

RETRATOS EM AUSÊNCIA

Juliana Carvalho

jucarvalho0301@gmail.com

**A nudez do rosto é maior que a do corpo,
sua inumanidade maior que a dos bichos.
Gilles Deleuze**

Interessa-nos neste texto pensar sobre como ausência pode ser mais potente do que a presença. Partimos da seguinte questão: que ausência é esta que causa horror? Grumbrecht, em seu livro *Produção de Presença*, chama-nos atenção a um movimento duplo de “um nascimento para a presença” e de um “desaparecer da presença”, em “que os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência”, principalmente em uma cultura como a nossa, uma cultura essencialmente de sentido, em que sempre tentamos atribuir só “um pouco mais de sentido” (p. 134-5).



O bebê de tartalana rosa, 1951

Em *O Bebê de Tartalana Rosa*, Heitor de Alencar, personagem-narrador do conto, experimenta uma sedução que se encontra no limite do horror ao encarar seu bebê de tartalana. Olhar o bebê significa encontrar em seu rosto a insuportável e insustentável imagem da morte, tal como aconteceu com Herodes ao recuar diante da possibilidade de ver o sexo da princesa Salomé. Fazemos das palavras de Eliane Robert Moraes as nossas, quando ela fala sobre a Medusa, em *O Corpo Impossível*, “figura ambígua que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além” (p. 212). A face monstruosa do bebê provoca igualmente o pavor e o medo devido à ausência de seu nariz. Ele se presentifica porque falta e, porque falta, causa horror. Experimentamos o mesmo horror que Herodes provou ao ver a cabeça decapitada de João Batista lançando-o ao terrível mundo dos mortos, ou ainda ao horror que sentiu Heitor ao ver os “dois buracos com carne” da caveira que se voltava para ele, ao nos depararmos com o rosto mutilado de Bibi Aisha. Somos atraídos pelo seu rosto com um latente pavor do informe, do sinistro, daquela caveira com carne. Poder de morte. Pavor da identificação.



Bibi Aisha, World Press Photo 2010

Imagens como estas representam o esforço de estruturar a ansiedade e organizar o horror do informe numa forma legível. A perda de a-

p. 2477 *Cadernos do CNLF*, Vol. XV, Nº 5, t. 3. Rio de Janeiro: CEFEL, 2011

penas uma parte de si representaria a opção por um perigo menor, frente à ameaça da dissolução total do ser. “No horizonte dessas representações do sinistro – cujo leque se estende das fantasias de mutilação às manifestações do duplo – estaria sempre um ‘pavor do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade absoluta da morte’” (MORAES, 2002, p. 213).

Segundo Susan Sontag, há uma fome de olhar imagens que mostrem tanto corpos nus como corpos em sofrimento. Fome esta que a arte cristã supriu durante séculos com as imagens de representação do inferno, entre outras imagens, como a de João Batista, recorrendo outra vez a sua decapitação. Nas inúmeras imagens cristãs do sofrimento, não há acusação moral, há “apenas uma provocação: você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear” (SONTAG, 2003, p. 38).

Há o horror de olhar uma imagem ficcional que represente a deformidade do personagem, como é o caso de Valdemort, personagem de *Harry Potter* – série de *aventuras fantásticas*, escrita pela britânica J. K. Rowling –, vilão que possui um aspecto monstruoso e, no lugar do nariz, possui duas fendas como uma serpente. No entanto, diante de um registro de uma câmera, feito bem de perto, em que se vê a horrenda e indescritível mutilação real de um ser humano, caso de Bibi Aisha, há além do prazer de olhar, a vergonha de estar diante da dor do outro.

Talvez as únicas pessoas com o direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo – digamos, os médicos do hospital (...) onde a foto foi tirada – ou aquelas que poderiam aprender com a foto. Os restantes de nós somos voyeurs, qualquer que seja o nosso intuito. (SONTAG, 2003, p. 39-40)

Neste desejo de olhar, mesmo o que é repulsivo, reparamos que todas estas figuras representam não só aquilo que lhes falta, mas também o excesso representado por essa ausência. No entanto, como questiona Bataille, ficamos com a pergunta: há possibilidade que dê conta daquilo que não é?

