

EU QUE NÃO QUERO TER ROSTO

Reflexões sobre imagem,
corpo e retrato

CAROLINA GUERRA LIBÉRIO





EU QUE NÃO QUERO TER ROSTO

Reflexões sobre imagem,
corpo e retrato

CAROLINA GUERRA LIBÉRIO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Bruno Souza Leal
Sub-Coordenador: Carlos Frederico de Brito D'Andréa

SELO EDITORIAL PPGCOM

Carlos Magno Camargos Mendonça
Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

| | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS) | Kati Caetano (UTP) |
| Benjamim Picado (UFF) | Luis Mauro Sá Martino (Casper Libero) |
| Cezar Migliorin (UFF) | Marcel Vieira (UFPB) |
| Elizabeth Duarte (UFSM) | Mariana Baltar (UFF) |
| Eneus Trindade (USP) | Mônica Ferrari Nunes (ESPM) |
| Fátima Regis (UERJ) | Mozahir Salomão (PUC-MG) |
| Fernando Gonçalves (UERJ) | Nilda Jacks (UFRGS) |
| Frederico Tavares (UFOP) | Renato Pucci (UAM) |
| Iluska Coutinho (UFJF) | Rosana Soares (USP) |
| Itania Gomes (UFBA) | Rudimar Baldissera (UFRGS) |
| Jorge Cardoso (UFRB UFBA) | |

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

Libério, Carolina Guerra.

L695e

Eu que não quero ter rosto [livro eletrônico]: reflexões sobre imagem, corpo e retrato / Carolina Guerra Libério. – Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86963-44-1

1. Comunicação. 2. Comunicação visual. 3. Corpo - Imagem.
I. Título.

CDD 300.2

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2021.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

PREFÁCIO
Mauricio Lisovsky

POSFÁCIO
Vinícios Kabral Ribeiro

REVISÃO
Zema Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO
Talita Aquino

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/>

Para Lila Sawè

Para as minhas avós

Mas o que sabe você de mim, uma vez que eu acredito no segredo – quer dizer, na potência do falso – mais do que nos relatos que revelam uma deplorável crença na exatidão e na verdade?

Gilles Deleuze

É preciso ficcionalizar a liberdade; é preciso imaginar e somente imaginar, ao compor a imagem para tornar a crença viva, só energia política. É por isso que a liberdade não é nem um objeto nem um sujeito, não é nem um estado originário que se teria perdido nem um reino por vir. A liberdade é uma ficção no sentido pleno da palavra, quer dizer, uma imagem, necessária, que se tem entre os sujeitos e permite a troca de lugares.

Marie-José Mondzain

| Sumário

| | |
|--|----|
| PREFÁCIO | 13 |
| INTRODUÇÃO | 17 |
| CAPÍTULO 1 | |
| Rosto | 25 |
| Rostos padrão, rostos conformes – máquina de rostidade | 33 |
| Tragicomédia da aparência | 36 |
| Do encontro com o Outro | 41 |
| CAPÍTULO 2 | |
| Retrato | 47 |
| Renascimento e pintura | 48 |
| Retrato e fotografia | 54 |
| Fotografia e identificação judicial | 63 |
| De Bertillon ao Face Detection | 68 |
| Retratos digitais | 71 |
| Imagem e corpo | 74 |

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO 3 | |
| Faceless | 81 |
| Jogos de visibilidade | 83 |
| O rosto que se oculta | 87 |
| O rosto que evanesce | 90 |
| | |
| CAPÍTULO 4 | |
| Imagem, protesto e política | 95 |
| Assombrando a galeria da câmara | 100 |
| Muros de visibilidade | 106 |
| Mas, afinal, o que pode uma imagem? | 118 |
| Batucada: retrato sobre os ecos de uma performance | 124 |
| Imagens da Batucada (das estações de Evelin) | 129 |
| O barulho que ainda se ouve | 140 |
| Performers, Vândalos | 142 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 149 |
| | |
| POSFÁCIO | |
| Fenômenos sutis | 159 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 164 |

PREFÁCIO

MAURICIO LISSOVSKY

Desde que perdemos parte do nosso rosto para as máscaras mais ou menos estéreis à ameaça mórbida do vírus, venho experimentando um novo tipo de falso reconhecimento. Manifesta-se, em geral, com uma tapinha nas costas seguido por rápido pedido de desculpas. Mascarado, o perfil parcialmente coberto, sou o provável amigo de muitos desconhecidos, cujo encontro casual nas ruas tornou-se evento raro. A decepção ainda se lê nos olhos. Fomos todos, porém, nos acostumando a reduzir o entusiasmo desses eventuais encontros.

A mudança em certos estabelecimentos também foi rápida. De um dia para o outro, o aviso que interditava a entrada de motociclistas com capacetes postos foi substituído pela proibição de permanência sem máscara no “interior do recinto”. Não sei se motociclistas encobertos passaram a inspirar menos medo aos comerciantes que o contágio pelo vírus, mas alguns grupos manifestaram contentamento com a nova etiqueta pandêmica. As mulheres muçulmanas que adotam o *qitab*, vivendo nos Estados Unidos e na Inglaterra, contam que costumavam

receber olhares hostis, comentários jocosos, e algumas chegaram a ter os véus arrancados em público. Na pandemia, muitas relatam a experiência reconfortante de terem se tornado “invisíveis” em meio à massa de mulheres mascaradas – ainda que na França, no início de 2021, estejam submetidas à situação esdrúxula de pagar multas de 135 euros se não usarem máscaras ou de 150 euros se usarem *qitab*.

Essa dupla valência do rosto, que as circunstâncias da pandemia exacerbam, sempre esteve aí, como Carolina Libério nos mostra. De um momento a outro, o rosto deixou de ser o jogo sutil das aparências, o rastreamento superficial das máquinas de vigilância, para se tornar essa esfera esburacada que é preciso calafetar. Lugar de passagem entre identidade social e organismo biológico (de fora para dentro), e entre corpo e alma (de dentro para fora). E, no entanto, sob o jugo do risco de vida, estamos frente a frente com o que nesse estudo chamou-se “aspecto fantasmático do não rosto”. Se não fossem pelas máquinas de rostidade, haveria rosto ou apenas cabeça? Haveria face ou apenas caveira? Esse rosto que se recebe, que é todo o rosto que temos, é desde o início, máscara. Quando outra máscara a encobre – não à luz dos outros, mas em nosso próprio reflexo no espelho –, é a face que recua para que a sombria caveira alcance a superfície.

Sempre foi peculiar às máscaras ter seus próprios buracos. Era seu modo de reverenciar a vida, ou de fazer concessões a ela, pois a máscara sem buracos é o capuz dos condenados. Mas não é desse jogo de concessões recíprocas que uma política do rosto, tal como se defende nesse livro, pode surgir. Uma política do rosto “bloco vivo” (expressão de Deleuze e Guattari) que recusa a dicotomia entre essência e aparência – e que se faz matéria prima indócil, inquieta e inconforme de uma esculturação coletiva.

Ainda que a tarefa de desfazer os rostos, de degradingolar as máquinas de rostidade, nunca se encerre, como Carolina Libério observa, multiplicam-se aqui as formas de apagamento, metamorfose, substituição, deformação, esvaziamento, disfarce e ocultamento. A extrema variedade dos rostos é reduzida à mesmice da espécie humana enquanto as figurações do não rosto multiplicam-se exponencialmente. Logo compreendemos que a negação do rosto menos transforma que performa. Nenhuma fotografia representaria melhor as tensões entre rosto e não

rosto, assim como o desmonte (ainda que circunstancial e provisório, carnavalesco e celebratório) das máquinas que o conformam que o retrato dos ocupantes da Câmara Municipal de Porto Alegre, em julho de 2013, discutida no capítulo 4. Diante da galeria de retratos oficiais, corpos nus com as cabeças cobertas. Ainda que alguns dos ilustres presidentes da Casa se deixem afetar pela reviravolta, pendurando-se de cabeça para baixo, suas feições hieraticamente rígidas tornam-se ainda mais indistintas quando confrontadas com a nudez juvenil – e com a liberdade das poses e dos arranjos que cobrem o rosto dos estudantes. Não obstante, a cada um desses personagens falta algo, deixando entrever uma estranha complementariedade entre as cabeças coroadas da vereança e os corpos decapitados dos ocupantes.

O que revela de nós isso que me oculta? O que escondo em mim nisso que mostramos? No encontro com o rosto, Levinas assentava sua ética – a filosofia primeira que antecedia todas as ontologias. Renunciaria ao pensamento se suspeitasse que não há mais rosto capaz de deter o golpe do verdugo? Provavelmente não, pois o filósofo sempre soube que o verdadeiro rosto é somente esse que se vislumbra, oculto sob a máscara das feições, na medida e na ocasião em que nos interpela. Os seres sem face de Carolina habitam um território estético-político em que se travam algumas das lutas mais decisivas da contemporaneidade, e que as disputas de sentido em torno da pandemia já não nos permitem ignorar. Por mais paradoxal que possa parecer, aquilo que não tem rosto ganha agora uma expressão.

Rio, fevereiro/2021

Introdução

O que vem depois do não-rostos, ou, como pensar entre máscaras e filtros?

