sintetizadas em laboratórios, enquanto sua mente viaja pelo mundo das nuvens e dos avatares, o tipo que se tornou conhecido como o ciborgue (TADEU, 2009, p. 12).

Ideia que ultrapassa em muito a ficção do meio homem, meio máquina, o pensamento acerca do homem pós-moderno sugere que ele está envolvido em uma rede complexa que vai desde a comida que se põe à mesa e inúmeras opções de calçados, até as mais sofisticadas intervenções sobre o corpo, como as próteses ou os implantes. Sem falar dos clones e das máquinas cada vez mais humanas. No entanto, o que seria um completo dilaceramento das fronteiras entre humano e artificial revela-se de fato como novas potencialidades ao humano, inclusive com aproximações do pensamento de Gilles Deleuze, como expõe Tomaz Tadeu:

O ciborgue nos força a pensar não em termos de “sujeitos”, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, tal como sugerido, aliás, por uma “ontologia” deleuziana. O mundo não seria constituído, então, de unidades (“sujeitos”), de onde partiriam as ações sobre outras unidades, mas, inversamente, de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem (TADEU, 2009, p. 14, aspas do autor).

Assim, na perspectiva desse autor, a arte tecnológica poderia despontar como possibilidade de tornar o rosto imperceptível, deixá-lo invisível, para que não fosse mais codificado pelas máquinas de captura, como visto na obra dos autores fundantes desta investigação. Como aponta Ricardo Fabbrini, desfazer o rosto seria o equivalente a resistir às máquinas de captura, desertar da forma do eu, tornando impessoal a linguagem, praticar uma “desposseção” (FABBRINI, 2017). Possibilidade, ainda que muito incipiente, que encontramos nos projetos da artista plástica brasileira Anaísa Franco (1981-), cujos experimentos tecnológicos aparecem como tentativas de converter imagens oníricas, como sonhos e pensamentos, em projeções animadas sobre diferentes plataformas, e que nos remete ao princípio de uma revolução antropológica, na medida em que mesclam os sinais naturais do corpo com a energia artificial dos aparelhos.

Interessada nas relações entre o corpo físico e o que chama de “mente digital”, um dos seus experimentos, *Expanded Eye*, da figura 80, apresenta uma escultura luminosa e interativa que simula um olho transparente. Espécie de domo, a escultura pende do teto e permite às pessoas se acoplarem a ela, a fim de produzir imagens a partir do pensamento. Configurado como um olho capaz de expandir os sinais emitidos pela mente humana, de fato ele se assemelha a um grande rosto, que reflete sombras estranhas, reagindo aos movimentos do olho humano. As máquinas de Franco são definidas como intérpretes sensoriais, que traduzem sentimentos e emoções. A resposta esperada pela artista é que essas emoções possam se tornar visíveis por meio de plataformas que poderiam ser a própria superfície humana.

Figura 80 – O grande rosto

Fonte: Anaísa Franco. Projeto realizado em colaboração com Scotti Simon no Creativity and Cognition Studios at UTS – University of Technology. Sidney, 2013²⁷⁸.

Os objetos sensíveis de Anaísa Franco – que em algum momento nos remetem aos objetos sensoriais de Lygia Clark, vistos no terceiro capítulo – são classificados como emocionais, interativos, reativos ou sensíveis, em que máquina e humano, ou orgânico e artificial, reagem juntos à presença, ao toque, ao olhar. Lygia cercava seus pacientes de objetos a fim de fazê-los despertarem para uma nova sensibilidade, liberá-los dos seus traumas, reconectá-los ao vazio pleno. Na arte de Anaísa, o objetivo é ligar o que está dentro – pensamentos, sentimentos, emoções – a uma realidade que se produz, em boa parte do tempo, virtualmente. Homens e máquinas que projetam imagens não mais do rosto, mas do que seria o *self*. “Simbioses do humano com as máquinas, dos sistemas híbridos e complexos que estão coreografando as interfaces e conectividades indissolúveis do artificial com o natural” (SANTAELLA, 2002, p. 15), interfaces que vão além dos prolongamentos sensoriais e levam artistas (e experimentadores) a ampliar os sistemas nervoso, sensorial e cognitivo, completa a autora.

