

CORINGA ESTEVE AQUI! Poéticas da desfiguração no cinema e arte contemporânea

[JOKER WAS HERE! Poetics of disfiguration in cinema and contemporary art]

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Resumo: O artigo parte da análise de uma cena do filme *Batman* (1989), de Tim Burton, para definir uma dimensão possível da imagem no século XX, prenhe tanto no cinema quanto nas artes plásticas dos anos 1960 em diante. O fenômeno diz respeito a uma potência figural, a um excesso de energia plástica que leva a imagem à desfiguração, entendida aqui não só em seu sentido negativo, de violência destrutiva, mas, sobretudo, num sentido de força criativa positiva, que desestabiliza as normas de figuração convencionais para liberar significados, efeitos e potências de plasticidade recalcados na imagem, e somente visíveis mediante operações de deformação e esgarçamento da figura.

Palavras-chave: Cinema. Pintura. Desfiguração.

4

Abstract: The article is based on the analysis of a scene from Tim Burton's 1989 film *Batman*. The aim is to define a possible dimension of the image in the twentieth century, pregnant in both the cinema and the arts from the 1960s onwards. The phenomenon concerns a figural power, an excess of plastic energy that pushes the image to disfigurement, understood here not only in its negative sense, of destructive violence, but above all, in a sense of a positive creative force that destabilizes conventional figuration norms to release meanings, effects and powers of plasticity repressed in the image, and only visible through operations of deformation and fraying of the figure.

Keywords: Cinema. Painting. Disfiguration.

A cena originária

Em *Batman* (1989), de Tim Burton, há aquela extraordinária cena em que o Coringa, acompanhado de sua gangue, invade o Flugelheim Museum (o museu de Gotham City) e começa a destruir, uma por uma, as obras lá expostas. Com baldes e sprays de tinta fluorescente – e ao som de Prince, que toca no *micro system* que um dos membros da gangue carrega no ombro –, eles estragam esculturas clássicas,

retratos solenes de heróis da história norte-americana e, sobretudo, quadros de mestres renomados da pintura ocidental (Rembrandt, Vermeer, Renoir, Degas). A cena atinge seu ápice quando o principal capanga do Coringa se aproxima de uma pintura com um facão e seu chefe o impede de atacá-la. “Eu meio que gostei desta, Bob. Deixe-a”, diz o Coringa. E o quadro é deixado intacto (fig. 1).

O quadro em questão é *Figure with Meat*, de Francis Bacon (fig. 2), que retoma a composição de um famoso retrato religioso de Velásquez (fig. 3) e lhe adiciona a carcaça animal pintada por Rembrandt e conservada no Louvre (fig. 4) (duas pinturas que obcecavam Francis Bacon, e às quais ele retornou com insistência). Se o Coringa decide poupá-lo, é por reconhecer nele um integrante da sua genealogia: as figuras pintadas por Bacon, como nota Jean Louis Schefer (1997, pp. 89-90), já passaram pelo mesmo tipo de cirurgia estética que deu origem à imagem do Coringa.



FIGURA 1: *Batman*, Tim Burton, 1989. Coringa se identifica com um quadro de Francis Bacon.

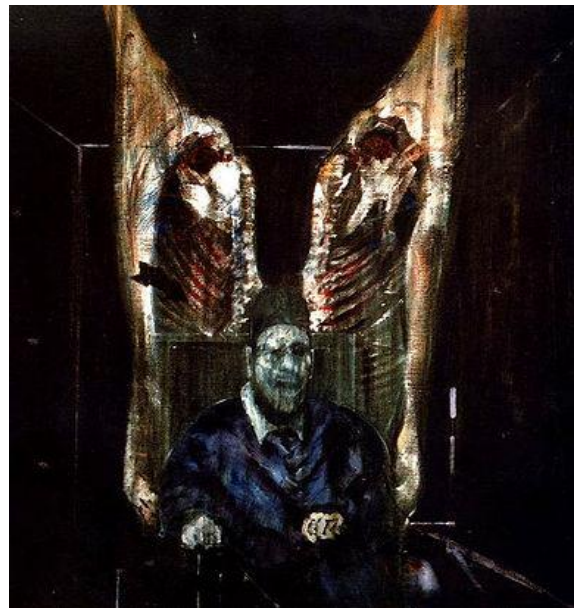


FIGURA 2: Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954, óleo sobre tela, 129,9 x 121,9 cm, Art Institute of Chicago.



FIGURA 3: Diego Velázquez, *Retrato do Papa Innocenzo X*, c. 1650, óleo sobre tela, 141 x 119 cm, Roma, Galeria Doria Pamphilj.

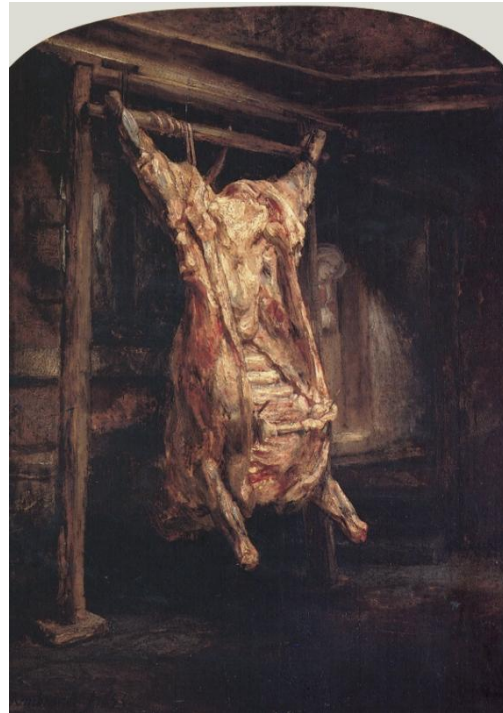


FIGURA 4: Rembrandt, *Le Boeuf écorché*, 1655, 95 x 69 cm, Paris, Museu do Louvre.