Este livro explora as disputas em torno da superfície do rosto, entendido como espaço de atravessamentos e zona de tensionamento. Rosto simultaneamente como realidade partícipe da materialidade do corpo, como espaço de encontro com a experiência do outro e como superfície sujeita a julgamentos e a vigilância social. Quando este texto foi escrito, analisávamos algo que podíamos entrever como uma imagem sintoma, uma figura frágil que surgia fugidia entre obras artísticas e aparições em plataformas de redes sociais online. Foi a esta imagem, que chamamos de não rosto, que dedicamos boa parte de nossas análises.

O presente trabalho investiga obras artísticas e midiáticas que lidam com a ocultação e apagamento do rosto. Ocultação e apagamento que funcionam não como substituição, mas como esvaziamento, anulação, que pressupõe a retirada ou velamento de um rosto que ali estaria, mas que não está mais: aparecimento frustrado, rosto ausente. Este livro lida com a figura visual do não rosto, figura frágil que delimitamos a partir de um conjunto

de obras que vão de fotografias a performances, de imagens de protestos a espetáculos de dança, e que têm em comum este mesmo componente ou tarefa: velamento e/ou esvaziamento do espaço do rosto. Mais do que presupor a unidade e coesão deste conjunto, a proposta está em constituí-lo em camadas, aceitando que, a cada objeto, a premissa de partida não seja necessariamente a mesma. Assumimos assim, que a figura do não rosto se traça em um espaço entre obras, não se restringindo ou se definindo em uma única obra enquanto tal, mas transitando entre objetos enquanto imagem presente na cultura visual, encarnada em diferentes meios.

O princípio básico das obras investigadas está em um procedimento de negação ativa: nega-se o rosto ao mesmo tempo que se assume muitas vezes a frontalidade – há assim um colocar-se frente à imagem, acompanhado de um apagamento ou velamento do rosto que ressalta o uso da operação de negação. Não se trata apenas de esconder o rosto, mas de ativamente mostrar sua ocultação, ressaltar o espaço em que este deveria estar e que, no entanto, não está mais. Neste processo de esvaziamento, o que sobra, seja buraco ou véu, parece por vezes ser empunhado como bandeira ou escudo: possível chave para uma nova heráldica dos nossos tempos, em que simultaneamente se questionam e se reinvestem os princípios da forma visual do retrato e suas correlações de identificação com a figura de um sujeito. A figura do não rosto nos aparece como alegoria invertida da figura do rosto na atualidade: a partir da construção desta imagem buscamos inferir a problemática em torno das formas de figuração humana, acreditando que a figuração do ser humano está sempre culturalmente conectada às problemáticas da época com relação às ideias de sujeito e os processos de subjetivação.

Todo texto traz a marca de seu momento de origem, e este livro condensa algumas das considerações sobre a questão do rosto durante o período de 2013 a 2018 no Brasil, especialmente no tocante à experiência do corpo durante os protestos que marcaram o país em 2013. Destaca-se desta situação a controversa proibição do uso de máscaras durante manifestações políticas públicas. Nada mais distante do momento atual, entre 2020 e 2021, em que somos confrontados, a partir de uma necessidade de sobrevivência e de cuidado necessário com o outro, a usarmos máscaras obrigatoriamente. No entanto, a questão que fica é que tensionamentos e disputas

podem ser entrevistados e, de que maneira este texto, que é um testemunho tanto de seu momento de elaboração quanto de publicação, pode contribuir para debates atuais e futuros? Ou seja, o que um texto iniciado em meio à proibição do uso de máscaras em 2013 pode nos falar sobre o momento em que o uso de máscaras se torna obrigatório, em 2020/2021? Como pensar o território do rosto em meio a estes diferentes tempos presentes?

Para além de causalidades ou linearidades, nos interessa pensar que tensionamentos são postos em jogo sobre a superfície do rosto, uma vez que esta segue sendo um espaço de disputas. Ainda é possível, no cenário atual, destacarmos a constante pressão de remapeamento e sobreposição do rosto enquanto fisionomia, que abordamos no primeiro capítulo deste livro, tratando o rosto como ferramenta de identificação e julgamento. Mesmo no cenário da pandemia da Covid-19, vemos avançar iniciativas que fazem uso de sistemas de reconhecimento facial tanto em contextos policiaescos, em nome de uma suposta segurança pública, quanto em contextos utilitaristas, em que a ferramenta é apresentada como avanço ou comodidade, enquanto suas formas de funcionamento e a destinação dos dados com ela obtidos são largamente desconsiderados. Simultaneamente, vemos também aumentarem os esforços de pesquisadoras e pesquisadores de diferentes campos em questionar os usos desta tecnologia, demonstrando a não neutralidade das formas de programação da visão computacional e evidenciando os padrões de exclusão social que ainda são costumeiramente reforçados nas mesmas, como apontam os tão necessários estudos em torno da temática do racismo algorítmico.

Enquanto lidamos corporalmente com a necessidade do distanciamento e a vivência de um espaço urbano que passa a ser marcado pela presença de rostos mascarados, vemos também um foco cada vez maior sobre a imagem do rosto, impulsionado pelas diferentes plataformas de interação on-line e pelo aumento de experiências com formas de trabalho e socialização à distância. Aparecemos cada vez mais, uns para os outros, como figuras existentes dos ombros para cima, intensificando um processo de hierarquização do rosto e, principalmente, da imagem do rosto sobre o corpo, cujas origens histórico-sociais também discutimos nesta obra.

Em meio às presenças-ausências experienciadas, buscamos algo como um encontro com o outro a partir de uma imagem marcada pelo

recorte, ao mesmo tempo em que, nas poucas interações presenciais que nos são possíveis, tentamos entrever em pequenos gestos um sorriso, uma mensagem ou um aceno. Seguimos assim, carentes de gesto e de corpo, buscando a troca com o outro, e em um caminho que, ao menos por enquanto, parece reforçar a hegemonia de um rosto superfície imagética, sujeito à vigilância e aos estudos de fisionomia que a ela se prestam. Se caracterizamos o não rosto como imagem sintoma, é importante assinalar que este aparece principalmente como sintoma de um desconforto com a cobrança e hipervigilância sobre o rosto enquanto imagem e desta imagem como significação de um sujeito. No entanto, se esta hipervigilância hoje permanece, estamos em um outro contexto, e precisamos nos perguntar que saída temos, e como estas aparecem ou aparecerão em meio a cultura visual.

O primeiro capítulo deste livro é dedicado à exploração da temática do rosto, a partir das conceituações de autores como Emmanuel Levinas (2002), Giorgio Agamben (2000) e, também, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008), junto a um resgate histórico do campo da fisionomia até as tecnologias atuais de reconhecimento facial. Neste resgate, mais do que uma recombinação ou consenso, o que traçamos é uma simultaneidade de sentidos que apontam para as disputas que esgarçam a ideia de rosto. Enquanto para Levinas, rosto é exatamente aquilo que não se confunde com a fisionomia, mas que a transcende, podendo ser entendido como o mínimo gesto, ou pequeno detalhe que nos faz ver no outro o infinito de uma alteridade que não controlamos, para Agamben rosto é sempre uma zona de atravessamento, em que o risco do enrijecimento ameaça o potencial de comunicação, ou seja, de encontro. Sem se colocar como síntese, talvez a posição de Agamben seja a que traz de certa forma a dualidade de aspectos em torno da ideia de rosto, sendo possível relacioná-la tanto a ideia do infinito possível no olhar e no encontro do outro, trazida por Levinas, quanto com o risco do tracejamento e da vigilância ressaltados por Deleuze & Guattari ao tratar da máquina de rostidade como engenharia social na produção de rostos, em que há sempre um rosto padrão a ser alcançado.

No segundo capítulo, empreendemos um breve resgate da trajetória da forma visual do retrato, para entendermos a relação entre rosto e

retrato na atualidade, refletindo sobre a questão da figuração humana e sobre as relações entre imagem e corpo, tomando como referência o trabalho de Hans Belting. Os textos deste autor na obra *Antropologia da Imagem* (2014) servem para pensarmos o surgimento e os usos do retrato enquanto forma visual, contexto no qual também tomamos a obra de Aby Warburg. O resgate histórico impetrado por Warburg nos oferece bases de entendimento para alguns dos mecanismos de correlação entre rosto, corpo e imagem no contexto pragmático da história das formas de representação visual.

A obra de Warburg é referência não apenas em seu estudo da forma do retrato no renascimento italiano, mas também nos procedimentos metodológicos do presente trabalho. A chegada ao atual conjunto de imagens e obras deve muito aos procedimentos de formulação de quadros operatórios utilizados por este autor para a composição de seu *Atlas Mnemosyne* (2010), sendo a figura do não rosto nosso quadro tema. Também, o conceito estendido de cultura visual com que Warburg trabalhava nos é de grande interesse, uma vez que juntamos em um mesmo trabalho obras artísticas de diferentes linguagens, registros visuais de acontecimentos e imagens pessoais compartilhadas em plataformas online. A busca pela atenção ao pormenor, a contaminação entre meios e o entendimento sistêmico da visualidade são traços tomados de empréstimo de tal autor, com base nos textos do próprio e nos escritos de teóricos como Georges Didi-Huberman (2013) e Giorgio Agamben (2012) sobre o mesmo. Nos estudos de Agamben sobre Warburg, muitas vezes o autor remete às possíveis interconexões teóricas entre a obra de Warburg e a de outro autor alemão, Walter Benjamin.