²⁷⁸ Para ver essa e outras obras da artista, visitar: <<http://www.anaisafranco.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

Frente às evidências de que a capacidade de sentir no mundo moderno encontra-se condicionada às conexões do mundo virtual, poderíamos considerar o experimento da artista uma resposta ao longínquo anseio humano de decifrar o que o homem carrega dentro de si? O acoplamento do corpo a sistemas artificiais poderia significar uma nova forma de vida, menos ligada à aparência e mais voltada para a exploração dos buracos negros, das paixões e da consciência? À semelhança das potentes máquinas que investigam cientificamente o corpo humano, fatiando-o por meio de ultrassonografias e ressonâncias, estaríamos diante da possibilidade de que sensações e pensamentos também possam ser mapeados, a fim de se criarem diagnósticos do espírito ou fotografias da alma?

Ao acessar zonas profundas da mente humana, tendemos a considerar as possibilidades de as tecnologias do virtual virem a contribuir para o autoconhecimento e consequentemente ajudar o homem em um processo de evolução, libertador de condicionamentos e aprisionamentos a sistemas que há muito já não respondem aos anseios humanos. A prioridade não seria mais a imagem material do corpo, mas absorvido pelas máquinas, o humano passaria a compor um sistema de informação, no qual realizaria antigos desejos de superação dos seus limites físicos, a virtualização do corpo e a expansão da consciência. Nesse caso, haveríamos de considerar que o antigo vir à luz, que respondeu no passado pela abertura do rosto, “a clareira aberta pela protração”, segundo Peter Sloterdijk (2011, p. 159, tradução nossa) encontraria agora um novo caminho de expansão, auxiliado pelas tecnologias.

Para Erick Felinto (2005, p. 63), “a ideia fundamental é que as novas tecnologias envolvem alterações radicais da realidade e da subjetividade”, alterações que permitem à consciência deslocar-se da realidade, inclusive do próprio corpo, ingressando em mundos alternativos e imateriais. Do lado do corpo, explica, as imagens apontam para seu desaparecimento, pela virtualização ou pela simbiose com a máquina. O corpo que sai de cena daria então lugar à expansão infinita dos poderes da consciência e, por outro lado, “a possibilidade de (re) construir os próprios padrões da consciência na forma de identidades alternativas”²⁷⁹. A consciência passaria a ser uma substância maleável “como um elástico”²⁸⁰,

²⁷⁹ Ibid., p. 65.

²⁸⁰ Ibidem.

que poderia ser indefinidamente esticado, ou uma massa de modelagem, à qual se dá a forma que se desejar.

Reflexões que se inserem no campo da pós-modernidade ou do homem pós-orgânico (SIBILIA, 2015), essa é uma entidade ainda em estágio de definição, mas cuja “vida na tela” (FELINTO, 2005, p. 66, aspas do autor) ²⁸¹ poderia concretizar as ideias abstratas de desaparecimento do sujeito, com implicações sobre o poder dos códigos que, como foi visto, erguem os muros brancos e escavam os buracos negros da rostificação. A desaparecimento do corpo seria agora equivalente à desconstrução dessa máquina abstrata que marcou nossa trajetória, a partir da criação de novas identidades e de ligações transcendentais, rompendo-se com a perspectiva da rostidade. O domo de Anaís Franca poderia se configurar nessa “entidade material-informacional”, descrita por Felinto; todos os recursos da tecnociência estariam a serviço de uma ilimitada capacidade de construção e reconstrução das subjetividades humanas, favorecendo uma existência heterogênea, cuja consciência não se assenta mais no corpo, a efígie oca.

Persiste, no entanto, a dúvida: poderíamos falar de um processo reverso, dos buracos negros projetando-se para fora dos muros brancos? Estaríamos frente à dissolução das subjetividades, o fim do eu e das rostidades ou, ao contrário, estariam surgindo novas formas de subjetivação, mais controladoras e autoritárias? Felinto faz o alerta para a questão política que envolve o tema, mediante a falsa ideia de que todos teriam acesso a essa nova condição, em que todos poderiam falar a mesma língua, assim como seriam democráticas as possibilidades de ação. Um “paraíso artificial” (aspas do autor), que eliminaria as diferenças sociais, onde “magicamente” ²⁸² desapareceriam os conflitos, as desigualdades e os dolorosos problemas ligados à exclusão social.

