

O CORPO NO LIMITE

Samuel José Gilbert de Jesus
Samueldejesus.sp@gmail.com
ECA/USP

ISSN 2316-6479

Resumo

No início do século XIX, foi publicado um curioso tratado chamado *A fisiognomonia ou a arte de bem conhecer os homens*, redigido pelo teólogo suíço Johann Kaspar Lavater. Baseado numa suposta objetividade dos resultados quantitativos e dos dados recolhidos, esse tratado não se revelou verificável. No entanto, esse artigo propõe examinar como alguns de seus sintomas ecoam e assombram, até hoje, numerosas produções de obras fotográficas e cinematográficas.

Palavras-chave: Fotografia, cinema, fisiognomonia, retrato, modelo

Abstract

In the beginning of the nineteenth century, was published a curious treatise called *The physiognomy or the good art of men's knowledge*, written by the Swiss theologian Johan Kaspar Lavater. Based upon a supposed objectivity made of quantitative results and collected database, this treatise wouldn't revealed itself verifiable. Nevertheless, this essay proposes to examine how several symptoms echo and shade, until today, many photographic and cinematographic works productions.

Keywords: Photography, cinema, physiognomy, portrait, model

Introdução

Esse artigo propõe-se a examinar a questão da fisiognomonia, em relação às várias obras contemporâneas que vêm desmistificar, impossibilitar, um certo pensamento utópico que busca “medir” o indivíduo em função das suas supostas características físicas. Além disso, esse estudo buscará destacar certas figuras apresentadas como «antifisiognônicas». Serão assim examinados alguns exemplos que nos leva a enfatizar a contradição do próprio termo desrazão, ou segundo Foucault : “ [...] essa forma vazia, sem conteúdo nem valor, puramente negativa, onde é figurado apenas o rastro de uma razão que acaba de escapar, mas que permanece ainda, para a desrazão, como sua razão de ser” (FOUCAULT, 2010, p.47)

Publicado no início do século XIX, o tratado chamado *La physiognomie ou l'art de connaître les hommes*, redigido pelo teólogo suíço Johann Kaspar Lavater consistia em provar como o próprio método de observação permitia deduzir, a partir dos diferentes ângulos de um rosto, a personalidade de um indivíduo. Lavater define o seu método da fisionomia ao dizer que: “A fisiognomonia é a ciência, o conhecimento do que unifica o exterior ao interior, a superfície visível que recobre o invisível.” (LAVATER, 1998, p.120)

Esse método será, assim, acrescido por uma série de tabuas ilustrativas nas quais números rostos e perfis humanos classificados, ordenados e numerados em função das suas características físicas. Podemos conferir essa necessidade de provar o bem fundado desse método pela gravura que representa um sessão de desenho de perfil, à luz da vela, por meio do *Fisionotraço*. O seu procedimento será seriamente criticado por Hegel, que recusa o fato de se buscar uma consciência de si onde ela não pode estar: “Sem dúvida, dentro dessa aparição fenomenal, o interior é um invisível visível, mas sem estar ligado a ela; tanto ele pode encontrar-se num outro fenômeno, quanto um outro interior pode encontrar-se no mesmo fenômeno.” (HEGEL, 1991, p. 228)

I. Registrar, classificar, mapear: o surgimento do olhar taxonômico.

Em 1813, aparece a palavra de *taxonomia* – do grego *taxinomia*, composto do termo *taxis* que significa “localização”, “classificação”, “ordem”; e do termo *nomos*, “lei”, “regra” –, criada por Augustin Pyrame de Candolle. É a partir dessa noção que a *fisiognomonía* chama nossa atenção: na medida em que ela demonstra não somente a intenção do autor, mas também anuncia todo os debates éticos, estéticos e supostos usos científicos que acompanharão o desenvolvimento da fotografia no século XIX. Isso pode ser observado desse modo através das famosas tábuas antropométricas estabelecidas por Rodolphe Töpffer, Guillaume Duchenne de Boulogne e, sobretudo, Alfonse Bertillon, que elaborada, ao longo dos anos, uma compilação de vários retratos fotográficos do povo parisiense indigente, tal como pode ser visto no exemplo da *Tabua sinótica das características fisionômicas* de 1893 [Fig.1].