A obra de Walter Benjamin teve um papel central no desenvolvimento deste livro, especialmente a partir da ideia de constelação, apresentada pelo autor em *Passagens* (2009). Esta ideia nos permitiu visualizar as obras analisadas como um conjunto ao mesmo tempo coexistente e não homogêneo, coadunando-se ao entendimento de que toda imagem que se coloca na cultura visual não se coloca sozinha, mas dialoga com imagens anteriores e com uma certa promessa de sobrevivência e futuro. A pergunta ‘com que sonha cada época’ proposta por Benjamin é parte subjacente da pesquisa que deu origem a este livro, e é

parte de nossa hipótese afirmar que o sonho de imagens da atualidade é também povoado pela figura do não rosto que aqui discutimos.

O terceiro capítulo comenta a proposta da exposição *Faceless*, realizada primeiramente em 2013, mas com edições subsequentes até 2017, e da qual destacamos as obras *No Pic, No Point* (2011) de Frank Schallmaier e *CV Dazzle* (2012) de Adam Harvey, em que o artista propõe maquiagens capazes de escapar aos algoritmos presentes nos programas de reconhecimento facial. Também destacamos e analisamos a obra *Camoflash – Anti-Paparazzi Clutch* (2009) de Harvey que, mesmo não estando presente na exposição, também remete à questão do não rosto e a estratégias de combate à hipervigilância. Já no quarto capítulo, trazendo de forma mais direta a questão do não rosto para o contexto brasileiro, comentamos a foto realizada por manifestantes ao final da ocupação da Câmara de Porto Alegre, em julho de 2013, bem como a controvérsia envolvendo o uso e a proibição de máscaras durante as manifestações políticas de então. Esta análise é acompanhada por uma investigação da obra *Batucada* (2014-2016), intervenção coreográfica proposta por Marcelo Evelin e apresentada em diferentes momentos tanto em território brasileiro, quanto no exterior.

A partir das obras que analisamos, foi possível perceber um desejo comum em busca de um direito à opacidade (GLISSANT, 2011) e a uma restituição do rosto à materialidade do corpo, como materialidade da vida. Há, portanto, uma série de questões que precisam ser a cada momento repropostas frente ao presente e que, de certa forma, motivaram a escrita destas páginas: o que pode a arte e a prática da imaginação ativa contra as forças do controle e da hipervigilância? Quais são as estratégias possíveis e os pontos de fuga, e como pensá-los em um cenário em que os corpos sofrem risco ao ocuparem o espaço público, entendido como a materialidade das ruas, e não como virtualidade dos discursos tecidos na esfera digital?

Neste momento atual da pandemia, em que perdas se convertem em uma massa de números e vidas viram estatísticas, se torna imprescindível retomarmos a ideia levinasiana de infinito e do imperativo do rosto do outro, como local de confronto com aquilo que jamais se prestará à totalidade do conhecimento, que caracteriza diferentes emprei-

tadas de controle e vigilância. O rosto do outro, entendido não como fisionomia, mas como abertura ao desconhecido, é o local de encontro com este infinito, como aquilo que é impossível de ser dominado, plenamente descrito ou compreendido. O infinito é sempre um excedente, é o inquantificável, aquilo que não cabe na totalidade, ou na contagem dos mortos. O que se perde com a partida de cada pessoa que se foi nesta pandemia é, também, um infinito.

São Luis, março/2021

CAPÍTULO 1

Rosto

O que é um rosto? No contexto de nossa sociedade, é possível afirmar que nossas feições muitas vezes nos denotam: metonimicamente, assumem o lugar de nosso corpo, designando, enquanto parte, uma certa ideia de totalidade de quem somos, seja em aspectos físicos ou em traços psicológicos. Podemos também entender o rosto como uma superfície que concentra em nosso corpo a possibilidade de reciprocidade do olhar e que assim constitui uma zona privilegiada para o contato e troca com o que e quem nos cerca. Quando falamos de rosto, trabalhamos então com uma dupla possibilidade de interpretação: rosto enquanto superfície de relação e rosto enquanto designação de um sujeito socialmente construído.

No entendimento do rosto como superfície relacional, podemos questionar em que sentido este se diferenciaria com relação a outras partes do corpo, uma vez que podemos entender a totalidade do corpo como aquilo que nos possibilita materialmente estar, absorver e agir sobre o mundo. Neste contexto, em que um rosto seria mais importante ou diferenciado do que um braço, um nariz ou mesmo o cabelo? Por outro lado, a partir do

momento que conferimos ao rosto algum privilégio com relação a outras partes do corpo, é necessário perguntar a partir de que critérios tal hierarquização é possível. Consideramos então que tentar refletir sobre um estado do rosto prévio ao contexto social em que vivemos é um exercício teórico que carrega consigo o risco de confundir atribuições socioculturais com determinações universais e invariáveis.

No limite de nossa pesquisa assumimos que, se há uma dimensão relacional que se dá exclusivamente a partir daquilo que chamamos de rosto, esta é e acontece no contexto de nossa sociedade, de acordo com disposições histórico-culturais. Acreditamos, portanto, que o uso da figura do rosto como figura do humano é socialmente construído e inclui o entendimento deste enquanto objeto de conhecimento, superfície de fabricação e desvendamento. Ao falarmos aqui de rosto, portanto, nos referimos a este como uma formação histórica, entendendo a história não como sequência linear, mas como um acúmulo de sedimentações e anacronismos: rosto superfície construída a partir dos usos que lhe foram dados e que hoje vemos sedimentados e acumulados sobre o rosto que abordamos, rosto socializado, rosto do indivíduo ocidental urbano em fluxo contínuo de reafirmação e reelaboração de si. Neste sentido, estudamos o rosto hoje, recorrendo à trajetória de sua formação nos aspectos que acreditamos ainda lhe serem contemporâneos quanto aos usos sociais que lhe são atribuídos.

As mudanças quanto às formas de compreensão do rosto demonstram flutuações em torno da concepção da figura humana, e funcionam como pano de fundo para o entendimento do rosto como formação histórico-social que aqui propomos. Em *História do rosto* (1988), Courtine & Haroche apresentam diferentes modos de leitura e interpretação do rosto que permearam a cultura ocidental do século XVI ao XIX, revelando a atenção dada à figura do rosto enquanto objeto de estudo e observação durante o período.

A obra de Courtine & Haroche (1988) parte do estudo de dois conjuntos centrais de textos, englobando detratados de fisionomia a manuais de civilidade e boas maneiras para ressaltar entre estas obras a busca de um uso social comum: o estudo do rosto enquanto superfície que mostra e oculta, e que deve ser lida para revelar segredos às

vezes ignorados até mesmo ao seu portador. “É a necessidade de um controle social do homem interior que exprime a ressurgência da fisionomia” (1988, p. 36) e que explicaria, segundo os autores, sua sobrevivência entre as mudanças nas formas de sociabilização e entendimento do mundo, atravessando da Renascença à burguesia do século XVIII, indo de uma arte da corte a uma forma de proteção frente ao crescente anonimato das multidões urbanas.

O apelo que o campo da fisionomia carrega consigo está na possibilidade de ler e ‘adivinhar’ o caráter e as intenções de alguém, estabelecendo elos possíveis entre aparência e interioridade, seja esta entendida de uma forma mística, psicológica ou fisiológica. Apesar do estudo da fisionomia não se restringir ao rosto, a pesquisa empreendida por Courtine & Haroche apresenta diversos trechos em que estudiosos argumentam pelo destaque do rosto frente ao corpo. No caso de obras dos séculos XIII ou do século XVI, o rosto aparece como resumo do corpo, de acordo com um jogo de assinaturas e semelhanças: “O rosto é a parte princeps da cabeça e a cabeça é a morada da alma” (1988, p. 44). Já em obras do século XVIII, a importância atribuída ao rosto vem das medições craniais, e o que estas indicariam a partir do tamanho do cérebro ou de uma associação pseudocientífica entre espécies (1988, p. 96).

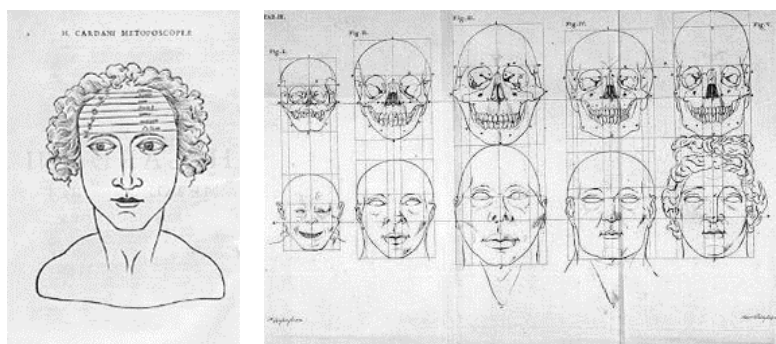


FIGURA 1: Mapa de leitura do rosto presente na obra de Gerolamo Cardano sobre Metosopia, 1658.

FIGURA 2: Imagem que ilustra a obra de Pierre Camper comparando a estrutura óssea e ângulos faciais do macaco à figura de Apolo, 1791.