De todo modo, o rosto tecnológico, aquele que habita nossas imagens, já estaria em vias de se concretizar. Uma hipótese bastante aceitável, em face de um vasto campo de imagens criadas pelo cinema de ficção ou pela literatura, em que o rosto tecnológico supera em muito a forma humana; ciência e tecnologia parecem diminuir as limitações que sempre atormentaram a existência do homem na terra e a faceta ciborguiana vai se configurando como possibilidade concreta, bastando para isso pensarmos no quanto já nos tornamos

²⁸¹ Em referência a Sherry Turkle, *Life on the Screen*. New York, Touchstone, 1997.

²⁸² Ibid., p. 69.

artificiais, com nossas próteses dentárias, ortopédicas, válvulas cardíacas, superalimentos e quase todas nossas ações comandadas pela ponta dos dedos. Não necessariamente uma criatura de aparência monstruosa ou extraterrena, mas de todo modo ficaria a questão de qual seria essa nova configuração humana, sobre como poderíamos dimensionar seus dotes sensoriais, medir sua inteligência, avaliar sua capacidade física e mental e, principalmente, como seria a aparência desse “rosto” (aspas nossas), que em um momento se perde da semelhança divina, mas que tem por ambição acoplar-se às máquinas.

A imagem da moça que olha a certa distância a esfera azulada nos remete ao olhar admirado de uma criança que vê pela primeira vez uma bolha de sabão ²⁸³. À beira de um completo esgotamento das antigas fontes de espiritualidade, que ancestralmente alimentaram a fé e a imaginação do homem; alijados das formas genuínas de prazer, frente aos excessos de um mundo que vive da representação e do espetáculo e dos imensos processos de rostificação, que tornam tudo e todos iguais, o olhar distanciado para a esfera remete à valorização das potencialidades místicas e gnósticas da realidade virtual, que colocam os homens em dimensões nunca antes imaginadas, mas o lançam simultaneamente para longe dos processos de interiorização que, se foram desde sempre fonte das maiores angústias, também deram sustentação e certeza sobre a nossa humanidade.

A um passo de perder completamente nossas ancestrais referências e ingressar em um mundo absolutamente novo, o rosto humano se encontra no limiar entre encerrar um capítulo da sua longa história na terra com a definitiva morte do velho rosto, acordar do adormecimento que o imergiu em uma caixa de vidro ou abrir-se para inusitadas e estranhas aventuras, com a possibilidade de ressurgimento de uma nova criatura, em que se deseja, ansiosamente, ver surgir um novo e verdadeiro rosto, ainda que sob a hipótese de uma faceta ciborguiana. Que as revoluções tecnológicas, que cada vez mais aproximam o homem de longínquos horizontes, que permitem desbravar os mais complexos sistemas, elevam e multiplam suas potencialidades físicas e intelectuais, fornecendo-lhe subsídios para uma vida cada vez mais longa e saudável, possam também refletir seres humanos integrais, abertos ao mundo, ao outro e a si mesmos – nem que para isso se corra o risco da loucura.

²⁸³ Referência à tela *Bubbles*. G. H. Every, 1887.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. **Meios sem Fim**: notas sobre a política. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 (coleção Filô/Estética).

APARÍCIO, Maria Irene. Jean Epstein. **Film & Philosophy** – Mapping an Encounter (2008-2013). Fundação Ciência e Tecnologia do Instituto de Filosofia da Linguagem da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein> Acesso em: 26 nov. 2018. Sem ano. Não paginado.

_____. As teses essenciais de Jean Epstein: uma breve introdução. **Artciencia.com**. Ano IX, n. 18, 2014. Páginas I-VII. ISSN 1646-3463. Seção Tradução. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/download/11118/8315/> Acesso em: 26 nov. 2018.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lelis Siqueira. 2ª. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Mundo da Arte).

AREAL, Leonor. Para uma teoria do clichê. **Cinema 2**. Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento do Instituto de Filosofia da Linguagem. Universidade Nova Lisboa, 2011, p. 141-164. Disponível em: https://www.academia.edu/25332277/Para_uma_teor%C3%A9a. Acesso em: 18 jun. 2017.

ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. **El Rostro en el Cine**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

BAIRON, Sérgio. A Comunicação nas Esferas, a experiência estética e a hipermídia. **Revista USP**. São Paulo, n. 86, p. 16-27, jun./ago. 2010. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13810>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

BAITELLO JUNIOR, Norval. De onde vem o poder das imagens que invadem nossas casas e nossos corpos? In: SAMPAIO, Inês (Org.). **Comunicação, Cultura e Cidadania**. Campinas: Pontes, 2012. P. 31-40.