O ataque terrorista do Coringa ao museu, antes de tudo, é uma performance artística perfeitamente articulada plástico-conceitualmente. Trata-se de um *atentado à figuração*. O objetivo? Libertar a *Figura* (entendida aqui no sentido que lhe é atribuído por Gilles Deleuze [1984] em seu livro sobre Francis Bacon; voltaremos ao assunto mais adiante).

Essa cena de *Batman*, debaixo de sua iconoclastia feérica, de sua extravagância circense, de sua ironia corrosiva, guarda uma reflexão sobre o estágio terminal da representação da figura humana (e do rosto, em particular) na modernidade ocidental e o lugar que o cinema, arte moderna por excelência, lhe reservaria. O cinema – nascido numa época de transformação radical da pintura, ao mesmo tempo herdeiro dos experimentos de decomposição fotográfica do movimento e contemporâneo das pesquisas formais que levariam ao cubismo e a toda uma reinvenção anti-ilusionista dos modos de percepção e figuração do corpo – o cinema, enfim, ainda se apegaria, no mais das vezes, a um forte compromisso figurativo, sem dúvida por conta da persuasiva ilusão de real da versão da mimese por ele oferecida. Mas as suas inúmeras ficções de troca de rosto, de perda irreparável da face, de metamorfose, de desfiguração, de cirurgias faciais bem ou (com mais frequência) mal sucedidas etc.

atestam a tentação do cinema de se dispensar da tarefa de respeitar a aparência natural do rosto ou, mais elementarmente, de se deixar atravessar por forças de desrostificação e desanalogização, como se o fundo inquietante da fidelidade mimética da imagem cinematográfica fosse o abandono impiedoso da figura e a quebra da promessa de indicialidade em que sua “verdade analógica” estava apoiada. A imagem em movimento do cinema expõe a figura a um *efeito corrosivo*, consequência imediata da temporalização da imagem, tanto no que isso implica com relação ao desfilamento contínuo de fotogramas (que submete o rosto a uma variação permanente da pose ou da expressão, oferecendo a possibilidade da deformação momentânea) quanto no que tange à incidência material do tempo sobre o rosto, sua ação erosiva, a oxidação lenta e inescapável por que passam todas as coisas sensíveis ao tempo – entre as quais, a própria imagem cinematográfica, que o tempo deteriora, implicando as figuras impressas no filme numa nova gama de efeitos plásticos, desta vez decorrentes da degradação física da película. Assim, o cinema, por suas próprias características técnicas, pelas qualidades específicas de seus materiais e meios expressivos, traz implícita a hipótese da desfiguração. É da natureza da imagem temporalizada produzir momentos propícios à aparição da careta, da feiura, do obsceno, do gozo, ou ainda da perda da forma humana: “Tudo o que é prolongado no tempo é excessivo” (AUMONT, 1992, p. 163). O “efeito Coringa” da imagem cinematográfica reside em sua pulsão de desfiguração imanente.

7

O fim da história do rosto

Para entender melhor o ambicioso projeto estético do Coringa, é preciso olhar mais detidamente para a cena do museu. A primeira agressão à imagem perpetrada por ele se dá na chave de um iconoclasmo mais “primitivo”: ele simplesmente quebra uma escultura derrubando-a no chão de forma debochada e insolente. Depois, com tinta roxa (da mesma cor da sua roupa) e já partindo para uma provocação iconoclasta em versão mais dadaísta, ele escreve a frase “*Joker was here!*” (“Coringa esteve aqui!”) sobre a paisagem urbana da pintura *Approaching a City* (1946), de Edward Hopper (FIG. 5). O gesto remete à inscrição em latim “*fuit hic*”, com que alguns pintores

marcaram certas obras no intuito de juramentar sua presença como testemunha real da cena representada (o exemplo mais conhecido é *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, quadro de 1434, atualmente exposto na National Gallery de Londres). Se o Coringa coloca sua assinatura naquela pintura de Hopper é porque o pedaço de metrópole ali figurado (com suas linhas de trem se perdendo na escuridão de um túnel e seus prédios emendados um no outro) aparece para ele como sinédoque de todo o espaço moderno (de Gotham City, do mundo), ou seja, de toda a área de que pretende tomar posse simbolicamente. A inscrição acaba se aclimatando no quadro como uma espécie de pichação no muro, o que, a um só tempo, atualiza para o visual urbano dos anos 1980 a cena pintada por Hopper nos anos 1940 e serve como marca timbrada do projeto do Coringa: disseminar pelo espaço a sua assinatura, fazer do mundo inteiro um espelho para a sua imagem. A destruição (quase) generalizada das obras expostas no museu não deriva de um impulso iconofóbico, pelo contrário: o Coringa é um iconólatra. O problema é que ele só adora uma única imagem: a sua própria.



FIGURA 5: *Batman*, Tim Burton, 1989. Joker fuit hic.

Após o acidente que o desfigura, o Coringa passa por uma cirurgia na face: terminada a operação, ele se olha no espelho e tem uma crise histérica de riso. O trauma da desfiguração é recalcado por ele num narcisismo hiperbólico e transgressivo: agora todos os rostos deverão ficar iguais ao seu (na cena anterior à invasão do museu, o Coringa está rodeado de centenas de fotos, que ele retalha com uma tesoura: nenhum rosto, nenhuma imagem do corpo humano deve escapar a seu *touch*).