Cada diferente encarnação do campo da fisionomia trouxe consigo o estabelecimento de diferentes mapas de leitura, interpretados ora em

associação com uma concepção de alma/espírito, ora com relação a uma interioridade psicológica, ou como um destino genético, de acordo com as mudanças paradigmáticas transcorridas no período estudado. No entanto, a cada jogo de sinais e mensurações estabelecido, também se fez corresponder tanto padrões ideais a serem buscados, quanto marcas deletérias a serem evitadas. Assim, para Cardano no século XVII uma marca pode ser lida enquanto “sinal de boa ou má fortuna, traço do caráter, sintoma de uma doença e estigma social” (1988, p. 47) de acordo com um número de modelos que indicam rostos tanto de homens bem aventurados, de boa sorte e de bom caráter, quanto de homens vis com destinos trágicos e moralidade duvidável (ver figura 1). Já para Camper, no século XVIII, é o rosto esculpido do Apolo grego que retratará o grau ideal de medidas craniais, inatingível ou talvez apenas reservado às deidades, mas do qual o exemplo proximal será o do homem branco, europeu, ocidental, e cujo exemplar mais distante será o do chimpanzé, ao qual a medida cranial do homem negro será comparada. A obra de Camper faz parte assim do estabelecimento do racismo científico, uma forma de discriminação que buscou afirmar a superioridade genética daqueles mesmos que a enunciavam: “As considerações fisionômicas do século XVIII estão penetradas destas concepções que fazem da fisionomia o indício da raça e do rosto o sinal privilegiado da decrepitude”. (1988, p. 100)

A verticalidade da postura humana por si só poderia justificar a hierarquização da cabeça quanto ao resto do corpo, no entanto, mesmo quando as mensurações se ocupam de todo o corpo, a leitura do rosto é colocada em separado, ocupando um destaque especial quanto aos seus pormenores. Superfície tomada como mapa, resultando em figuras tanto mais impessoais quanto mais abstratas as mensurações aplicadas, fossem estas as das metoscopias astrológicas do século XVI ou dos ângulos faciais do século XVIII. Em todas suas eras, a fisionomia aparece como este campo que busca supor do rosto a pessoa, ao mesmo tempo em que abstrai desta as suas especificidades, julgando os indivíduos de acordo com um modelo proximal. A cada mudança no campo, continua-se a atribuir a possibilidade de conhecermos o segredo mais íntimo dos outros, orientados por mapas de leitura que em tudo se distanciam da singularidade da vida de cada um.

Paralelo aos desenvolvimentos da fisionomia, o campo dos manuais de civilidade traz consigo modelos de comportamento, jogando sobre os sujeitos a responsabilidade de controlarem seu próprio rosto, suas marcas e expressões, de acordo com o que seriam os padrões necessários para obter o devido sucesso em suas interações sociais (1988, p. 80). O que a obra de Courtine & Haroche demonstra em seu resgate é a história das expectativas culturais quanto ao rosto, ao seu encaixe junto a uma série de parâmetros de julgamento e padrões, com um claro viés político social, pois afinal estabelecer que tipo de rosto seria o de um louco, de um criminoso, de um traidor ou de um homem respeitável é algo que tem um impacto real e específico sobre as vidas que assim foram julgadas.

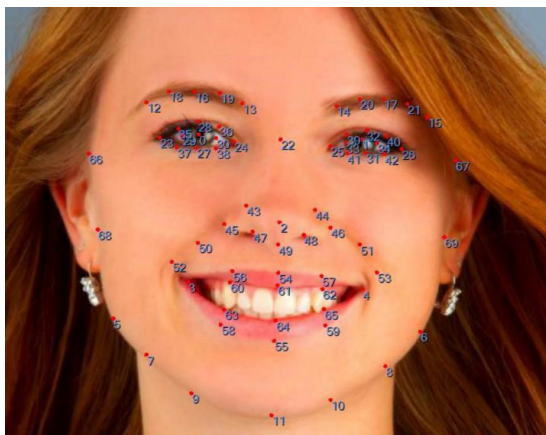


FIGURA 3: Parâmetros de leitura de reconhecimento facial.
FONTE: Luxand, empresa de biometria e inteligência artificial –
imagem de divulgação em redes sociais).

Ao mergulharmos no resgate histórico de Courtine & Haroche (1988) podemos ser tentados a atribuir um lugar de mera curiosidade arqueológica às iniciativas de leitura e classificação de rostos estudadas pelos autores. No entanto, uma rápida busca pela internet nos revela que não apenas a crença no estudo do rosto como porta de acesso a um conhecimento íntimo dos indivíduos está viva, como agora se reveste de recursos da tecnologia digital. Assim, encontramos uma reportagem de 2015 em que pesquisadores afirmam que pessoas com “rostos mais largos, com

bochechas maiores, têm mais tendência a terem uma personalidade mais assertiva, por vezes até agressiva”. (ROBSON, 2015, s/p) e que a fisionomia é uma “disciplina que está voltando a ganhar credibilidade”. Aprendemos também que há uma empresa israelense chamada *Faception*, cujo serviço promete revelar personalidades em tempo real, declarando em seu website que “Nosso rosto é um reflexo do nosso DNA” (2016). Os fundadores da empresa afirmam ser capazes de determinar se alguém é um terrorista, um pedófilo, um gênio ou um jogador de pôquer através da análise computadorizada de traços faciais, habilidades estas que atraíram um acordo de colaboração entre a empresa e a Agência Americana de Segurança Nacional (I24NEWS, 2016). Segundo um dos fundadores da empresa: “A solução analisa medidas biométricas da face para calcular um índice de risco para determinados padrões de comportamento, por exemplo o de um terrorista” (GILBOA *apud* BEKHOR, 2016).



FIGURA 4: Imagem presente na página de descrição da iniciativa *Faception*. A imagem faz referência a uma suposta natureza dupla presente no rosto, em que este serviria de 'disfarce' a algo que lhe é subjacente e que a empresa se afirma capaz de descobrir.

Iniciativas como a da empresa *Faception* não estão sozinhas, e recebem atenção principalmente em cenários e contextos de crimes e tragédias. Esta mesma vertente de uso associado entre biometria e detecção de tendências criminais pode ser observada no artigo *Infe-*

rência automatizada de criminalidade utilizando imagens faciais (WU & ZHANG, 2016), presente na base de dados Arxiv.org da Universidade de Cornell, um repositório de referência para pesquisadores na área de física e inteligência artificial. No artigo, Wu & Zhang afirmam ter desenvolvido um algoritmo capaz de detectar se alguém é ou não um criminoso utilizando apenas imagens faciais estáticas, argumentando terem sido os primeiros a “estudar a inferência automatizada de criminalidade livre de qualquer preconceito ou julgamento subjetivo decorrente de um observador humano” (2016, p. 9). Os autores apenas falham em mencionar quais critérios de aprendizagem computacional e entrada de dados foram utilizados para criar este algoritmo que seria capaz de julgar tão ‘objetivamente’ se alguém é ou não um criminoso. Em comum entre a iniciativa da empresa *Faception* e o artigo de Wu & Zhang (2016) está o uso da tecnologia de reconhecimento facial e do campo da biometria, que tem se mostrado cada vez mais, e especialmente a partir de seus usos, um parente da antropometria criminal do início do século XX. Esta rápida busca nos mostra o quanto a crença no rosto como superfície capaz de revelar segredos sobre o indivíduo, e até mesmo prever comportamentos, está ainda presente em nossa sociedade, não apenas em um nível cotidiano e do senso comum, mas como discurso jornalístico, prática empresarial, e enquanto objeto de interesse político e de desenvolvimento tecnológico e científico.

O rosto, na lógica da sociedade atual, é o lugar por onde passa a identificação dos indivíduos, lugar de responsabilização social e também do julgamento, seja este moral ou estético. Estamos todos acostumados a um nível mais ou menos consciente a fazer pressuposições quanto a alguém. Que estas pressuposições advenham de padrões relativos ao que é belo ou feio, inocente ou perigoso, também nos parece simples de admitir: Oosterhof & Todorov demonstram, por exemplo, os possíveis impactos de um julgamento moral implícito sobre as escolhas e julgamentos que fazemos com relação aos outros, e o quanto estas podem impactar a trajetória dos indivíduos com relação a oportunidades de trabalho e de socialização (2008). No entanto, uma coisa é entendermos os padrões culturais que nos fazem comparativamente assumir julgamentos quanto à aparência de alguém, e outra acreditar que nosso julga-

mento de fato equivalha ou revele algo sobre quem seja a pessoa que observamos, enquanto ‘essência’ ou ‘verdade’ que lhe seria subjacente. Tentamos cotidianamente entender a motivação de outros indivíduos, ou mesmo prever seus atos, no entanto, a partir do momento que este julgamento toma o lugar de um sistema e passa a ser reproduzido como um conhecimento científico objetivo, começamos a entrar novamente no terreno perigoso que a pseudociência e o racismo científico do final do século XIX nos legou, como bem nos alerta o texto de Arcas, Mitchell e Todorov (2017) sobre o tema.