_____. **O olho do furacão: a cultura da imagem e a crise da visibilidade**. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Cultura. COMPÓS, 2001. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1243.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2018.

BALÁZS, Béla. O Homem Visível. Frankfurt: Surkamp Verlag, 2001. **RCL – Revista de Comunicação e Linguagem**, n. 47, 2017, p. 213-218. Tradução: Bruno Duarte. Original alemão *Der sichtbare Mensch – oder die Kultur des Films* (1923). Disponível em:

<<http://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/87/103>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

BALOGUN, Ola. Formas e Expressões na Arte Africana. **Introdução à Cultura Africana**. Lisboa: Edições 70, 1977. Disponível em: <<http://afrologia.blogspot.com/2008/03/formas-e-expresses-na-arte-africana.html>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

BARTHES, Roland. **La Torre Eiffel: textos sobre la imagen**. Barcelona: Paidós, 2001.

_____. **Mitologias**. 3ª. Edição, Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. **Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem**. Organização e tradução de Juremir Machado da Silva. 5ª. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

_____. **Antropología de la Imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. 8ª. Edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Brasília: Editora Brasiliense, 2012.

_____. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Organização e apresentação de Márcio Seligman-Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. 1a. ed.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRASSAÏ, George. **Graffiti**. Paris: Flammarion, 1993.

BROCKES, Emma. Jeff Koons: 'People respond to banal things – they don't accept their own history'. **The Guardian**. Jul. 2015. Disponível em: <encurtador.com.br/avJNZ>. Acesso em: 07 jul. 2018.

BRÜCKLE, Wolfgang. Face-Off in Weimar Culture: The Physiognomic Paradigm, Competing Portrait Anthologies, and August Sander's Face of our Time. **Tate Papers**, n. 19, Spring 2013. ISSN 1753-9854. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/face-off-in-weimar-culture-the-physiognomic-paradigm-competing-portrait-anthologies-and-august-sanders-face-of-our-time>>. Acesso em: 27 jun. 2018. Não paginado.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CLARK, Lygia. **O Vazio Pleno** — Livro-obra. 1960. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **A História do rosto**: exprimir e calar as emoções (do século 16 ao começo do século 19). Tradução Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2016.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Cinema I**: A Imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema I**: A Imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010. (3ª. Edição).

DENSON, Roger. Cindy Sherman as Orson Welles... as John Ford... as Vittorio De Sica... as Alfred Hitchcock... as... **The Huffington Post**. Dec. 2017. Disponível em:

<http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/before-there-was-cindy-sh_b_1312622.html>. Acesso em: 11 ago. 2017.

DUARTE, Susana Nascimento. Jean-François Lyotard. **Film & Philosophy** – Mapping an Encounter. In: I AIM ANNUAL MEETING. May 5-7, 2011, Faro, Portugal. Comunicação do painel “O cinema pensa!”. Não paginado. Disponível em:

<<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-francois-lyotard>>. Acesso em: 12/02/2018

_____. **O figural no cinema contemporâneo**: articulações e disjunções do visível e do dizível. 2015. 431 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/15325>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1990.

_____. Montagem de Atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983.

ENTLER, Ronaldo. :-) Rostos. **Iconica**. 18 jul. 2016. Disponível em:

<http://www.iconica.com.br/site/rostos_brassai>. Acesso em: 26 jun. 2018.

EPSTEIN, Jean. A Inteligência de uma Máquina (trechos de *Écrits sur le Cinéma*. France: Textimages, 1921-1952). In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**: antologia. (Org.). Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura, n. 05).

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. X, n. 19. Jul.-Dez. 2016, p. 241-262. Disponível em:

<http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_19_RicardoFabbrini.pdf>. Acesso em: 11 out. 2018.

FABRIS, Annateresa. O indício negado. **Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997, p. 218. Disponível em:

<<http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/AFabris%2093%20port.pdf>>.

Acesso em: 25 out. 2017.

FATORELLI, Antônio. Portfólio. **ECO-Pós**, v. 5, n. 1. 2002, p. 64-69. Disponível em: https://revistas.ufri.br/index.php/eco_pos/article/view/1158/1099>. Acesso em: 25 out. 2017.