No diálogo com a fotografia interpretada por Kim Basinger, o Coringa expõe seu plano: submeter o mundo a um novo padrão estético, uma vanguarda que ele próprio tem a missão de capitanear, dobrando as formas humanas ao paradigma por ele escolhido. Nesse paradigma, aliás, não haverá lugar para rostos como o dela, que ele qualifica de belo “*in an old fashion way*” (daí ele tentar desfigurá-la espirrando ácido). Sua obra consistirá, doravante, tanto em propagar perpetuamente sua imagem, em cloná-la *ad nauseam*, quanto em destruir tudo o que não foi modelado por ele. “O Coringa é a comunicação. O que ele faz? Imagens, porque ele próprio é uma imagem” (SCHEFER, 1997, p. 91). “O que você quer?”, pergunta a personagem de Kim Basinger. “Meu rosto na nota de um dólar”, responde o Coringa. “No fundo, o Coringa tenta reiterar algo como o ‘Sermão da montanha’: multiplicar pães ou peixes como imagens inferiores à dele próprio” (*ibid.*). Ter seu rosto impresso na nota de um dólar significa inseri-lo num sistema de trocas materiais e simbólicas em que sua figura se torna a principal cifra da civilização da imagem, o centro de uma “economia icônica” (MONDZAIN, 2013) que, desde os tempos bizantinos, confere à imagem todo o poder político de que desfruta no mundo cristão.

9

Antes da cena do museu, a apresentadora de um telejornal noticiara o caso de duas modelos que foram encontradas mortas: a causa da morte ainda permanecia desconhecida, embora se suspeitasse de uma violenta reação alérgica. Nas fotos das modelos atrás da apresentadora, viam-se seus rostos desfigurados (FIG. 6). Depois, a própria âncora do telejornal sofreria um ataque de riso e cairia morta, com o rosto enrijecido naquela mesma expressão grotesca (FIG. 7).



FIGURA 6: *Batman*, Tim Burton, 1989.



FIGURA 7: *Batman*, Tim Burton, 1989.

O espectador do filme sabe que o verdadeiro motivo das mortes tanto das modelos como da apresentadora é a substância química que o Coringa disseminou pela indústria de produtos cosméticos. Seu projeto já está em curso. E o alvo primeiro não poderia ser mais emblemático: o universo da moda, da televisão, da cosmética. É precisamente no campo da maquiagem, do culto da aparência e da comunicação visual, da fabricação e da difusão de imagens, que o Coringa investe. Ele encarna essa forma moderna de poder, que se propaga pela imagem, que é imagem, que padroniza as expressões e administra os corpos. De certo modo, é a cultura da remodelagem facial e, mais amplamente, da hipertrofia do valor agregado ao corpo – de que tanto a indústria da cirurgia plástica quanto a onipresença das academias de ginástica são o grande sintoma na contemporaneidade – quem fornece as vítimas do Coringa. É sintomático que elas morram com o rosto *congelado numa expressão*: o tempo, escultor parcimonioso da velhice, é abruptamente excluído do regime representacional desses rostos ciosos de uma remodelagem plástica que lhes eternize a juventude por meio de um só golpe de bisturi. O rosto das modelos e da apresentadora de TV mortas pelo Coringa são caricaturas das monstruosidades que a indústria da maquiagem e da cirurgia plástica produz no universo dos ricos e das celebridades – essa alta-roda por onde circula o aristocrata Bruce Wayne, sempre *inexpressivo* e circunspecto.

É interessante cotejar esses rostos desfigurados pelos produtos de beleza contaminados pelo Coringa com algumas das fotografias de Cindy Sherman (FIG. 8 e 9), sobretudo aquelas em que a artista “parodia o design de vanguarda com uma extensa passarela de vítimas da moda e ridiculariza a história da arte com uma extensa galeria de aristocratas horrendos” (FOSTER, 2014, p. 143).



FIGURA 8: Cindy Sherman, *Untitled #359*, 2000.



FIGURA 9: Cindy Sherman, *Untitled #355*, 2000.

As personagens de Sherman, assim como as vítimas do Coringa, acusam “a lacuna entre as imagens do corpo imaginado e do corpo real” (*ibid.*). Seja pela maquiagem, o Botox e a expressão *fake*, seja pelos resultados do *body-building*, o que prevalece nessas fotos é “a vulgaridade do corpo refeito” (SCHEFER, 1997, p. 91), e isso já era também o ponto nevrálgico da invectiva estética do vilão de *Batman*.

Longe de qualquer escolha inocente, o alvo da revolução visual almejada pelo Coringa – ou seja, o rosto – é possivelmente a parte mais “nobre” da história da representação da figura humana, pelo menos desde o Renascimento, ou até mesmo antes dele. O humanismo renascentista acentuou uma tendência, surgida com a era cristã, de fazer a representação convergir para o rosto, que se torna, então, seu centro energético, seu objeto privilegiado. A centralidade e a preponderância do rosto no sistema de figuração do corpo humano passam, é claro, por aquela conhecida crença de que o rosto é a metáfora da alma, sua condensação, sua figura – a superfície em que se inscrevem os vícios, as virtudes, as paixões, na forma de signos e expressões faciais através dos quais as mais ocultas e secretas afecções da alma se fazem inteligíveis. “O rosto resume o corpo e, portanto, condensa o mundo” (COURTINE e HAROCHE, 2007, p. 50). Assim, o rosto se oferece como palco também de uma disputa entre dois partidos concorrentes (LANEYRIE-DAGEN, 2004): a busca da beleza ideal,

inspirada num modelo clássico que prescreve o esvaziamento da expressão como forma mais adequada à figuração do rosto (como se vê em muitos retratos renascentistas), e a de uma verdade da representação, baseada na imitação dos gestos e movimentos de rosto complexos, que representariam com mais vivacidade as paixões e sentimentos.

No século XIX, esse debate se vê deslocado pela aparição de duas correntes, Realismo e Romantismo, que tendem a substituir, a qualquer referência à idealidade, a referência à realidade e à subjetividade, respectivamente. Cada um à sua maneira, Realismo e Romantismo darão suas contribuições particulares para a representação do rosto humano e levarão a arte do retrato às extremidades que alcançaria no século XX, notadamente nos expressionistas e em seus herdeiros. “Perder o Belo para ganhar o pictural, o realista, o subjetivo: é nessa aventura do século XIX que o rosto é tragado” (AUMONT, 1992, p. 169). Daí em diante, entre o final do século XIX e o começo do XX, o “novo” corpo que os pintores e escultores inventariam nada mais teria a ver com o cânone artístico tradicional: é um corpo que não tem como horizonte nem a pura ilusão do natural, nem uma pretensa beleza ideal. Jacques Aumont afirma que, segundo Murielle Gagnebin, o que ocorre na passagem de um século ao outro é menos a perda do belo do que a emergência da feiura como valor positivo – essa formulação poderia servir de slogan para a campanha publicitária do Coringa.