No contexto da fisionomia, a figura do rosto deixa de ser apenas um elo com o outro e passa a ser um elemento a ser decifrado, a despeito daquele que é observado. A isso, somam-se as atribuições morais e judiciais que socialmente colam-se ao rosto, tomado como invólucro individualizante da figura do cidadão – figura totalizante de encaixe para singularidades em uma operação de presumível equivalência (que, no entanto, se mostra desigual a partir dos diferentes efeitos de corte dos sistemas de classificação social). Judicialmente, ainda que digitais, vestígios de material genético e outras indiciabilidades ligadas à presença de um corpo sejam todas computáveis em um processo jurídico, a prova do rosto, oferecida seja por testemunhas oculares ou por registros em imagem, possui peso judicial e simbólico. Da mesma forma, um vídeo ou fotografia que seja capaz de causar constrangimento público só costuma pesar sobre aqueles representados quando o rosto é discernível. E ainda, em um contexto duplo em que judicialidade e moralidade se cruzam, a ritualística que inclui não apenas o retrato fotográfico que cadastra o criminoso, mas a apresentação pública às câmeras do jornalismo policial tem como função o dar a ver do rosto do criminoso, tornando este assim um rosto da vergonha.

Enquanto a obra de Courtine & Haroche (1988) tem como foco a construção de uma antropologia histórica do rosto pensada em conjunto com as noções de civilidade e sociabilidade, as perspectivas apontadas por autores como Deleuze & Guattari (2008), Giorgio Agamben (2000) e Emmanuel Levinas (2002; 2014) oferecem outras possibilidades de leitura para a ideia de rosto.

Rostos padrão, rostos conformes – máquina de rostidade

Para Deleuze e Guattari (2008, p. 44) não nascemos com um rosto, mas aprendemos a ter um. Certamente, ao olharmos imagens publicitárias e capas de revistas podemos perceber a presença constante de pressões sobre a forma de lidarmos com nossa própria imagem, seja na encenação do sorriso que reafirma ‘estar tudo bem’ na pose da foto, seja na recusa das rugas e imperfeições. Mais do que uma crítica direcionada a imagens mediais dos rostos e seus usos na mídia em geral, em Deleuze & Guattari a figura do rosto é remetida a máquinas de rostidade, a agenciamentos de poder que têm necessidade de produção de rosto (2008, p. 42) e que procedem pela produção de rostos normativos específicos (o homem branco ocidental, a mãe de família, o estudante), bem como pelo tracejar de rostos que escapam da norma.

Rosto como lugar que me coloco para encenar uma série de papéis, em teatros de sociabilidade e sistemas de relações específicas: aluna, mãe, professora... Qual a expressão correta a se utilizar em cada caso? Com que escolha de palavras? Encaixar-se em um rosto, aprender a ter um, exigência dos agenciamentos presentes em nosso contexto social, visíveis tanto nos manuais de conduta cívica resgatados na obra de Courtine & Haroche (1988) quanto em publicações on-line da atualidade, que versam sobre a importância de mantermos uma boa aparência e preservarmos nossa ‘imagem pessoal’.

Os dispositivos não operam apenas por interdição, mas por processos de produção: produção de sujeitos e de fala, processos de subjetivação que se modulam em ato, elementos em interação que fazem agir uns aos outros. A designação da rostidade como máquina indica seu modo de atuação: ela opera ao articular zonas de frequência e probabilidade, estabelecendo o que é esperado de cada rosto. O rosto funciona assim como zona de redundância para enunciações. Há a fala e há quem a diz, mas um não precede o outro, são antes simultaneidades conjugadas pela máquina de rostidade através dos rostos que produz e retraça, engendrando estilísticas de representação, remetendo a regras de conduta e articulação. O rosto cola-se à vida, e de repente há roteiros prescritos de comportamento, de relação, designados e distribuídos de acordo com variações específicas.

Em Deleuze & Guattari, a máquina de rostidade designa um sistema de rostos padrão, que traçam e retraçam as personagens do convívio social. A concepção aplicada pelos autores aponta para a construção sociocultural de sistemas de determinação, leitura e julgamento dos rostos, podendo ser referida a operações de divisão e julgamento tais como as evidenciadas no resgate histórico do campo da fisionomia por Courtine & Haroche (1988). A máquina de rostidade de Deleuze & Guattari funciona como máquina abstrata, pois seus princípios de aplicação são imateriais, ainda que suas consequências não sejam e, como tal, apesar de não ser remetida à casualidade histórica, é atribuída a um recorte histórico cultural que coincide com o da sociedade capitalista atual, tornando claro que ela não é imutável ou imemorial, mas funciona em um determinado plano, marcado pelo seu aparecimento.

Os platôs que compõem a obra de Deleuze & Guattari são sempre marcados por acontecimentos, eventos no espaço-tempo que ecoam. Sendo assim, *Ano zero – rostidade* (2008), texto central em que nos baseamos para esta reflexão, aponta a origem da máquina abstrata de rostidade no próprio rosto de Cristo, entendido como figura cultural que perdura, que existe na história enquanto tempo extenso: rosto não como universal indeterminado, mas rosto homem branco, europeu típico, rosto padrão máximo frente ao qual qualquer culpa é julgada e a partir dos quais se estabelecem rostos que são como desvio-padrão, mas que, mesmo enquanto desvios, passam a ser categorizados em meio à máquina de rostidade. Na máquina de rostidade, alguém se encaixa ou não se encaixa em tal rosto, e se, o rosto é outro, cria-se assim uma outra categoria, cada vez mais distante do rosto padrão ideal, que para os autores estaria justamente no rosto de Cristo enquanto construção cultural do ocidente: rosto majoritário ao redor do qual todos os outros são apenas diferenciações progressivas.

No lugar das potencialidades infinitas, a máquina de rostidade oferece sempre opções biunívocas, pares de relações pré-definidos em que se orchestra a redução drástica das possibilidades a atributos pré-estabelecidos. Mesmo as eventuais diferenças podem ser retomadas pela máquina abstrata de rostidade, que as reconduz a partir de variações da linha cada vez mais distantes do centro majoritário homem-branco-heterossexual-

-ocidental-urbano: neste contexto, criam-se ‘novos rostos’, ou novas categorias de rostos em que vão se encaixando em relação de variação com o ideal normativo, como podemos ver no quadro comparativo de medidas craniais proposto por Camper no século XVIII (Figura 2). Como afirmam Deleuze & Guattari: espaço construído, não há nada de natural no rosto. Antes de ser um local da humanidade, para Deleuze & Guattari o rosto é algo de inumano. Neste contexto, o rosto é entendido não como parte do corpo, mas justamente como aquilo que foi dele separado, retirado da própria materialidade intensiva corporal.

Em conjunto com a máquina de rostidade, vemos ser operado no corpo um direcionamento que busca dar limites funcionais e explicativos a experiência intensiva que lhe caracteriza, remetendo-o sempre a uma exterioridade ordenadora, que é rebatida sobre o próprio corpo como uma ‘ordem natural’. Atuando sobre o corpo, a máquina de rostidade dialoga com a figura do organismo: forma hierarquizada de remeter ao corpo, em que as funcionalidades estão ditas em nome de uma utilidade que se refere não apenas a como e em que medida determinado órgão é útil para um organismo (como a argumentação antiga e infelizmente recorrente de que os órgãos reprodutivos serviriam apenas à procriação), mas ao quanto este organismo é ou deveria ser útil dentro de um agenciamento social que assim o determina. Estes funcionamentos e ordenações se agenciam com os regimes de saber-poder, não sendo de maneira alguma ‘naturais’, mas precisamente funcionais quanto ao contexto dos dispositivos. A figura do organismo, segundo Deleuze & Guattari procede assim pela sobreposição de um ordenamento, uma hierarquia à materialidade do corpo, estabelecendo caminhos pré-desenhados para os fluxos de intensidade e de desejo que antecedem qualquer organização.

Organismo juízo de Deus, rostidade rosto de Cristo. Sobrecodificação dos rostos padrão nos quais me encaixo e a partir dos quais desempenho condutas. Estratificação que faz do corpo um espaço estriado, atribuição infinita de coordenadas que tentam conter ou conduzir o campo de intensidades em que o Corpo sem Órgãos acontece. Pequena (ou grande, difícil precisar dimensões) prisão abstrata, em que os devires se contém e na qual as linhas de fuga produzem rachaduras.

Para Deleuze & Guattari, desfazer o rosto é uma tarefa política, tarefa de explorar as linhas de fuga que se soltam dos agenciamentos, de desemaranhar-nos das zonas de frequência e probabilidade: “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino” (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 58). Desfazer o rosto corresponde então a abrir-lhe vazios, escavar espaços, operar no rosto uma “potencialização do possível” (2008, p. 61).

Desfazer o rosto e fazer para si um Corpo sem Órgãos (CsO), tarefa arriscada em que se des-hierarquiza o corpo em nome das intensidades, que já estão a qualquer momento, mas que tem seus fluxos continuamente sob ameaça de represamentos, construção de diques e canais por agenciamentos que se sobrepõem. Corpo sem Órgãos, campo de imanência do desejo povoado por intensidades, onde não há nome, a não ser o nome próprio da singularidade, aquele que não coincide com nada a não ser a própria imanência – fuga das significâncias e subjetivações. E, no entanto, como os autores mesmo afirmam, nunca se chega de fato, nunca se termina o trabalho de fabricar para si um Corpo sem Órgãos, da mesma forma que não se extingue a tarefa de se desfazer das rostificações. Este seria o caminho das cabeças pesquisadoras, apontadas por Deleuze & Guattari como operadoras possíveis do processo de desrostificação (2008, p. 60): sair dos estratos que segmentam e organizam os fluxos de intensidade e desejo, embarcar a linha de fuga em sua potência afirmativa, fazer do espaço do rosto uma superfície de exploração.