FELINTO, Erick. **A religião das máquinas**: ensaios sobre o imaginário da cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Imagem clichê e reflexões intempestivas. **Ateliê da Imagem**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.ateliedaimagem.com.br/biblioteca/imagem-e-cliche-reflexoes-intempestivas/>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

FLAUSINO, Cristina V. **O Rosto Tecnológico**. XV Encontro de Grupos de Pesquisas em Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/lista_area_DT5-CI.htm> Acesso em 26 nov. 2018

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FONSECA, Raquel. A fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência. **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, RS: V. 17. N. 28, 2010. P. 99-110. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/18792/10970>>. Acesso em: 10 ago. 2018

GALASSI, Peter. The complete Untitled Film Still - Cindy Sherman, 1997. **Museum of Modern Art**. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

GHIORZI, Jorge. Mulheres Apaixonadas: ciranda de amores e desamores. **Janela da Tela**. Set. 2018. Disponível em: <http://janeladatela.blogspot.com/2018/09/mulheres-apaixonadas-ciranda-de-amores.html>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

GONDIM, Rosemary M. IMEMORIAL: fotografia e reconstrução da memória em Rosângela Rennó. **Estudos de Sociologia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. 2011, v. 1, n. 17. Não paginado. Disponível em:

<<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/48/38>>. Acesso em: 25 out. 2017.

GONZAGA, Ricardo Maurício. **O corpo como rascunho**: ORLAN, o verbo feito carne feito imagem feita verbo. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012. Disponível em:

<<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Ricardo.Mauricio.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

GUIMARÃES, Pedro. No rosto lê-se o homem: a fisionomia no cinema. **Significação**, v. 43, n. 46. p. 86-105, 2016a. Disponível em:

<www.revistas.usp.br/significacao/article/download/121048/121180>. Acesso em: 01 out. 2018.

_____. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. **Sala Preta**, v. 16, n. 2, p. 220-232, 21 dez. 2016b. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i2p220-232>>. Acesso em: 01 out. 2018.

HARRISON, Martin. (Org.). **Francis Bacon**: Catalogue Raisonné, Vol. IV, 1971-91, Londres, 2016, p. 1260, no. 83-01. Disponível em:

<<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/contemporary-art-evening-auction-l17024/lot.25.html>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP, 9).

JIMENEZ, Marc. **O que é Estética?** Tradução Fúlvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo, n-1 Edições, 2015.

LEIRNER, Sheila. Artista Bill Viola ganha retrospectiva em Paris. **O Estado de São Paulo**. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,artista-bill-viola-ganha-mostra-retrospectiva-em-paris,1138372>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

LEUCHTER, Miriam. MoMa acquires full set August Sander's Influential Photos "People of the 20th Century". **American Photo Mag**, 9 jun. 2015. Disponível em:

<<http://www.americanphotomag.com/moma-acquires-full-set-august-sanders-influential-photos-people-20th-century>> Acesso em: 26 jun. 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas.

Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____.; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista.

Tradução Eduardo Brandão. 1ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, Arte e Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante**: da escola de Frankfurt à crítica

alemã contemporânea - Nova Teoria da Comunicação III: tomo II. São Paulo: Paulus, 2011a.

_____. **O princípio da razão durante**: diálogo, poder e interfaces sociais da comunicação -

Nova Teoria da Comunicação III. São Paulo: Paulus, 2011b.

_____. **O rosto e a máquina**: o fenômeno da comunicação visto dos ângulos humano,

medial e tecnológico - Nova Teoria da Comunicação I. São Paulo: Paulus, 2013.

MEIRELES, Cecília. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORIN, Edgar. **As Estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NUNES, Etelvina. **O Outro e o Rosto** - problemas de alteridade em Emmanuel Levinas. Braga,

Portugal: Publicações da Faculdade de Filosofia da UCP. 1993.

POIRIÉ, François. **Emmanuel Levinas**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. (Arte Físsil).

_____. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

RENNÓ, Rosângela. **Artistas da USP**. São Paulo: EDUSP, 1997 (edição 9).

RIZZO, Sérgio. Noir baseado em Hemingway reúne craques. **Folha de S. Paulo** (Ilustrada).

Crítica DVD "Os Assassinos". Mar. 2009. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2903200916.htm> Acesso em: 26 dez. 2018

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. **The**

Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and

Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

_____. O corpo vibrátil de Lygia Clark. **Folha de S. Paulo** (Caderno Mais), abr. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

RYAN, Tina Rivers. Warhol, Marilyn Diptych. **Khan Academy**. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-america/modernity-ap/a/warhol-marilyn-diptych>>. Sem ano de publicação. Acesso em: 08 jul. 2018.