O projeto do Coringa diz respeito também a esse fenômeno; ele circunscreve o tropismo pela feiura na arte do século XX como extremidade esclerótica da história do rosto e como corolário de pelo menos três vetores: a introdução do tempo no campo da representação artística (como dado concreto da imagem, duração, efeito estético, mas também como historicidade e noção cultural); a ofensiva modernista contra o belo ideal; a produção do grotesco como reviravolta do culto ao corpo em suas diferentes variantes (cosmética, plástica, fisiculturismo).¹

¹ Sobre esse culto exacerbado ao corpo, cabe destacar o que alguns autores identificam como uma cultura corpocêntrica, ou uma “cultura somática”, designação que “chama a atenção para o fato de o corpo ter-se tornado um referente privilegiado para a construção das identidades pessoais” (COSTA, 2005, p. 203). Ter-se-ia testemunhado uma “virada corporal” na cultura moderna. Segundo Jurandir Freire Costa, o culto ao corpo vem sendo condicionado por vários fatores, com destaque para dois: “1) o remapeamento cognitivo do corpo físico e 2) a invasão da cultura pela moral do espetáculo. O primeiro fenômeno fornece as justificativas racionais para a redescritção do que somos; o segundo, as normas morais do que devemos ser” (*ibid.*, p. 204).

A desfiguração como uma dimensão do figural na arte

Voltemos ao Flugelheim Museum: Coringa e sua trupe vão espalhando tinta hipercolorida pelas obras que encontram. As bailarinas de Degas sucumbem (FIG. 10), assim como um dos muitos autorretratos de Rembrandt (FIG. 11) e uma escultura antiga (FIG. 12). As imagens do museu de Gotham City ainda pertencentes a um paradigma figurativo-ilustrativo, portanto, têm seu curso desviado, como se abalroadas por um meteoro que as tirasse da galáxia da representação e da significação, da narração e ilustração, para jogá-las – bruscamente, sem tecido de transição, como que num curto-circuito da história da arte – num contexto (o das vanguardas artísticas do século XX) em que o corpo humano, “juntamente com todas as outras formas suspeitas de reproduzir um objeto ou um elemento do real, desaparece do campo da produção artística” (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 13).



FIGURA 10: *Batman*, Tim Burton, 1989.



FIGURA 11: *Batman*, Tim Burton, 1989.



FIGURA 12: *Batman*, Tim Burton, 1989. Duchamp aprovaria.

O único quadro poupado, conforme já dito anteriormente, é uma pintura de Francis Bacon. Mas por quê?

Ora, o Coringa rapidamente percebe que, na lógica que adotou com prazer e convicção, não há como conceber o retorno (alucinatório) da figura humana no campo das imagens senão através dessa operação baconiana de extração violenta da carne da imagem, de seu descolamento traumático da ossatura que dá sustento composicional à figuração: é preciso trocar a estrutura da forma pela carne desvertebrada da figura; abrir-se à aventura plástica, à ruptura, ao *trauma* em que consiste a *emergência do figural no visível*.

O figural vem sendo compreendido por uma teoria da imagem empenhada em estudar fenômenos de plasticidade que surgem das próprias matérias que constituem as imagens. Trata-se de se interessar pelas imagens não como representação, mas como presença, e de buscar uma espécie de força intrínseca da imagem. Na esfera do figural, a imagem nos atingiria menos por suas capacidades narrativas ou representativas do que por suas capacidades de figuração. Segundo Philippe Dubois (2012), o figural propõe a potência contra o poder, a sensação contra a significação, a figuração contra a narração. Se o binômio narração/representação é tido como máquina de poder, o binômio presença/figuração, diversamente, é tido como máquina de potência. O poder concerne ao controle narrativo das imagens, à retórica bem regrada e a seus efeitos de sentido. Já a potência é o afeto incontável, que escapa aos efeitos da narração e da representação; uma “pura força (às vezes desconstrutiva) que produz, sem poder dominar-lhes os efeitos, sensações desmesuradas que agem mais ou menos intensivamente sobre os afetos do espectador” (*ibid.*, p. 105). O figural é um *processo* (não um produto), um processo *da* imagem. Alguma coisa instável, “que vem do interior da própria imagem, que está sempre em ação no próprio corpo da imagem, na carne viva de sua visualidade” (*ibid.*, p. 109). O figural é aí encarado, portanto, como *acontecimento de imagem*: algo que acontece à imagem *como imagem*. A matéria da imagem, em si mesma, “faz ou pode fazer ficção” (*ibid.*, p. 113). O figural surge como “fulgurância, revela uma ruptura no tecido da representação, procede por alteração ou alteridade, e engendra efeitos imanentes de presença intensiva da matéria” (*ibid.*). Ele designa o princípio de uma abertura para uma nova dimensão da figuração. De acordo com Luc Vancheri (2011), o figural trabalha sobre a distinção necessária entre um regime da representação, que conserva do referente o

projeto de uma forma, e um regime da figuração, que deixa aparecer processos de pensamento não ligados, não sustentados pela aparelhagem econômica da história que se quer transmitir. Porquanto certos fenômenos resistem à descrição, escapam ao contrato figurativo que liga a representação a suas significações, tornou-se necessário atentar para outros modelos de compreensão das obras.