Tragicomédia da aparência

Para Agamben (2000), diferente de Deleuze & Guattari (2008), o termo rosto não remete somente a rostos normativos construídos a partir de agenciamentos de poder. Ao falar sobre o rosto, Agamben se refere a este como a um lugar, uma superfície de inscrição, prévia a qualquer sobre determinação e, no entanto, criada necessariamente a partir da linguagem, da revelação e da relação dos viventes com o aspecto criacional da linguagem em sua potência enquanto meio.

Vale destacar que há uma distância teórica entre o caminho conceitual seguido por Deleuze & Guattari (2008) e o de Agamben, já que para este é a comunicabilidade humana, o fato de que há e que pode haver

linguagem, aquilo que separa o homem e assim lhe serve de base ontológica. Já no pensamento de Deleuze & Guattari tanto não há este mesmo destaque conferido à linguagem, quanto também não se busca uma base única a uma ontologia do humano.

Para Agamben, a possibilidade de comunicação pressupõe a comunicabilidade, o fato de que buscamos nos comunicarmos e que vai além da transmissão de qualquer mensagem ou codificação linguística específica. Em *The Face* (2000) o fato da linguagem é expressado pelo autor não apenas com referência à comunicabilidade, mas também à questão da aparência enquanto forma de manifestação dos seres no mundo. Assim, linguagem em Agamben é a forma dos viventes apropriarem-se da própria aparência, de apropriarem-se de sua manifestação enquanto seres que existem.

Onde quer que a linguagem atue, ela apropria-se da natureza e neste processo de apropriação constitui-se um rosto. Linguagem é, portanto, a apropriação pelos viventes da manifestação de seu existir, apropriação que transforma a natureza em rosto (AGAMBEN, 2000, p. 91)¹. Assim, para Agamben, a partir do momento que há linguagem, há separação da natureza e constituição do rosto. O autor assume a figura do rosto como figura do humano, independente de contextos histórico-culturais, diferente do que é afirmado por Deleuze & Guattari, que consideram o rosto uma formação partícipe de regimes específicos que a demandam e exigem. Todavia, apesar da relação ontológica estabelecida pelo autor entre rosto e linguagem, Agamben não descarta o aspecto normativo que o rosto pode assumir em meio ao contexto social.

Para Agamben (2000), há uma disputa histórica que passa pela figura do rosto, em que existiria uma suposta dimensão de verdade na linguagem para além da linguagem e, portanto, uma dimensão de verdade do rosto por trás do rosto. Esta crença em uma dimensão de verdade que estaria oculta pelas aparências é justamente o que vemos alimentar os estudos de fisionomia, conforme o resgate apresentado por Courtine & Haroche (1988). Frente a isto, o autor defende que a verdade do rosto está justamente em sua superficialidade, de ser enquanto aparência, considerando

1. A relação rosto-natureza aparece de outra forma em Deleuze & Guattari (2008) quando estes estabelecem um duplo vínculo entre rosto e paisagem, em que se pontua que a paisagem também não está na natureza, mas antes sempre evoca consigo um rosto.

que seja a tarefa da política “retornar as aparências às aparências, fazer com que a aparência apareça em si mesma” (2000, p. 95), ou seja, admitir e reconhecer um potencial de comunicabilidade na aparência enquanto tal, sem com isso precisar remeter a uma essência que a anteceda ou lhe sirva como base de verdade.

O tema das aparências em Agamben parece remeter ao pensamento de Hannah Arendt. Em, *The life of the mind* (1978), Arendt critica o que ela chama de falácia metafísica dos dois mundos, em que se separam as ideias de Ser e Aparência, dando ao primeiro o estatuto de verdade e ao segundo o de mera ilusão, camada aparente que esconderia uma dimensão desconhecida aos sentidos imediatos. Arendt afirma que, ao contrário do que boa parte da tradição filosófica aponta, Ser e Aparência coincidem.

Para Arendt a tradição filosófica que insiste em afirmar a primazia de um verdadeiro Ser que estaria por detrás de um mundo de Aparência², presente desde o ideal platônico, mas também mantida no universo aristotélico e na ramificação de ambos na filosofia europeia, nega a evidência fenomenológica de que estamos no mundo e que não nos ausentamos deste, ainda que a experiência de pensamento, tópico central das reflexões em *The life of the mind* (1978), nos remeta por vezes à possibilidade desta ausência: “Já que vivemos em um mundo de aparências, não seria mais plausível considerar que o que há de relevante e significativo neste nosso mundo estaria justamente na superfície?” (ARENDDT, 1978, p. 27).

A disputa filosófica que estabelece a dicotomia entre Ser e Aparência e suas possíveis refutações não é um ponto essencial para o desenvolvimento do presente estudo, no entanto, nos interessa a perspectiva assinada por Arendt, especialmente quando temos em conta sua afirmação de que “estar vivo significa estar possuído por uma urgência de autoexposição que responde ao fato de que vivemos em aparência” (ARENDDT, 1978, p. 21). Esta urgência de autoexposição de que Arendt trata pode ser relacionada à conexão proposta por Agamben entre linguagem e aparência, em que a primeira existe como forma de apropriar-se da experiência de aparecer no mundo, a consciência de que vemos e que somos vistos, de que ouvimos e

2. Mantemos aqui os termos em letra maiúscula por se tratarem de referências a conceitos filosóficos que Arendt em sua crítica aborda ainda sobre a categoria de universais.

que podemos ser ouvidos, a certeza de que há outros e de que o mundo é habitado por vários e não apenas por um (ARENDR, 1978, p. 19).

As argumentações de Arendt corroboram e servem de apoio à formulação de Agamben, que toma o campo da própria exposição, do saber e ter a si mesmo como ser da aparência, como um campo de ação para a política: “A exposição é o lugar da política. Se não há política dos animais é porque estes estão desde sempre no aberto e não tentam tomar posse da própria exposição” (AGAMBEN, 2000, p. 93).

A construção filosófica do mundo de aparências como mundo de engano tem ramificações no entendimento prático das aparências, em que há sempre a possibilidade de que estas sejam entendidas como meio de dissimulação. Todavia, Arendt explica que “há sempre um elemento de parecer³ em toda aparência (...). Daí não se pode presumir que todas as aparências sejam mero parecer. O parecer é possível apenas em meio às aparências; pressupõem a aparência da mesma maneira que o erro pressupõe a verdade” (1978, p. 38).

A possível dissimulação da aparência em parecer é, portanto, um fato implícito a um mundo de aparências. Tanto para Arendt quanto para Agamben, a consciência que os seres humanos têm de saberem ser aparência leva à possibilidade de um jogo de enganos, em que o apropriar-se da exposição de si pode assumir o caminho da hipocrisia e do fingimento. No entanto, mais do que ser uma oposição em que se colocaria de um lado uma aparência verdadeira e do outro uma aparência falsa, replicando-se assim a dualidade entre Ser e Aparecer, a experiência a que os autores remetem está antes na imbricação entre um e outro. Tudo que aparece a mim pode ser entendido em algum momento como mero parecer, o que não implica em sua necessária falsidade.

O apropriar-se de si enquanto aparência pode, portanto, ser implicado em um jogo colocado por Arendt como sendo o da autoapresen-

3. Em inglês o termo adotado por Arendt para falar sobre a distinção entre o que aparece e o que parece é *Semblance*. Na tradução da edição em língua portuguesa da editora Relume Dumará (2000), o termo aparece sob o neologismo ‘semblância’; como aqui a função das citações é a de prover argumentos adicionais que expandam as noções apresentadas por Giorgio Agamben quanto ao rosto e a ideia deste como lugar de exposição, optamos por usar o termo parecer, apropriado dentro do contexto e passível de uma compreensão mais imediata com relação à argumentação empreendida.

tação, a capacidade humana de construir para si a imagem de como deseja ser percebido, e que se soma à autoexposição, a certeza de que estar vivo é o mesmo que aparecer ao mundo e aos outros (1978, p. 36). Neste aspecto, vale destacar que em meio a este desejo de autoexposição somos constantemente retomados pelos rostos que nos cercam, e pelos padrões de julgamento e comportamento associados a eles. A existência de outros rostos nos serve assim como modelo de autoapresentação, e aí podemos afirmar que, se o ponto de partida conceitual entre a obra de Deleuze & Guattari e a de Agamben é em si diferente, a crítica à modelização dos rostos pode ser vista como um ponto comum, já que para Agamben, no jogo de nos apropriarmos de nossa aparência, corremos o risco de tentarmos fixá-la, ou encontrar nela alguma verdade que estivesse além do próprio gesto que sempre a anima e refaz.

Segundo Agamben (2000, p. 95), onde quer que se tente estabelecer uma verdade por trás do rosto, onde quer que se tente separar o rosto de sua pura superficialidade, de seu caráter de gesto enquanto meio, há uma apropriação que resulta na diminuição do potencial de comunicabilidade do rosto enquanto espaço de constituição da política, uma separação do rosto de sua pura comunicabilidade e um conseqüente engessamento. A transformação em *carattere*⁴ é a estabilização do rosto em traços e características específicas, um ensimesmamento do rosto que lhe retira da condição de pura comunicabilidade para remetê-lo a uma verdade só, verdade única a que devem se sujeitar os seres vivos em uma sociedade que assim exige. Para Agamben (2000, p. 97), esta tentativa de estabelecer uma verdade por trás do rosto faz parte da política totalitarista da modernidade: a vontade de uma total autopossessão, que podemos aqui identificar com a crítica foucaultiana em torno das demandas de autoconfissão e da produção constante de verdades sobre si (FOUCAULT, 2010).