Leiamos Eliane Robert Moraes:

É significativo que, para Bataille, o “jogo do homem” diga respeito, sobretudo, à sua própria putrefação: nele, a matéria se mantém continuamente em estado de decomposição, quer dizer, ela jamais assume a

condição irrevogável de matéria morta. Daí também o fato de sua obra privilegiar as “formas materiais em permanente dissolução”, entre os quais se destacam os corpos convulsivos que, consumindo-se na violência extrema dos sacrifícios ou das catástrofes, permitem esclarecer e justificar a existência dos seres “sendo inacabada”, isto é, “sendo perecível” (MORAES, 2002, p. 223).

Apesar de sabermos sobre a perecibilidade do ser humano, o homem ocidental não aceita sua finitude. Herodes certamente não é o único a ocultar seus olhos com as mãos, recuar diante da cabeça decepada e suplicar: “Não quero ver coisa alguma; não quero que as coisas me vejam” (MORAES, 2002, p. 35). Estamos aqui diante de um tema que a modernidade estética preza muito: a perda de unidade do corpo. Estamos nos domínios da morte.



Valdemort - vilão de Harry Potter

O vilão de *Harry Potter*, Lord Valdemort, representa a luta constante do homem para atingir adiar ao máximo a morte, e, no caso específico de nosso vilão, atingir a imortalidade. Buscamos sempre enganar o tempo, é o que mostra o ensaio de Paula Sibília, *A digitalização do rosto: do transplante ao Photoshop*. Sibília afirma que o Brasil realiza mais de 600 mil cirurgias plásticas por ano, nosso país ocupa o segundo lugar no mundo nestas intervenções cirúrgicas, somente ultrapassado pelos Estados Unidos.

Michael Jackson é um dos exemplos mais clássicos de cirurgia plástica. Seu rosto foi tão modificado que se transformou numa máscara esbranquiçada, feito uma aparição. Estipula-se que ele tenha feito pelo menos umas 50 intervenções, contando apenas as faciais. O irlandês Bri-

an Dillon, em seu livro *Os Hipocondríacos – Vidas Atormentadas*, fala sobre a hipocondria de Michael e sua relação com o próprio corpo.

– Eu estava interessado na ambiguidade da hipocondria, no fato de que os hipocondríacos são ao mesmo tempo hipersensíveis a seu próprio corpo e ao mundo, e também vivem fora da realidade - explica Dillon. – Então, a síndrome parece dizer alguma coisa profunda sobre nossa relação com nossos corpos e a morte, mas também sobre nossa capacidade de invenção. A relação entre arte e hipocondria também é intrigante. (MIRANDA, 2011)

O rei do pop instalou certa vez uma câmara cilíndrica de aço para abastecê-lo de oxigênio puro, acreditando que ela poderia prolongar sua vida até os 150 anos. A imagem excêntrica do cantor foi uma das que mais chamou atenção em todos os tempos. Comenta André Miranda, em matéria de *O Globo*:

O que não estava bem era imaginar que o nariz do cantor poderia cair durante o famoso passo de dança. Pois é, após 12 cirurgias plásticas para modificar o nariz, passou-se a se especular que Michael se tornara “uma múmia com os dois buracos das narinas aparentes”, como descrito por uma reportagem da revista americana “Vanity Fair”, publicada em 2003. Aquele nariz de duende que ele adorava ostentar em público poderia ser, na verdade, uma prótese. (MIRANDA, 2011)



Michael Jackson

O corpo é o suporte material em que as formas de conflito se inscrevem. Para Dillon, essa é a principal razão das metamorfoses por que passou o famoso cantor:

– Eu acho que a ambição e o medo confundiram a personalidade de Jackson quando ele era jovem, e tudo isso estourava na aparência. Quando adolescente, ele sofreu de acne e ficava muito incomodado com isso, já se sentia desconfortável com sua pele. Assim como aconteceu com Warhol, acredito que Michael Jackson utilizava sua aparência estranha como um componente de sua imagem. Por isso, ele usualmente encorajava histórias sobre suas excentricidades, mas depois acabou preso a essas histórias. Tanto Jackson quanto Warhol representam, no meu livro, a maneira como a fama inclui uma obsessão nefasta com o próprio corpo e com o corpo dos outros. Mas é claro que ambos eram conscientes desse processo, e seus trabalhos estavam inseparáveis de seus medos. (MIRANDA, 2011)

É pelo rosto que as escolhas se guiam e os elementos se organizam. Segundo Deleuze, todos têm a necessidade de um rosto, pois é uma questão de economia e organização do poder, de vida. Em seu ensaio *Como desfazer para si próprio o seu rosto?*, Ana Godinho explica que os rostos são necessários ao poder. Ao poder passional, o poder do rosto amado, os rostos das celebridades e das figuras públicas etc. Mas podemos dizer que nem todos os agenciamentos de poder têm necessidade de um rosto. As organizações de poder da magia, do guerreiro, do xamã, do caçador, elas precisam de um corpo, mas não de um rosto.