Um dos pilares da teoria do figural, além do trabalho de Freud com a interpretação dos sonhos, é o livro *Discours, figure*, de Jean-François Lyotard (1971), que faz uma crítica da fenomenologia merleau-pontiana acusando-a de ainda guardar o conhecimento como horizonte; o figural, ao contrário, deve abrir para outra coisa, além ou aquém do conhecimento, para uma “outra cena”, que é da ordem do afeto (puro?) ou das pulsões primárias do escópico (a visão “tola”, opaca, que esbarra na evidência do acontecimento).

O quadro não deve ser lido, como dizem os semiólogos hoje em dia; [Paul] Klee dizia que ele deve ser *pastado*: [ele exige paciência, pois] *faz ver*, oferece-se ao olho como uma coisa exemplar, como uma natureza naturante [...]. Ora, ele [o quadro] faz ver que ver é uma dança. Olhar um quadro é traçar caminhos, ou ao menos co-traçar certos caminhos, já que o pintor, ao fazer o quadro, agenciou imperativamente (ainda que lateralmente) caminhos a seguir (LYOTARD, 1971, p. 14-15)

A obra do pintor é essa perturbação das linhas, que o olho vai recolocar em movimento, dando-lhe vida. Para entrar em comunicação com “a energética da linha plástica” (*ibid.*, p. 216), é preciso se deter na figura. Quanto mais o desenho desprende essa energética própria, mais ele exige atenção, espera, estagnação do olhar. O figural, então, opõe-se ao discursivo pela relação instável que o traço mantém com o espaço plástico. Lyotard estabelece assim uma relação entre o figural e a espera, a paciência: quanto menos uma linha é reconhecível, mais ela se dá a ver. E essa lentidão requisitada pelo figural vem do fato de ele obrigar o pensamento a abandonar o discurso. A linha é figural quando o pintor ou o desenhista a situam numa configuração em que seu valor não pode ser objeto de uma atividade de reconhecimento. “Na gênese da obra, o traço tem a função ‘espermática’ de determinar a forma por seu choque próprio” (p. 231). A arte moderna, enquanto *natura naturans*, produziria, para Paul Klee, um *Zwischenwelt*, um inter-mundo que é natureza em potência. O

interregno de Klee não é um mundo imaginário, e sim o reduto dos processos primários. Nele, o traço não produz os significantes de um discurso, nem os contornos de uma silhueta; ele é o traço de uma energia que condensa, desloca, figura, elabora, sem compromisso com o reconhecível. Como afirma Dubois (2012, p. 111), “o figural ataca a boa forma, afeta as certezas do figurativo, procede por um trabalho de *desfiguração*”.

A desfiguração é aí assimilada como estratégia de liberação das potências da Figura, que é a forma remetida à sensação, e não a um objeto que ela teria o papel de representar: “Bacon não cansa de dizer que a sensação é aquilo que passa de uma ‘ordem’ à outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro. Eis por que a sensação é pródiga em deformações, é agente de deformações do corpo” (DELEUZE, 1984, p. 28). Os trípticos de Francis Bacon são amiúde didáticos em relação a essa modulação de níveis, essa gradação de intensidades que cria deformações na sua busca pela sensação bruta, aquela que atinge o sistema nervoso sem a mediação racionalizante do cérebro (FIG. 13).

16



FIGURA 13: Francis Bacon, *Three Studies for the Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, óleo sobre tela, três painéis, 35.9 x 30.8 cm (cada painel), MoMA, Nova York.

Se a pintura de Bacon visa à Figura, é num sentido que inclui um elemento de movimento e transformação (uma das ramificações possíveis do intrincado campo semântico em que se pode rastrear a origem latina da palavra “figura”; cf. AUERBACH, 1997): trata-se da figura como forma plástica em atividade, ou como dinâmica da *mise en forme*. E se essa pintura, a de Francis Bacon, é comumente eleita como objeto para um trabalho de análise figural da imagem, é porque é perpassada por uma potência de

desfiguração que borra, mancha, distorce, transtorna os traços e as formas anatômicas do corpo representado, levando-o a um estado em que prevalece justamente a *dynamis* da figura, seu *ato de imagem*, em contraponto a uma ideia de forma como essência ou *eidós*. O corpo, em Bacon, parece tomado de um espasmo instintivo provocado por uma crise de histeria, uma dor insuportável ou – por que não? – uma síncope de riso (para ficarmos mais próximos do universo do Coringa). Há casos em que o corpo se acha de tal maneira retorcido e disforme que mais se assemelha a uma massa de carne eletrocutada. O corpo como unidade orgânica se troca por um plexo desgovernado de nervos, músculos e fibras (FIG. 14).

Essa potência de desfiguração que atravessa os corpos pintados por Bacon tende a se concentrar, ou a ter sua intensidade de atuação multiplicada, quando atinge o rosto e, em particular, a boca (como se sabe, Bacon tinha verdadeira obsessão pela boca e a ação do grito). No limite, o rosto, esfolado pelo paroxismo da expressão, pode se reduzir a um emaranhado de manchas, traços e borrões de tinta (FIG. 15). Não há como discernir, nessas imagens, se o rosto ainda está sob a pressão de uma força germinativa, em estágio pictórico embrionário, em vias de se formar, de adquirir contorno, fisionomia, ou se, inversamente, ele já está sob o efeito de uma força de decomposição que desfez a fisionomia, mastigou a figura até formar uma massa caótica de forças. O rosto perde sua forma aparente para se tornar pura *energia figurada*. Da imagem que resulta da mimese, do trabalho da semelhança, do compromisso com um referente ao qual ela remete por analogia icônica, passa-se à imagem como ato energético, acontecimento, máquina de potência que age mediante uma intensidade desmesurada da matéria que a compõe, e que se apresenta na pura fenomenalidade de sua força plástica intrínseca. A pintura como modelagem da forma cede lugar à pintura como “captura das forças” (DELEUZE, 1984, pp. 39-40). O rosto é torturado em nome da Figura, essa figura definida como concentrado de forças que impelem o corpo na direção de uma ação não começada ou, ao contrário, prolongada além do tolerável. É como se a figura ainda estivesse “no processo de se perceber como uma figura – ela ainda não é totalmente figurativa” (ADES, 1985, p. 9); ela evita tanto a abstração quanto o ilusionismo da figuração completa.