SANTAELLA, Lucia. Ciberarte de A a Z. In: DOMINGUES, Diana. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. São Paulo: Experimento, 2002.

SCHATZ-NETT, Thomas. August Sander, a fotografia e o tipo. **Blog do IMS – Instituto Moreira Salles**, 6 dez. 2012. Tradução de Marcelo Backes. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/august-sander-a-fotografia-e-o-tipo-por-thomas-schatz-nett>>. Acesso em: 27 jun. 2018. Não paginado.

SEARLE, Adrian. Alex Katz: Quick Light review – a bright burst of life in freeze-frame. **The Guardian**. Jun. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/08/alex-katz-quick-light-review-serpentine-gallery-lucid-direct-moving>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 2a. Ed.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I — Burbujas**. Madrid, Espanha: Ediciones Siruela, S.A., 2011.

STEINBERG, Leo. The Philosophical Brothel. **The MIT Press**, 1988, vol. 44, p. 7-74. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778974>>. Acesso: 05 ago. 2018.

SUTTON, Kate. Jeff Koons' Controversial Michael Jackson Sculpture: The Story Behind It. **Billboard**. Ago. 2014. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/6150392/jeff-koons-controversial-michael-jackson-sculpture-the-story-behind-it>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon: A brutalidade do fato**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Cosac & Naify Edições, 1995.

TADEU, Tomaz. (Org./Trad.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 2a. ed.

TEIXEIRA, Felipe C. **Aby Warburg e a pós-vida dos Pathosformeln antigos**. Publicação de História da historiografia - International Journal of Theory and History of Historiography. Ouro Preto, MG, número 05. Setembro, 2010. Páginas 134-147. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>>. Acesso: 09 nov. 2018.

TISSI, Tieza. Notas sobre a fábrica do ator excêntrico (FEKS). **Kinoruss**, ano 3, n. 4, 2013. Publicação eletrônica do GP XXI. Disponível em https://issuu.com/kinoruss/docs/caderno_kinoruss_n.4_eisensteiniana Acesso em : 01 out. 2018.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. **Diretrizes para Apresentação de Dissertações e Teses da USP: Parte I (ABNT)**. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro... [et al.]. – 3.ed. rev. ampl. mod. – São Paulo: SIBiUSP, 2016. 100p. (Cadernos de estudos, 9). Disponível em: <<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/111/95/491-1>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

VIESENTEINER, Jorge L. **Deleuze: ética como resistência e reinvenção**. In: Sganzerla, A.; Falabretti, E.; Bocca F. (Org). **Ética em Movimento**. São Paulo: Paulus, 2009, p. 283-296. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/16661632/O-estatuto-da-etica-em-Deleuze>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

WAGNER, Christiane. Kitsch, reminiscências estéticas e Jeff Koons. **Revista Visuais** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. V2, n.2, 2016. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/352>>. Acesso em: 02 ago. 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Sétima Arte, um culto moderno:** o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, c1978 (coleção Debates, 142p. cinema)

Citações de blogs e sites sem autoria:

ALEX KATZ. Disponível em: <<http://www.alexkatz.com/home>>. Acesso em: 02 ago. 2018.

ALLPOSTERS. **Lilian Gish, Mid-1910s Photo**. Disponível em: <https://www.allposters.com/-sp/Lillian-Gish-Mid-1910s-Posters_i5102644_.htm>. Acesso em: 27 nov. 2018.

DAILY MAIL. **Carpenter unearths never-before-seen silent film of 1920s actress Mary Pickford during barn clear-out**. Set. 2013. Disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2430410/Mary-Pickford-lost-silent-film-1920s-carpenter-barn.html>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

DONNA. **E Deus criou Brigitte Bardot**. Nov. 2009. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/e-deus-criou-brigitte-bardot/>>. Acesso em: 06 dez. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Obituário Transparente**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16424/obituario-transparente>>. Acesso em: 28 de Jun. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ERMIRA: CULTURA, IDEIAS E REDEMOINHOS. **A beleza essencial de Greta Garbo**. out. 2016. Disponível em: <<http://ermiracultura.com.br/2016/10/03/a-beleza-essencial-de-greta-garbo/>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

ETHERTON GALLERY. **Joel-Peter Witkin**. Disponível em: <http://www.ethertongallery.com/html/artist_detail.php?pageNum_DetailRS4=1&totalRows_DetailRS4=222&recordID=10>. Acesso em: 8 nov. 2018.