Fig.1. Alphonse Bertillon, *Tabua sinótica das características fisionômicas*, 1893

Este desejo de classificação taxinômica vai influenciar algumas iniciativas singulares, atingindo o próprio campo da História das Artes, e se inoculando particularmente no regime da fotografia, principalmente em sua dimensão tipicamente documental. No entanto, um dos melhores exemplos de tentativa taxinômica elaborado no início do século 20 encontra-se talvez no projeto *Mnemosyne - Atlas*, constituído por Aby Warburg, entre 1924 e 1929. Essa tentativa ecoa perfeitamente numa obra fotográfica tal como o fotógrafo Alemão August Sander a realizou, cujo olhar taxonômico quis registrar todos componentes sociais do povo alemão – inclusive os marginais, deficientes, povos viajantes. Em relação à obras de August Sander, Walter Benjamin observou que:

“As obras como essas de Sander podem adquirir, num dia, uma atualidade imprevista. As mudanças do poder que nos esperam precisam de uma necessidade vital para melhorar e afinar o saber fisiognomônico [...] Teremos de nos acostumar ao fato de ser examinado tudo como nós observaremos os outros. A obra de Sander é mais do que um álbum de imagens: ele é um ‘Atlas de exercícios’.” (BENJAMIN, 2000, p.138)

Esse saber fisiognomônico se traduz, por meio da obra fotográfica de Sander, em uma verdadeira classificação destinada, entre outras, a ser publicada. O fotógrafo declarará, em sua quinta conferência de 1931 que: “A ideia fundamental da minha obra fotográfica *Homens do século XX* [...] cuja seleção foi publicada em 1929 sob o título *Retrato de uma época não é outra coisa do que um manifesto fotográfico enquanto linguagem universal e a tentativa de elaborar um retrato fisionômico atual do homem alemão.*” (SANDER, 2009, p. 29 - 35)

No entanto, o que nos interessa particularmente no quadro desse artigo relaciona-se com o método fotográfico que Sander usou para retratar alguns dos seus modelos, deficientes mentais, tais como retratados na fotografia intitulada *O Idiota*, de 1929, ou a intitulada: *Vítima de explosão de gás*, de 1930 [Fig.2]. Ou seja, representações humanas cuja aparência física não conforme levou a ser identificadas como “Monstros” e “Marginais”.



Fig.2. August Sander.
Vítima de explosão de gás. 1930

Segundo Jean Clair:

“O *monstrum* provém da fantasmagoria, do prodígio [...] como o sugere uma etimologia inesperada: *monere*, alertar, prever [...] De *monere*, deriva o *monumentum*. O monstro e o monumento estão ligados na evocação comum de um passado longínquo, mítico, fabuloso, que precisa ser guardado, mas que também precisamos desconfiar.” (CLAIR, 2012, 9)

Podemos aproveitar também uma das suas manifestações em obras, na instalação denominada *Os Suíços mortos* [*Les Suisses morts*], criada por Christian Boltanski em 1991 [Fig.3]. Esses dois exemplos convocam o que Timothy James Clark define como um *Eu fictício*: “Qual seria a aparência de uma pessoa que tivesse formado a opinião de que seu *eu* [*self*] era uma ficção conveniente e que, por isso, tentasse inscrever esse *eu* fictício em sua maneira de conduzir-se, na maneira de encerrar os olhos de outrem ?” (CLARK, 2007, p.160 - 162)



Fig.3 Christian Boltanski, *Les Suisses Morts*, 1991

II. A fotografia contemporânea como meio de expressão anti-fisiognômica

Desde então, força é de constatar como vários artistas e cineastas se interessaram, em paralelo, em desenvolver um tipo de representação de si que chegará, a impossibilitar e parasitar toda tentativa de leitura fisiognômica. Por exemplo, pensamos no rosto *apotropaico* do protagonista Norman Bates, na cena final do filme *Psicose* [*Psycho*, 1960] d'Alfred Hitchcock, fundindo com o próprio crânio da sua mãe, cuja identidade tomou inteiramente posse da psique do jovem homem assassino.