Mas em que circunstâncias a máquina de produção de rosto se faz necessária? Quando precisamos de um rosto, a máquina funciona ou por unidades ou elementos; ou por escolhas. “Qualquer que seja o conteúdo que se lhe atribua, a máquina procederá à constituição de uma unidade de rosto, de um rosto elementar em correlação biunívoca com um outro: é um homem ou uma mulher, um rico ou um pobre” (GODINHO, 2010, p. 73), um sujeito bom ou mau etc. “Os rostos concretos individualizados produzem-se e transformam-se em torno dessas unidades, dessas combinações de unidades, de tal modo que podemos dizer que em tal rosto se ‘vê’ tal vocação” (*Id.*, p. 74). Desta forma, podemos dizer ver a imagem do mal ao olharmos para o rosto de Valdemort. Fomos educados de maneira a ler os rostos. Há uma educação dos rostos. “Introduzimo-nos num rosto mais do que possuímos um.” (*Id.*, *ibid.*)

Outro exemplo de tal educação dos rostos a que fomos condicionados é o caso de um dos médicos que participaram da cirurgia do primeiro transplante de rosto, em 2005, da equipe dos doutores Bernard Devauchelle e Jean-Michel Dubernard. Ele se referiu à condição da paciente Isabelle Dinoire, 38 anos, no estado prévio à cirurgia, como “monstruosa”. A cirurgia teria lhe devolvido sua condição “humana”. Correlação biunívoca humano ou monstruoso. Poderíamos, segundo este ângulo, inserir Bibi Aisha na categoria monstruoso. Seu rosto “parece representar não só aquilo que lhe falta, mas também, e principalmente, o excesso possibilitado por essa ausência” (MORAES, 2002, p. 186).

Segundo Deleuze, em *Mille Plateaux*, “a cada instante, a máquina rejeita rostos não conformes ou com ares suspeitos” (p. 217), ordena as regularidades, hierarquiza e classifica, eliminando, assim, o excesso. Há pessoas que deveriam ser como nós, cujo crime é não o serem. “O racismo jamais detecta as partículas do outro, ele propaga as ondas do mesmo até a extinção daquilo que não se deixa identificar (ou que só se deixa identificar a partir de tal ou qual desvio)” (p. 218). O que é estranho à máquina, ela rejeita, exclui ou tenta recuperar a humanidade do monstruoso.

Na sociedade contemporânea, a indústria da beleza representa a máquina que fabrica o culturalmente aceito como o belo. Os que fogem desta padronização, ou seja, desta estética veiculada pela mídia e consumida mundialmente, são rejeitados pelo sistema. A máquina julga os rostos adequados e tenta rostificar os inadequados, numa tentativa de resgatá-los, eliminando os excessos, sobrecodificando para inclui-los no sistema, criando desejos de consumir o belo, ser aceito pelo meio.

A máquina criou, desta forma, o desejo em Michael Jackson – que era insatisfeito com sua aparência e muito perfeccionista –, fez com que ele exagerasse nas cirurgias plásticas. Ele modificou tanto o nariz, que destruiu seu arcabouço de sustentação, formados por ossos e cartilagem. Estipula-se que o rei do pop usava uma prótese, por se chegar a um ponto impossível de reconstrução de seu nariz. O caso dele é agravado ainda pela doença de pele que ele tinha, o vitiligo, doença que faz com que as células responsáveis pela coloração perdessem esta capacidade. Acredita-se que ele tenha acelerado a doença para uniformizar a cor da pele.