O que parece interessante nas possíveis interconexões entre os textos de Agamben (2000) e o de Deleuze & Guattari (2008) é como em ambos os casos os autores propõem a exploração do rosto, o refletir-se e refazer-se sobre o próprio rosto como parte de uma atividade política contínua,

4. Termo utilizado no texto original em italiano. Pode ser traduzido em português para caráter, personagem, caractere. Na tradução do texto em inglês, o termo aparece como *character*, e possui as mesmas possibilidades de tradução para o português que o termo em italiano.

ainda que para Deleuze & Guattari (2008) esta atividade deva resultar em algo que não seja mais rosto, mas antes uma indiferença a ele. Para Agamben (2000, p. 95), tornar a aparência visível enquanto aparência e medialidade é uma das tarefas políticas da atualidade. Se esta aparência passa pelo rosto enquanto lugar da política, trata-se de encarar o rosto como um campo aberto, assumi-lo como zona de contato entre exterior e interior – viver o rosto em sua própria superficialidade, negando-lhe qualquer essência interior ou superior.

Em ambos os casos, fala-se do rosto como um campo para a experimentação da multiplicidade: transformação do rosto em ‘bloco vivo’, zona atravessada por devires e intensidades em Deleuze & Guattari (2008, p. 61), rosto como espaço limite da desidentificação e de encontro com a exterioridade em Agamben (2000, p. 100). Em ambas as obras, a figura do rosto aparece como a de uma superfície a ser retrabalhada, desfazendo as rostificações padrão operadas pela máquina de rostidade em Deleuze & Guattari (2008), assumindo a superficialidade e comunicabilidade do rosto em Agamben, contra as tentativas de fixidez e totalização.

Embarcar na própria aparência, considerar o seu constante refazer enquanto gesto, negar-lhe assim o caráter de ser estável ou de capa que recobriria uma essência subjacente. Assim, um ponto comum entre a teorização de Agamben e a de Deleuze & Guattari está na necessidade política afirmada em ambas as obras de escapar às tentativas de enrijecimento e definição totalizadora do ser, com a exceção de que para Deleuze & Guattari, abole-se a necessidade de distinção entre essência e aparência, enquanto Agamben constrói seu argumento em cima desta terminologia, ao mesmo tempo que a crítica, assumindo no fim a primazia da aparência enquanto medialidade que expressa a si mesma enquanto tal, desinvestindo a essência de qualquer caráter de verdade anterior.

Do encontro com o Outro

O Rosto em Levinas aparece como um imperativo ético, cifra da irreduzível alteridade imposta pela presença do Outro, com quem todos lidamos e que nunca se dá em sua totalidade ao conhecer. Baseado na percepção do autor de que “poucas coisas importam ao homem tanto quanto o outro

homem” (2014, p. 31), o rosto surge como “portador de uma ordem, que impõe ao eu, diante do outro, uma responsabilidade gratuita” (2014, p. 28).

Levinas, que tem uma abordagem marcadamente anti-heideggeriana considera que “a epifania do rosto humano constitua uma perfuração na casca do ser ‘que persevera no próprio ser’ e preocupado consigo mesmo” (2014, p. 29). Ou seja, para o autor, mais do que apenas a vontade do ser, um tema presente tanto na filosofia de Heidegger quanto na de Nietzsche, há sempre uma responsabilidade ética para o outro, demanda que vem a partir da figura do rosto, e que está nas origens tanto da linguagem quanto da política (2014, p. 30).

O tema do rosto aparece em Levinas de forma marcante em *Totalidade e Infinito* (2002), obra em que o autor estabelece uma crítica não apenas ao totalitarismo, mas ao próprio conceito de totalidade na filosofia. A crítica à aspiração à totalidade no pensamento filosófico ocidental é resumida em uma entrevista dada pelo autor, em que este afirma que a história da filosofia pode ser interpretada como “uma tentativa de síntese universal, uma redução de toda a experiência, de tudo aquilo que é significativo, a uma totalidade em que a consciência abrange o mundo, não deixa nada fora dela, tornando-se assim pensamento absoluto” (2007, p. 61)

Ao conceito de totalidade, Levinas contrapõe a ideia de infinito, algo que não seria apreensível à experiência objetiva e que se encontraria sempre como um excedente, para além de qualquer vontade ou iniciativa totalizante. Apesar da transcendência colocada em jogo na obra de Levinas como um todo, o autor afirma a factibilidade de encontro com o infinito, considerando ser possível “ascender a partir da experiência da totalidade a uma situação em que a totalidade se quebra, quando esta situação condiciona a totalidade em si. Esta situação está no esplendor da exterioridade ou da transcendência no rosto do outro” (2002, p. 50). Assim, seria a partir da experiência do rosto do Outro que temos contato com a exterioridade extrema: a experiência de que o Outro é e estará sempre fora de qualquer possibilidade de ser plenamente entendido, desvendado ou controlado.

O rosto do Outro contém assim a chave do infinito, um excesso impassível de ser englobado em qualquer pensamento totalizante. No entanto, como alerta o autor, a busca por equiparar indivíduos entre si pode acabar

atropelando e invisibilizando o rosto enquanto morada da unicidade da existência do Outro, alerta que o autor traz quando reflete sobre a noção de justiça e a aplicação desta no contexto social. Para Levinas, quando a unicidade do Outro é esquecida, corremos o risco de recairmos no “cálculo meramente político – e chegando até aos abusos totalitários” (2014, p. 29).

Para Levinas, ignorar a unicidade do rosto é o que leva a perda do próprio rosto enquanto lugar de encontro com o outro (2014). Quando pensamos com relação aos usos judiciais da fotografia, ou aos estudos de fisionomia discutidos por Claudine & Haroche (1988), podemos perceber que muito da tendência política em torno do rosto tem sido em direção à sua homogeneização, mais do que o respeito à sua unicidade, como também parecem acusar as formulações tanto de Deleuze & Guattari (2008) quanto de Agamben (2000) a respeito do tema.

Neste sentido, podemos apontar que o conceito de rosto em Levinas não apenas não coincide com a representação deste, mas que para o autor a própria ideia de representação do rosto pode ser entendida como um dos procedimentos que lhe arranca da unicidade que lhe colocaria como exigência ética fundamental: “Para Levinas, o humano não pode ser capturado por meio da representação e pode-se perceber que alguma perda do humano acontece quando ele é capturado pela imagem” (BUTLER, 2011, p. 27). Assim, o rosto conceituado na filosofia de Levinas nada tem em comum com os mapas de leitura facial presentes no campo da fisionomia, pois, como afirma o autor, “a relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele” (2007, p. 69).

A distância entre o conceito de rosto em Levinas e as abstrações objetivantes do rosto no campo da fisionomia evidencia que, para Levinas, o ponto central acerca do rosto está em seu aspecto relacional, zona de contato que acena para aquilo que não pode ser totalizado e que seria para o autor a base da constituição subjetiva, que se forma assim diante do incomensurável Outro, a quem devemos responder. A unicidade do rosto e a abertura ao infinito que este carrega consigo são apontados na obra do autor como fonte de um imperativo ético que pode ser resumido pelo mandamento hebreu do “Não matarás” e que não estaria de forma alguma restrito às feições faciais, mas antes à presença do Outro como ente que

me interpela em sua exterioridade. Como diria Butler, rosto como sendo “aquele para o qual palavras não podem realmente apreendê-lo” e que não se diz apenas da feição, mas que pode ser encontrado “no movimento do pescoço, na tensão das omoplatas” (BUTLER, 2011, p. 18).

Na obra de Levinas, o rosto do Outro é um ponto de abertura para o infinito, para um excedente que não pode vir a ser totalizado pelo saber. Esta abordagem certamente distancia o sentido conferido por Levinas ao Rosto da conceituação empreendida tanto por Agamben quanto por Deleuze & Guattari. Primeiramente, com relação à Agamben, o tema do Rosto como abertura e encontro com uma exterioridade parece ser um ponto em comum, já que Agamben também pontua o rosto como “o lugar de encontro com uma exterioridade” (2000, p. 100). No entanto, podemos apontar que entre os dois autores não se trata da mesma exterioridade, já que esta aparece em Levinas como Infinito, aquilo que excede a capacidade de apreensão do conhecer, enquanto para Agamben esta exterioridade pode ser entendida como abertura ao mundo. Já com relação a Deleuze & Guattari qualquer comparação se torna mais difícil, especialmente quando consideramos que Deleuze marcadamente se posiciona como um filósofo da imanência (2002), enquanto Levinas afirma seu próprio pensamento como sendo tributário à tradição da filosofia transcendental (2014), evidência de que estes autores justificam seus argumentos a partir de bases filosóficas diferentes. Além disso, muitos aspectos da máquina de rostidade parecem se contrapor de tal maneira ao imperativo ético do rosto do Outro conforme proposto por Levinas, que a conceituação empreendida por Deleuze & Guattari (2008) pode quase ser vista como uma refutação ao pensamento do primeiro. Devido a estas distâncias, qualquer aproximação entre as duas conceituações deve ser cuidadosa.