A autonomia crescente da imagem fotográfica, tudo como a ampliação dos seus usos diversos a partir da década de 60, vai contribuir para tornar a leitura do retrato de modo particularmente aporético. A palavra *Aporia* – do grego

a-poros –, significa literalmente “*Sem caminho, sem saída*”. Profunda *incerteza, incomodo*, ele designa “uma contradição insolúvel num raciocínio”. Segundo Jacques Derrida:

Uma ‘aporia’ é uma oposição inatingível, que nos imobiliza dentro de um sistema. Não podemos achar o meio de sair dessa contradição. Isso é a sua aparência negativa: ausência de caminho, paralisia, passagem impossível, barragem em frente do futuro. [...] Ela é um pensamento do caminho, uma provocação para pensar o impossível.” (DERRIDA, 1988, p. 134)

Essa dimensão vale também em relação a produção de algumas obras cinematográficas, sujeitas à censura. Um dos melhores exemplos contemporâneos diz respeito a série fotográfica *Tulsa* realizada por Larry Clark, em 1971. Além do seu aspecto considerado ao momento da sua publicação como sulfuroso e indecente, essa obra nos mostra como pode ser estabelecido a relação entre quem fotografa e quem é fotografado, além disso, pelo meio do corpo, enquanto objeto iconográfico. Podemos identificar uma postura transgressiva semelhante na França, através da obra concebida pelo artista Michel Journiac, em sua série *Homenagem a Freud*, de 1972, na qual o artista assume plenamente o uso da fotografia enquanto próprio suporte ao serviço de uma estratégia licita de denúncia do poder psiquiátrico [Fig.4].



Fig.4 Michel Journiac. *Hommage à Freud*. 1972

Segundo Jean-Marie Schaeffer: “Com exceção de um formalismo ou de um esteticismo, o corpo do retratado corrobora ele também para o olhar do fotografo,

até denuncia-lo [...] Se é verdade que o retratado pode só alcançar sua própria identidade exibindo-se á mediação (sempre perigosa) do olhar do fotografo, este exhibe-se através do modo pelo qual ele lida (ou não lida) com essa situação de mediação.” (SCHAEFFER, 1997, p.8). Essa mediação começou a se espalhar através de várias obras diversas, desafiando os usos e costumes de espectador. Por exemplo, na obra da fotografa lituana Rineke Dijkstra, como este retrato chamado *Toureiro da cidade de Vila Franca de Xira* [*Bull fighter from Vila Franca de Xira*], realizado em 2003.

III. O corpo no limite.

Vários exemplos nos apresentam uma prática extrema do corpo, fortemente influenciada pela busca quase obsessiva do limite, em todas suas dimensões. Obras estas que alcançam uma representação do individuo bastante perturbadora. Um dos pioneiros nesse domínio foi a artista norte-americano Chris Burden que levou um tiro no seu braço esquerdo, de acordo com o seu próprio pedido, na performance chamada *Tiro* [*Shoot*], de 1974.

Segundo Wilton Garcia, todas essas posturas acabam por fazer parte de um discurso conceitual transgressivo que ultrapassa as considerações de um sistema hegemônico notável, chegando assim além do limite permitido. Desde então, a primeira consequência dessa posse do poder da imagem explica o fato que: “Já a (sub)versão (re)apropria-se da lógica desse sistema para garantir seus resultados. [...] Transgressão e (sub)versão, portanto, legitimam a construção conceitual da *transcorporalidade*, já que o trânsito dessa narrativas contemporâneas situa o corpo em um espaço midiático fronteiro.” (GARCIA, 2005, p. 24 - 28)

Desse modo, o retrato fotográfico vai pouco a pouco constituir um gênero perfeito cuja elaboração vem revelar todos sintomas e distúrbios de um processo completo de desfiguração, as vezes profundamente extrema, como ela foi experimentada pelo fotografo Rodrigo Braga – operando assim uma extensão do seu próprio rosto com a goela de um cachorro morto destinado à anatomia –, e cujo autorretrato final, constituiu o ápice visual da sua *Fantasia de compensação*, datada de 2004.