O problema é que as inúmeras cirurgias plásticas que o astro fez, que eram para lhe dar a imagem de um rosto saudável, jovem, um rosto em equilíbrio, adequado às regras científicas e estéticas, em conformida-

de com os modelos de beleza das celebridades, na verdade lhe proporcionou um não-rostos, uma máscara, sem expressão, escolhas que mutilaram, deformaram e comprometeram, trazendo para o cantor uma espécie de mortificação de sua imagem.

Pensando no caso de Michael Jackson, é impossível deixar de identificá-lo com *O Bebê de Tartalana Rosa*. Heitor, desde o primeiro contato com o nariz postiço do bebê de tartalana, rejeita-o. Era um nariz com cheiro de resina que fazia mal. Um nariz frio. Um nariz fantasia. Sem poder resistir à tentação de arrancá-lo, Heitor retira aquele nariz-máscara do bebê.

Preso dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne... Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tartalana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. (RIO, 2011)

A ausência do nariz remete-nos à imagem da caveira. A perda da unidade do corpo nos lança aos domínios da morte. Para Dillon, a hipocondria de Warhol teve reflexo direto em sua arte. Partindo desta relação, compreendemos sua fixação por beleza e glamour como um desejo de escapar da realidade de seu corpo frágil, de sua mente hipocondríaca, desejo de escapar da morte. Segundo Thomas Crow, em *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol*, sob a superfície glamourosa do fetiche das mercadorias e estrelas das mídias, Crow encontra “a realidade do sofrimento e da morte” (FOSTER, 2011, p. 161). As tragédias de Marilyn, Liz e Jackie são vistas como desencadeadoras de uma “expressão direta de sentimentos” (*Id.*, *ibid.*). Em *O Retorno do Real*, Foster explica:

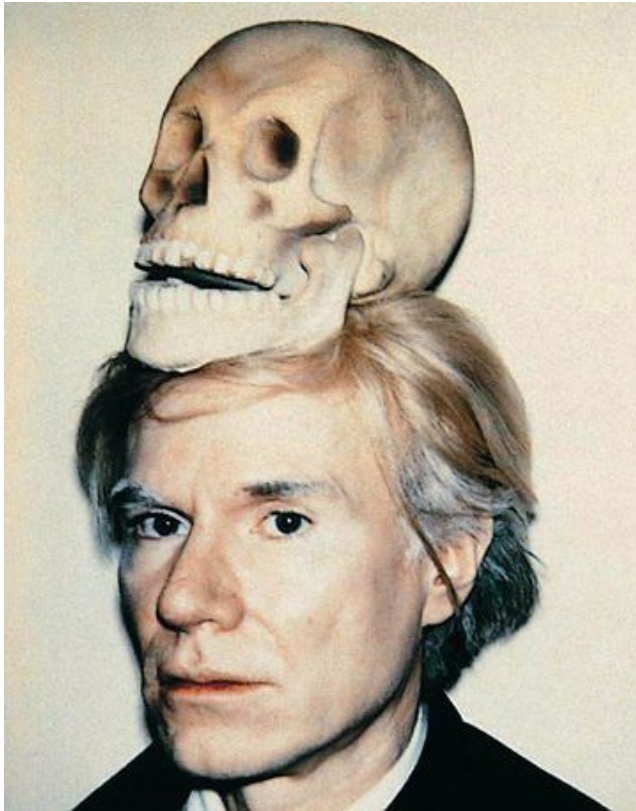
Aqui Crow encontra não apenas um objeto referencial para Warhol, mas um tema empático em Warhol, e aqui ele situa o caráter crítico de Warhol – não num ataque à “velha coisa, arte” (como Barthes o queria) mediante a aceitação do signo da mercadoria (como queria Baudrillard), mas antes numa exposição do “consumo complacente” por meio do “fato brutal” do acidente e da mortalidade. (*Id.*, *ibid.*)



Caveira - por Andy Warhol

Nos anos 70, Warhol cria sua célebre série de caveiras. Dillon vai buscar na infância de Warhol as raízes de sua hipocondria e suas implicações na obra do artista. Segundo o escritor de *Os hipocondríacos*, Warhol relatou, em seu livro *A Filosofia de Andy Warhol – De A a B e de Volta ao A*, que sofria de colapsos nervosos quando criança. Entre outras doenças, ele teria tido braço quebrado aos 4 anos, escarlatina aos 6, remoção das amídalas aos 7, febre reumática aos 8. Aos 11, o pequeno Warhol teria corrido pra baixo da cama para evitar ver o corpo morto de seu pai.