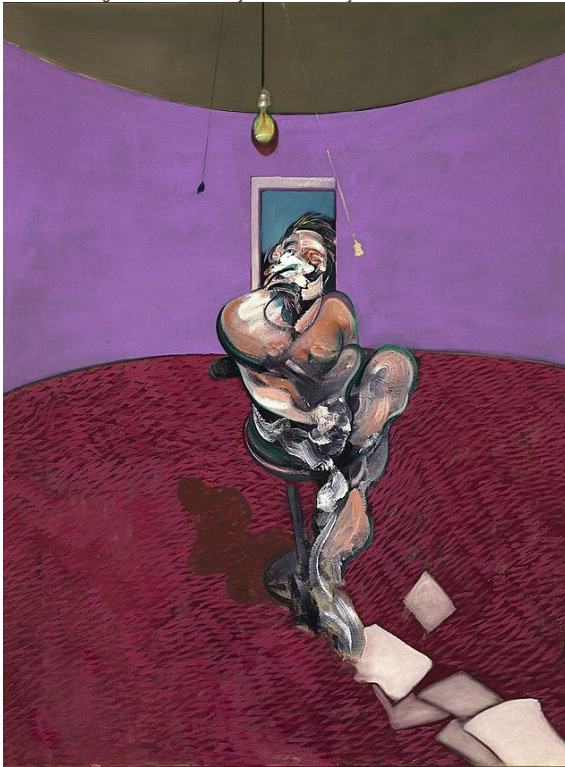


FIGURA 14: Francis Bacon, *Portrait of George Dyer Talking*, 1966, óleo sobre tela, 200 x 150 cm.



FIGURA 15: Francis Bacon, *Lying Figure*, 1969, óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm.

A afinidade, a empatia imediata do Coringa com a pintura de Francis Bacon provém não apenas de uma possível identificação especular: ela se deve, sobretudo, ao reconhecimento de uma potência de deformação, de uma lógica da desfiguração encarada como critério positivo de constituição de uma nova plástica da imagem. A desfiguração, como aponta Evelyne Grossman (2004, p. 7), não é apenas uma “violência negativa e puramente destrutiva”, mas também “uma força de criação que perturba e reanima as formas de sentido já estratificadas”. Ela desloca, destitui as formas de qualquer estabilidade, impõe a transformação, provoca o afloramento das forças que ultrapassam o humano (no sentido de o transportarem “de volta” a sua animalidade) ou desafiam a consciência: as pulsões de morte, de sexo, os espasmos de agonia ou êxtase, as convulsões, a histeria, o grito, o riso. Enquanto “movimento de desestabilização que afeta a figura” (*ibid.*, p. 9), a desfiguração atenta contra todo tipo de normopatia (psíquica, social, intelectual, artística). E o que é o Batman, ao menos esse Batman retratado por Tim Burton, senão um normativo patológico? Não é por acaso que o diretor contrasta ao máximo o vilão colorido e fanfarrão, sempre agitado e

expansivo, e o herói sombrio e hierático, sempre protegido por sua carapaça impermeável.

A “má forma” do Coringa engendra um narcisismo às avessas. A boa forma, a figura íntegra e bela, é combustível da autoestima, dos investimentos ególatras, do individualismo “saudável”, que estimula a admiração mútua e cimenta as relações entre indivíduos socialmente respeitáveis. A desfiguração fomentada pelo Coringa vem justamente para pôr fim a esse império do “bom narcisismo”. Atacando o rosto, ele ameaça as garantias cognitivas e psicológicas do sujeito. O rosto, que ocupa posição central na geografia do corpo humano, é o que distingue um indivíduo do outro e, portanto, lhe consigna uma identidade. Perder o rosto ou tê-lo irreversivelmente desfigurado equivale a uma experiência de abalo profundo da própria identidade, daquilo que define o sujeito enquanto tal. A desfiguração coloca em questão o próprio ser, submerge o sujeito numa zona de insegurança ontológica. O que o Coringa intenciona com a sua cosmética da desfiguração é fundar um império do não-ser, uma utopia figural calcada no poder de deformação de uma energia plástica cujo excesso desmantela as linhas delineadoras do visível e agride as regras de formação do espaço, da figura e do mundo percebido no conjunto. Mas o que ele escancara no fim das contas, o que sua subversão da figuração exacerba e fermenta é o vazio subjetivo do mundo contemporâneo. Onde a necessidade de eliminá-lo, para que a sociedade de Bruce Wayne, indivíduo enfadonho e apático, possa se livrar dessa energia libidinal transbordante, que coloca em risco a expressão contida de sua normalidade.

Expressão e recalque

Numa cena de *Batman*, a namorada do Coringa, já desfigurada por ele, aparece com uma máscara que inequivocamente remete a *Os olhos sem rosto* (*Les yeux sans visage*, 1960), de Georges Franju, alusão nada gratuita de Tim Burton a essa que é, sem dúvida, uma das referências cinematográficas principais em se tratando de personagens que têm o rosto desfigurado e das consequentes tramas de troca ou recuperação da face (FIG. 16 e 17). Na parede atrás da namorada do Coringa, uma foto com o estilo visual padronizado pela publicidade *fashion* impõe um modelo asséptico e

inacessível, uma beleza distante, fria. A polarização entre o rosto idealizado e o rosto real é internalizada na composição da imagem e ressalta a brecha psíquica na qual o sujeito é tragado diante da não correspondência entre seu corpo e o modelo ao qual se mede.



FIGURA 16: *Batman*, Tim Burton, 1989.



FIGURA 17: *Os olhos sem rosto (Les yeux sans visage)*, Georges Franju, 1960.