Essa série insiste de modo sutil sobre o caráter orgânico e animal da representação não convencional do corpo humano renegociado, apesar do seu aspecto inusitado, perturbador e artificial. Para Jean-Luc Nancy : “O corpo é material. Ele é denso. Ele é impenetrável. Se nós o penetramos, ele desloca-se, fura-se, rasga-se [...] O corpo é material. Ele fica fora. Distinto dos outros corpos. [...] Mesmo o vazio é uma espécie muito sensível do corpo.” (NANCY, 2006, p.150 - 156)

Um dos exemplos dos mais emblemáticos refere-se à séries fotográficas intituladas “Pequenas mutilações” do artista espanhol David Nebreda, solicitado pelo galerista e editor Léo Scheer, que na época estava interessado em publicar seus trabalhos, ao momento mesmo onde o artista encontrava-se numa fase de depressão aguda, durante a qual ele percebia seu corpo como suporte e matéria *Estéril* – título de uma das suas obras. Essa disfunção do *eu* é nitidamente presente no cinema, enquanto objeto “fisiognomônico” definitivamente parasitado, “estranho”, tal como no filme *O rosto do outro* [*The face of another*], de Hiroshi Teshigahara, realizado em 1966.

Ela não pode ser dissociada de uma certa postura dita extrema, tal como ela contaminou, progressivamente o campo das Artes plásticas, da fotografia, e do vídeo, tal como na performance *Preparação I* atuada por Leticia Parente em 1975, as performances telúricas de Herman Nitsch, ou recentemente, o filme “L’Apollonide”, realizado por Bertrand Bonello em 2011. Nesse sentido que: “Uma imagem será dita ‘extrema’ por conta dos motivos *inusitados*: o que ela nos mostra vai além do que nós estamos acostumados a ver.” (ARDENNE, 2006, p. 43)

Uma das sequências finais nos mostra como uma prostituta, *Judith*, cujos rosto e boca foram desfigurados por um dos seus clientes da casa de tolerância, passa a ser chamada “A mulher que ri” [*La femme qui rit*] se torna objeto de desejo, de contemplação, “alugada” para servir de objeto de tortura suave ao pedido de clientes fortunados [Fig.5].

Essa última figura nós leva a tomar em consideração uma observação enunciada pelo antropólogo David Le Breton, pelo qual, finalmente o que nos aparece como: “ ‘O apagamento do corpo’ não é nada mais que a sua alteração progressiva que vem perturbar os códigos visuais, e tem com principal consequência tornar essa identidade estrangeira por si mesmo, pelo menos pelo outro ao qual esse corpo não é mais o espelho.” (LE BRETON, 2011, p. 202)



Fig. 5. Bertrand Bonello, *L'apollonide*. 2011

Bibliografia

- ARDENNE, P. *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006
- BENJAMIN, W. "Petite histoire de la photographie", in *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2000
- CLAIR, J. *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*. Paris: Gallimard, 2012
- CLARK, T.J. *Modernismos*. São Paulo: Cosacnaify, 2007
- DERRIDA, J. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988
- FOUCAULT, M. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- GARCIA, W. *Corpo, mídia e representação*. São Paulo: Thomson e Pioneira, 2005
- HEGEL. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Aubier, 1991
- JOURNIAC, M, "Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique". *ArTitudes*, Paris, vol. 8/9, déc. – mars 1974.
- LAVATER, J. K. *La physiognomonie ou l'art de bien connaître les hommes*. Lausanne: L'âge d'homme, 1998
- LE BRETON, D. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF, 2011
- NANCY, J-L. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000
- SANDER, A. *Voir, observer, penser*. Munich: Schirmer/ Mosel, 2009
- SCHAEFFER, J-M. *Portraits, singulier pluriel*. Paris : Hazan, 1997

Minicurrículo

Samuel de Jesus possui mestrado em Artes plásticas e Ciências das artes pela Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne (2006). Doutor em cotutela em Études cinématographiques et audiovisuelles – Universidade de Paris III - Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010), sob a direção de Philippe Dubois e de Consuelo Lins, ele desenvolve atualmente um pós-doutorado em artes visuais, sob a direção de Sônia Salzstein em relação às práticas extremas do corpo, na ECA - USP.