Em adulto, tornou-se um homem inseguro com sua aparência e corpo. Por volta dos 25 anos, começou a aparecer publicamente de peruca, após ser persuadido por um amigo a parar de usar boné para esconder o cabelo. “‘Alguém me disse que a minha vida me dominou’, declarou Warhol ao crítico Gene Swenson em uma famosa entrevista de 1963. ‘Gosto dessa ideia’” (FOSTER, 2011, p. 165). Na opinião de Dillon, Warhol foi um artista que viveu em dois corpos: um real e outro imaginário. Desta dupla vivência é que teria vindo seu interesse pelas repetições. Muitas de suas telas eram cópias umas das outras, com pequenas alterações. Sua obra era projeção de seus desejos físicos e sexuais, de acordo com Dillon.



Autorretrato com caveira – por Warhol

Warhol, em *POPism* (1980), afirma: “Não quero que seja essencialmente o mesmo – quero que seja *exatamente* o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios”. Ou seja, “quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito”. A repetição serve, antes de tudo, para proteger do real, que é compreendido como traumático.

Com esta repetição – podemos citar a série de caveiras de Warhol, por exemplo –, o artista se protege da morte, ela perde a força do seu significado. A repetição é uma drenagem do significado e uma defesa contra o afeto. A caveira se torna presente e a morte se torna ausente pela repetição. Mas é exatamente essa necessidade que aponta para o real, então é

nesse ponto que o real rompe o anteparo proveniente da repetição. A ruptura acontece menos no mundo do que no sujeito, “entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem” (FOSTER, 2011, p. 166). Lacan, aludindo à ideia de causalidade acidental de Aristóteles, chama a esse ponto traumático de *touché*, já Barthes, em *Câmera Lúcida* (1980), chama-o de *punctum*. “É esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge. É aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá” (*Id., ibid.*). Continua Barthes: “É preciso, porém abafado. Grita em silêncio. Estranha contradição: um raio flutuante” (*Id., ibid.*)

Encontramos na obra de Warhol essa confusão sobre o ponto da ruptura – *touché* ou *punctum* –, confusão esta entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. “Onde está a sua ruptura?”, pergunta Warhol em uma pintura de 1960, com uma série de flechas voltadas para o buraco entre os seios de uma mulher. Essa confusão pode ser mesmo que seja o traumático.

É o que acontece quando acostumamos o nosso olhar com a imagem de Bibi Aisha. Intrigante, no entanto, perceber que o rosto de Aisha, apesar de estampar a catástrofe, em seu semblante, em suas expressões, não figura a dor. A foto é repulsante para nós que a contemplamos. Especialmente com ela, vivemos um abandono do controle, da rotina, já que vivemos na imortalidade, num corpo que não se sente. Então, ao nos chocarmos com o retrato, sentimos a dor que Bibi parece não sentir. Seu rosto é assustadoramente calmo. Ela escapa do real no momento em que a dor parece estar ali, presentificada em seu nariz ausente, deixando-nos no limite da presença-ausente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIARA, Ana. *Nem ele, nem ela: só garotos ou um corpo em carne viva*, 2011.

DELEUZE, Gilles et Guattari, Felix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

FOSTER, Hall. *O retorno do real*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/13092954/Hal-Foster-O-Retorno-do-Real>. Acesso em: 1-08-2011.

GODINHO, Ana. Como desfazer para si próprio o seu rosto?. *Cadernos e Subjetividades*. Núcleo de estudos e pesquisas de Subjetividade. São Paulo: PUC-SP, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2010.

MIRANDA, André. *Doentes imaginários*. O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2011/07/02/bem-humorado-mas-respeitoso-livro-do-irlandes-brian-dillon-mostra-como-hipocondria-marcou-vida-a-obra-de-importantes-nomes-da-arte-da-ciencia-924821466.asp>. Acesso em: 1-08-2011.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

RIO, João do. *O bebê de tartalana rosa*. Rio de Janeiro: Ed. Brasileira Lux, 1951.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SIBILIA, Paula. *A digitalização do rosto: do transplante ao PhotoShop*. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/paula_sibilia.htm. Acesso em: 1-08-2011.