O filme de Franju relata a obsessão de um renomado cirurgião plástico francês em suas sucessivas tentativas frustradas de realizar um transplante facial na jovem filha, que perdeu o rosto num desastre automobilístico. Com o auxílio de sua enfermeira e cúmplice, o médico sequestra jovens moças com o perfil parecido com o da filha para sedá-las e submetê-las a uma cirurgia em que lhes retira o rosto, tal qual uma máscara de pele destacável, para transplantá-lo em sua filha.

Há um momento em que ele pensa ter feito a cirurgia com êxito. A enfermeira se mostra otimista: desta vez, dará certo. Mais tarde, ambos estão admirados com o belo rosto que a filha do cirurgião exhibe à mesa do jantar. Ela, contudo, parece melancólica. O pai pede para ela sorrir, a moça retribui (FIG. 18). Mas, quando o sorriso realmente está para desabrochar, o pai a corrige: “Nem tanto”. E a moça fecha a expressão novamente (FIG. 19).



FIGURA 18: *Os olhos sem rosto*, Georges Franju, 1960. “Souris!”



FIGURA 19: *Os olhos sem rosto*, Georges Franju, 1960. “Pas trop.”

Trata-se de uma das cenas mais reveladoras do filme. A recomendação do pai pode ter razões médicas: melhor não forçar muito a expressão, não esticar muito o rosto, pois as suturas não devem estar ainda totalmente cicatrizadas e estabilizadas. Porém, há uma pressão sociocultural mais profunda, e que se reporta a toda uma história da expressão facial no Ocidente. O imperativo de retenção da expressão, de recalçamento do sorriso, imposto pelo cirurgião à sua filha, repõe as prescrições normativas dos manuais de civilidade da cultura europeia clássica, que postulam um modelo de *contenção exterior do corpo*.

A expressão é um elemento crucial no desenvolvimento do indivíduo ocidental moderno. Se as noções de representação antigas e medievais privilegiam a morfologia em detrimento da expressão, com o século XVI – não à toa, época de grande florescimento da arte do retrato como gênero pictórico que dedica ao rosto um lugar de destaque na representação –, a questão se desloca para a expressividade. Inscrita na racionalização dos comportamentos e no desenvolvimento do individualismo, a importância crescente da expressão no decorrer da era clássica corresponde a um desejo de transparência política e social, que se manifesta na abundante literatura consagrada à decifração do comportamento individual, assim como naquela que visa à codificação das condutas através dos manuais de civilidade. Emerge, destarte, o que Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche denominam o “paradigma da expressão”: “o processo pelo qual a linguagem vai pouco a pouco se tornar a medida de todas as coisas, dar sentido às condutas, penetrar profundamente na interioridade subjetiva e fazer do corpo o lugar expressivo de uma voz interior” (COURTINE e HAROCHE, 2007, p. 30). Trata-se de mergulhar o corpo no campo da linguagem.

Analisando a arte do gesto no Renascimento, André Chastel assinala que, nos tratados dedicados ao tema, os gestos são encarados como parte de um “repertório de signos corporais portadores de mensagens e, portanto, suscetíveis de serem combinados numa espécie de ‘paralinguagem’ coerente, ou numa retórica da comunicação não verbal” (CHASTEL, 2001, p. 23). Por meio da descrição e catalogação dos *cenni* corporais e *signa membrorum*, é toda uma semiologia da superfície corpórea que se organiza paulatinamente; corpo e rosto são aos poucos recobertos pela rede de um discurso que estabelece a ligação entre aparência e interioridade.

Assiste-se, então, a um desenvolvimento paradoxal da intimidade: de um lado, ela se expande, alarga a esfera de sua manifestação e cultivo; do outro, ela se retrai, se privatiza numa vida interior que deve permanecer opaca em alguma medida. A condição de aparição do indivíduo moderno está diretamente associada a essa consciência da opacidade das aparências: é preciso separar o espaço do permitido, do lícito, do legal, do espaço do não permitido, que deve ser interdito ao olhar e enterrado nas profundezas do pudor, do silêncio ou do segredo. Constitui-se, assim, um espaço íntimo ao mesmo tempo submetido ao controle social e empenhado em se proteger dele. Surge uma preocupação permanente de desvelar o outro, de assegurar uma maior legibilidade dos corpos, em paralelo a uma necessidade de mestria individual, de autocontrole, de técnicas de postura, gesto e expressão voltadas para a contenção, para a não explicitação das emoções e dos afetos subjetivos.

Mas, reconhece-se, um controle absoluto do rosto é impossível, há algo no reino do orgânico que escapa aos imperativos da vontade: “O rosto, às vezes, é surpreendido pelo clarão do movimento interior, numa instantaneidade que não se sabe ainda nomear, mas que já se nota” (COURTINE e HAROCHE, 2007, p. 121). Expandindo uma via inaugurada pelo Barroco do século XVII, o século XVIII dará mais atenção a essa percepção das mutações incontroladas do rosto. Enfatizar-se-á a ideia de que o rosto é movimento e de que a fisionomia é uma malha de temporalidades entrecruzadas, com destaque para os tempos efêmeros das paixões e das agitações momentâneas.

Nem é preciso dizer que o cinema, pela restituição do movimento na imagem projetada, seria um palco especialmente adequado a esse rosto-tempo buscado desde

o século XVIII. Num retrato filmado (pensar nos *Screen Tests* de Andy Warhol, nos *Cinématons* de Gérard Courant), ou mesmo num *close-up* inserido na cadeia significativa de um filme narrativo, assiste-se à ação material do tempo sobre o rosto. Enquanto passa à frente dele, o tempo se propaga pelo rosto, faz e desfaz a sua figura. Se a imagem cinematográfica é o percurso temporal de uma forma, ou uma figura traçada no tempo, então é natural que ela abra o rosto à multiplicidade, à transformação, à mudança.