FRANCIS BACON. **Biography 1940s**. Disponível em: <<http://www.francis-bacon.com/life/biography/1940s>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

_____. **Head VI**. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/head-vi>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

_____. **Portrait of George Dyer in a Mirror**. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-george-dyer-mirror>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

_____. **Isabel Rawsthorne**. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/isabel-rawsthorne>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

GALILEU. **Marilyn Monroe: 6 fatos que você precisa saber sobre o ícone de Hollywood**.

Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2018/05/marilyn-monroe-6-fatos-que-voce-precisa-saber-sobre-o-icone-de-hollywood.html>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

IRENE ANDESSNER. Site oficial da artista. Disponível em: <<http://www.andessner.com/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

_____. **I.M. Dietrich**. 2001. Disponível em:

<http://www.andessner.com/img/dietrich/02_b.jpg>. Acesso em: 14 ago. 2017

_____. **Cyberface**. 1998. Disponível em:

<http://www.andessner.com/img/cyberface/01_b.jpg>. Acesso em: 21 jun. 2018.

_____. **Donne Illustri**. 2003. Disponível em:

<<http://www.andessner.com/works.php?id=9&hl=9&lang=en>>. Acesso em: 3 nov. 2018.

A JANELA ENCANTADA. **Assassinos, 1946**. Abr. 2013. Disponível em:

<<https://ajanelaencantada.wordpress.com/2013/04/05/assassinos-1946/>>. Acesso em: 02 set. 2018.

JEFF KOONS. **Artwork: Michael Jackson and Bubbles**. Disponível em:

<<http://www.jeffkoons.com/artwork/banality/michael-jackson-and-bubbles>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

KEITH COTTINGHAM. **Fictitious Portraits**. 1992. Disponível em:

<<http://www.keithcottingham.com/1992/>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

MAC USP - MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Figuras,**

1945. Roteiro de Visitas do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Disponível em:

<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/pdf/37.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

MARCEL DUCHAMP. **Duchamp Artworks**. Disponível em:

<<http://www.marcel Duchamp.net/duchamp-artworks/page/2/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

MFAH - THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON. **Venus Preferred to Christ**. Disponível em: <https://www.mfah.org/art/detail/69551?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fartist%3DJoel%2BPeter%2BWitkin>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

MJ BEATS. **A escultura de ouro e porcelana**: Michael Jackson e Bubbles. Tradução da entrevista concedida a Kate Sutton. Disponível em: mjbeats.com.br/a-escultura-de-ouro-e-porcelana-michael-jackson-e-bubbles-9c35de0a32f1>. Acesso em: 03 ago. 2018.

MOMA - MUSEUM OF MODERN ART. **August Sander**. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/5145>>. Acesso em: 7 nov. 2018.

_____. **Cindy Sherman**. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/0/>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

MOMA LEARNING. **Gold Marilyn Monroe**. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962>. Acesso em: 08 jul. 2018.

O MUNDO DE LYGIA CLARK. Disponível em: <http://www.lygiac Clark.org.br/biografiaPT.asp>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

ORLAN. **Performance**. Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

PABLO PICASSO. **Picasso's African-influenced Period - 1907 to 1909**. Disponível em: <https://www.pablopicasso.org/africanperiod.jsp>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

PURPLE CLOVER. **12 Legendary Femme Fatales**. fev. 2017. Disponível em: <https://www.purpleclover.com/entertainment/7183-12-fierce-femme-fatales/>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

ROSÂNGELA RENNÓ. **Duas Lições de Realismo Fantástico**. 1991. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/38/1>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

_____. **Série Imemorial**. 1994. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/1>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

ROTTEN TOMATOES. **Gary Cooper**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/celebrity/gary_cooper/>. Acesso em: 27 nov. 2018.

TATE. **'Marilyn Diptych', Andy Warhol, 1962**. Disponível em:

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

VERTU FINE ART. **Andy Warhol at the Vatican and Vassar**. Feb. 2018. Disponível em:

<<https://vertufineart.com/andy-warhol-vatican/>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

WAHOOART. **Estigmatização de São Francisco**. Disponível em:

<<https://pt.wahooart.com/@@/9GEL9J-Giotto-Di-Bondone-Estigmatiza%C3%A7%C3%A3o-de-S%C3%A3o-Francisco>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. **Cindy Sherman**. Untitled, 2008. Disponível em:

<<http://collection.whitney.org/object/34993>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

Informações Pessoais:

FABBRINI, Ricardo. Relatório de participação em banca de qualificação da autora do trabalho (Cristina Valéria Flausino). Exame de qualificação realizado em 14 mar. 2017.