No limite, essa temporalidade em curso no interior do registro fílmico tornaria sensíveis as forças invisíveis do processo de envelhecimento do corpo, do enrugamento da pele, do processo natural de perecimento intrínseco a toda forma de vida orgânica. Ora, é justamente para isso que aponta uma cena de *Os olhos sem rosto*: após o jantar, o cirurgião nota algo no rosto da filha, examina-a em silêncio e rapidamente se frustra: ao contrário do que pensou num primeiro momento, a operação fracassou novamente. Em seguida, uma série de planos-retrato da moça vai mostrando a evolução do caso (FIG. 20-23), com a voz do médico em *off* relatando os resultados do malogro. A montagem faz os planos se sucederem diretamente um ao outro, separados por fusões. O rosto da jovem, a cada nova imagem, apresenta um grau mais avançado de necrose e desfiguração. O que está em jogo, em última análise, é o efeito do tempo sobre o rosto, a degradação biológica que tanto a pele humana quanto a película cinematográfica sofrem com o passar do tempo. Como afirma Marie-Françoise Grange (2008, p. 84), os efeitos de realidade do cinema, seus efeitos de duração, revelam “a lenta progressão que carcome os tecidos do corpo na tela e do corpo da tela, no qual o espectador se conforma a seus terrores”; a imagem cinematográfica realça a penetração passo a passo, e em silêncio, do trabalho da morte, que se infiltra por todos os poros da pele de quem é figurado na tela e por todos os poros da própria tela luminosa e cintilante. “A morte é o objeto mais banal das imagens em movimento” (*ibid.*, p. 83-84). E o fato de as imagens usadas por Franju nessa cena serem fotogramas congelados, fotografias transformadas em planos cinematográficos (ou seja, imagens estáticas, mas móveis – o movimento não é outro senão o do próprio tempo que passa), apenas aumenta esse efeito; o estranhamento se acentua em virtude do contraste entre a fixidez original das fotos e a duração

cinematográfica que lhes acrescenta uma dimensão temporal travejada de morbidez. A fotografia paralisa o tempo num dado estágio da degradação do rosto, mas a duração avança e o estágio seguinte se impõe. A tragédia do tempo tem sua potência contraditoriamente intensificada pelo uso da imagem fixa.



FIGURAS 20-23: *Os olhos sem rosto*, Georges Franju, 1960.

Essa sequência de imagens pode ser enxergada pelo prisma do retorno do reprimido: o rosto esfolado, necrosado, desfigurado pela esclerose dos tecidos, não deixa de ser uma resposta à repressão observada na cena do jantar. Se a expressão não pode ser exteriorizada, se ela tem de ser recalcada e obliterada no silêncio do pudor e do recato (é significativo que a moça insista em pedir para entrar em contato com o namorado, que nem sabe que ela sobreviveu ao acidente, mas o pai sempre a proíba: é também sobre a repressão sexual da mulher que fala esse filme), então, restará à figura essa reação extremista, essa irrupção violenta que já se dá na forma do horror, do abjeto², da feiura repulsiva, que destrói, a um só tempo, a operação estética

² Devemos lembrar que o que Hal Foster (2014, pp. 123-158) descreve como o “retorno do real” na arte da segunda metade do século XX se deu frequentemente na chave do trauma e do abjeto. Numa cultura de dessubjetivação e reificação (do corpo, da realidade, do mundo social), a forma de reaver a experiência do sujeito na espessura material do mundo muitas vezes acaba sendo a vivência do trauma que desfigura indelevelmente, que altera a conformação das coisas, bem como a reaparição da abjeção

do cirurgião plástico e o código comportamental que, como representante do sistema patriarcal opressor, ele impôs.

O que o Coringa realiza no registro da extravagância, do sarcasmo, do humor mordaz, a melancólica heroína de *Os olhos sem rosto* – herdeira menos da violência figurativa da arte do século XX do que do fascínio pela morbidez do século anterior (quer seja na vertente romântico-simbolista ou na histórico-naturalista) – vivencia na esfera da tristeza, da patologia romântica, da decomposição cadavérica. Desta ou daquela maneira, ambos desrecalam os impulsos retesados da Figura, que irrompem das barragens de muitos séculos de policiamento sistemático da expressão facial.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. “Web of Images”. In: **Francis Bacon**. Londres: The Tate Gallery, 1985.
- AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.
- CHASTEL, André. **Le geste dans l’art**. Paris: Liana Levi, 2001.
- COSTA, Jurandir Freire. “Notas sobre a cultura somática”. In: _____. **O vestígio e a aura**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **Histoire du visage**. Exprimer et taire ses émotions (XVIe – début XIXe siècle). Paris: Payot & Rivages, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: logique de la sensation**. Paris: Éditions de la Différence, 1984.
- DUBOIS, Philippe. “Plasticidade e cinema: a questão do figural”. In: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 97-118.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GRANGE, Marie-Françoise. **L’autoportrait en cinéma**. Rennes: PUR, 2008.

como memória de uma vida orgânica anterior ao nascimento ou posterior à morte. Em tal contexto, a realidade do corpo, negada sub-repticiamente pela lógica da desmaterialização, só consegue reclamar seu peso pela afirmação de estados-limite: o cadáver em putrefação, o feto ainda em formação, o corpo dilacerado por acidentes de automóvel, o corpo deformado pela doença, os corpos monstruosos dos sujeitos que passam por cirurgias repetidas.

GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**. Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Minuit, 2004.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. “A figura humana”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura. Vol. 6: A figura humana**. São Paulo: 34, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 1971.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SCHEFER, Jean Louis. **Du monde et du mouvement des images**. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1997.

VANCHERI, Luc. **Les pensées figurales de l’image**. Paris: Armand Colin, 2011.

SOBRE O AUTOR: Luiz Carlos Oliveira Jr. é crítico e pesquisador de cinema. Autor do livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Papyrus, 2013). Doutor em Meios Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. E-mail: luizcarlosoliveira@gmail.com