Teses e dissertações:

CUNHA, João Fabrício Flores da. **A comunicação afetiva no cinema de Ingmar Bergman**.

2016. 144 p. (Mestrado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/134836>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

MARICONDA, Letícia Freire. **Brassaï: poéticas visuais e trajetórias urbanas**. 2016. 124 p.

(Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em:

<www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10112016-134511/en.php>. Acesso em: 19 maio 2017.

MORAN, Patrícia. **Rostilidades: o sentido do rosto**. (Tese). Programa de Estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP. São Paulo, 2003. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/infotec/teses-03-04/resumo_1843.html> . Acesso em 28 nov. 2018.

Letras de música:

JOBIM, Antonio Carlos; MORAES, Vinicius de. A chegada dos candangos. **Brasília, Sinfonia da Alvorada**. [S.l.]: Doxy Records, 1960. LP 12". Música: Antonio Carlos Jobim. Poesia: Vinicius de Moraes. Orquestra sinfônica dirigida por Antonio Carlos Jobim. Poemas recitados por Vinicius de Moraes. Participação do Coro Dante Martinez sob direção de Roberto de Regina.

Folder de exposição:

ANJOS, Moacir dos. Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda. In: **Rosângela Rennó**, folder de exposição, Recife, 2006. 10 p. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/uploads/File/bibliografia/Moacir%20port.pdf> Acesso em: 18 jun. 2018.

Filmes citados:

Alexandre Niévski (Alexander Nevski, URSS, 1938).

Anna Karenina (1935, EUA, Clarence Brown).

Os Assassinos (The Killers, 1946, EUA, Robert Siodmak).

Coquette (1929, EUA, Sam Taylor).

Coração Fiel (Coeur Fidèle, Jean Epstein, França: Pathé Consortium Cinéma, 1923). Blu-Ray, Eureka Entertainment.

O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925, URSS, Sergei Eisenstein).

O Galante Mr. Deeds (Mr. Deeds Goes To Town, 1936, EUA, Frank Capra).

Gata em Teto de Zinco Quente (Cat on a Hot Tin Roof, Richard Brooks, EUA: Avon Productions, 1958). DVD, Warner Home Video.

A Greve (Stachka, Sergei Eisenstein, URSS: Goskino, Proletkult, 1925). DVD, Continental Home Video.

Hamlet (Svend Gade e Heinz Schall, Alemanha: Art-Film-GmbH, 1921). DVD, Edition Filmmuseum.

O Homem com a Câmera (*Chelovek s kino-apparatom*, URSS, Dziga Vertov, 1929).

Interlúdio (*Notorious*, 1946, Alfred Hitchcock).

A Linha Geral (*O Velho e o Novo/Staroe i Novoe*, Sergei Eisenstein, URSS: Sovkino, 1929). DVD, Continental Home Video.

Lírio Partido (*Broken Blossoms*, D. W. Griffith, EUA, 1919).

Marrocos (*Morocco*, EUA, Josef von Sternberg, 1930).

Memória do Corpo (Mário Carneiro, Brasil, 1984). Curta-metragem.

Mulheres Apaixonadas (*Women in Love*, Ken Russell, EUA, 1970).

O Nascimento de uma Nação (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, EUA: David W. Griffith Corporation, Epoch Producing Corporation, 1915). DVD, Continental Home Video.

Órfãos da Tempestade (*Orphans of the Storm*, D. W. Griffith, EUA: D. W. Griffith Productions, 1921). DVD, Continental Home Video.

A Paixão de Joana D'Arc (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Th. Dreyer, França, 1928). DVD, Versátil Home Video.

Persona (Ingmar Bergman, Suécia: American International Pictures, Aurora, Svensk Filmindustri, 1966). DVD, Versátil Home Video.

Rainha Christina (*Queen Christina*, 1933, EUA, Rouben Mamoulian).

A Sexta Parte do Mundo (*Shestay a Chast Mira*, URSS, Dziga Vertov, 1926).

Torrente de Paixão (*Niagara*, Henry Hathaway, EUA, 1953).