Em todo o caso, o que encontramos em comum entre as três conceituações é um diagnóstico que evidencia uma preocupação quanto às tentativas de uniformização e achatamento das singularidades, que podemos relacionar às pressões de classificação e controle sobre a figura do rosto humano. No entanto, enquanto para Agamben e Levinas a figura do rosto é anterior às tentativas de controle e classificação, para Deleuze & Guattari é justamente em meio a estas forças que o rosto se estabelece enquanto tal, produto de uma máquina abstrata de rostidade que busca barrar, ou

reclassificar aquilo que não lhe é conforme. Assim, para Deleuze & Guattari a tarefa de desfazer o rosto é um dos desafios da atualidade, ponto que diverge das abordagens tanto de Agamben quanto de Levinas, para quem o rosto já é o espaço aberto para a relação com o outro e com o mundo, sendo para Levinas o *locus* de uma unicidade inequívoca.

A discussão se torna ainda mais complexa quando lembramos que o conceito de rosto em nenhum destes autores remete diretamente à ideia da representação visual do mesmo – apesar de aparecer nas análises de Agamben (2000; 2007) como um campo útil às suas reflexões. Ainda assim, as discussões conceituais presentes nas obras destes autores são aqui utilizadas para pensarmos práticas artísticas e imagéticas que envolvem a figura do rosto, e que muitas vezes operam pelo esvaziamento ativo do espaço representativo deste. A nossa escolha em analisar o rosto no campo da produção artística e cultural talvez até mesmo parta desta demanda incomensurável do rosto do Outro, conforme proposta por Levinas, que é cotidianamente confrontada com um esvaziamento midiático da representação visual do mesmo. É como se, de tanto ser repetido em imagem, o rosto corresse o risco de virar um clichê de si mesmo, em que qualquer possibilidade de encontro se perde, seja este encontro no plano da imanência do desejo, ou de uma possível comunicabilidade, ou seja, este encontro com uma incomensurabilidade a que somos confrontados a partir da percepção de que o Outro é algo que não podemos totalizar em nossa consciência.

Como veremos mais à frente, estudos como o da antropometria de Bertillon, ou da fisionomia das emoções de Darwin tiveram como efeito muito mais a suspensão da unicidade do rosto do que um desejo de sua preservação. Ao mesmo tempo, é preciso afirmar que a arte do retrato fotográfico enquanto discurso artístico buscou muitas vezes enfatizar a singularidade dos que eram fotografados, tentando retratar nos indivíduos algo como a intangibilidade de suas vidas, ainda que muitas vezes as reflexões sobre o tema ainda recaiam na ideia de uma ‘interioridade’ ou ‘essência oculta’, como no caso da prática de fotógrafos como Nadar. Ainda assim, o movimento entre generalização e singularidade dentro do campo da fotografia parece pendular, como nos mostra a fotografia em *carte-de-visite* e o processo de massificação fotográfica simbolizado centralmente pela figura

de Eugène Disderi ainda no século XIX (FABRIS, 2004). A polaridade parece se estender para a atualidade em que vemos ainda conviver prêmios de fotografia destinados à arte do retrato fotográfico e críticas e *memes* à repetição de padrões de postura e comportamento, bem como à redundância e frequência de produção e distribuição dos *selfies*.

Rosto e retrato não são sinônimos e possuem cada qual traçados históricos específicos, que podem ser abordados a partir de diferentes perspectivas. No entanto, há uma conexão de desdobramentos entre ambos, que mesmo o texto de Courtine & Haroche aponta (1988). Neste sentido, não deixa de ser curiosa uma certa coincidência temporal entre um movimento crescente de preocupação com o rosto, seus traços e expressões a partir do século XVI, conforme apontado pelos autores, e o surgimento da forma visual do retrato como apontado tanto por Belting (2014) quanto por Warburg (2013), surgimento que buscamos discutir no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2

Retrato

O rosto, no retrato, é a imagem que assume o lugar do corpo, espaço de presença em que se delineia uma continuidade de si para a história, transposta em um meio externo ao corpo que lhe dá origem. Para isso, basta pensar na função política que assumem até hoje os retratos de prefeitos, governadores e presidentes no âmbito dos prédios públicos – a funcionalidade ritual de uma certa presença imaginal normalmente ornada com símbolos significativos, como faixas e insígnias, mas que também remete a presença de uma singularidade para além do cargo. Há uma norma padrão para estes retratos, os quais, porém, são sempre remarcados por traços fisionômicos, em uma mistura de semelhança e dessemelhança, individuação e, devido aos seus ritos de repetição, indiferença. Desta norma podemos dizer que ela é, antes de mais nada, uma norma não escrita – ainda que se tenham feito inúmeros manuais sobre a prática de fazer retratos – mas opera por modelização, no trânsito e ricocheteamento entre imagens, como forma que se atualiza e se transforma de acordo com movimentos no campo da cultura visual.

Cada vez que um rosto se faz imagem, cada vez que de um rosto fazemos imagem, transpondo-o em representação para um suporte, o colocamos como ponto de organização e referência do corpo, hierarquização relevante nas formas de organização social do ocidente, nas tendências dos processos de subjetivação levados a cabo desde uma certa ideia de humanismo, da qual a forma retrato é uma testemunha visual. Pensar a representação do rosto na imagem e, particularmente no retrato, em que ele é desenhado a partir de uma ideia de semelhança e em que se cumpre uma função social, coloca-se como chave para entender as relações entre imagem e corpo na atualidade.

Renascimento e pintura

Colocando-se historicamente no momento do Renascimento e da Reforma Protestante, o surgimento da prática do retrato na pintura pode ser conectado a uma tendência cultural de dessacralização da imagem, em um momento em que esta começa a se deslocar do âmbito da ritualística religiosa, criando um campo de existência à parte, associado à questão da fruição estética e não mais de representação para fins votivos (BELTING, 2014). Enquanto muito da produção imagética abordada por Belting em sua antropologia da imagem relaciona-se diretamente a usos ritualísticos e religiosos, a representação da figura humana no Renascimento traz como diferença um deslocamento da figura antes construída culturalmente com fins cultuais para uma esfera secular.

O deslocamento operado na figura humana durante o Renascimento pode ser melhor entendido no estudo feito por Aby Warburg no texto *A arte do retrato e a burguesia florentina* (2013), em que o autor analisa a pintura feita por Ghirlandaio na Capela Sassetti, na *Igreja de Santa Trinità*, a pedidos de Francesco Sassetti. A análise de Warburg desfia o emaranhado de relações entre práticas religiosas e trocas sociais, ao apontar a presença, estranha e extemporânea, não apenas do mecenas na obra, mas de toda uma comitiva, apresentada em primeiro plano na pintura, como se houvessem acabado de chegar à cena.



FIGURA 5: Domenico Ghirlandaio, *Conferma della regola dell'ordine di San Francesco*, (1480-1486) – Capela Sassetti, Igreja de Santa Trinità.

A análise de Warburg (2013) quanto à obra de Ghirlandaio nos leva a perceber as imbricações entre prática religiosa e contexto político e social, mostrando as tensões presentes no deslocamento do uso das imagens para um contexto de convenção social em que o uso cultural deixa de ser o ponto central. O painel pintado por Ghirlandaio para Sassetti certamente traz ainda o primeiro aspecto, por se tratar de um afresco feito para uma capela, local em que o próprio Sassetti seria enterrado. No entanto, a prática do mecenas que, com seus aportes financeiros doava posses e bens à igreja, além de contratar a feitura de obras artísticas, era uma prática de exercício de poder econômico e influência política: construir uma capela, figurar nela em representação, ter ali alocado seus restos mortais era uma forma de fazer perdurar determinados conceitos de poder e influência da época.

Um dado adicional que demonstra o jogo entre representação social e uso cultural na imagem é a escolha de com quem Sassetti decidiu ser representado. Muito como aos faraós egípcios era facultado o direito de ser enterrado com as posses e pessoas que lhes fossem necessários

no pós-morte, Sassetti parece escolher simbolicamente suas companhias após deixar a vida terrena, o que não deixa de ser uma demonstração em vida do meio social do qual fazia parte. Assim, mais do que apenas representar membros da família de Sassetti, aparecem na pintura a figura de Lorenzo de Médici, os filhos destes e todo um séquito de literatos e humanistas de prestígio no círculo social dos dois.

A figura de Sassetti parece ser beneficiada na obra pela companhia altíssima não apenas de São Francisco, ou seja, pelo benefício de poder ser testemunha de um momento simbólico da narrativa religiosa do santo, mas também pela proximidade com a figura de Lorenzo de Médici, de alta proeminência política para a época. Outro ponto destacado por Warburg (2013) é o da húbriis destas figuras. Mais do que permanecerem em segundo plano, de forma secundária, resoluta e humilde na imagem, a comitiva ocupa o primeiro plano, dando pouca importância à cena religiosa que se desenvolve às suas costas. O afresco traz ainda como peculiaridade o fato de representar ao fundo a cidade de Florença, tornando a presença da cena religiosa ainda mais extemporânea. A obra produz de maneira geral um choque temporal entre o tempo transcendente da cena religiosa e a atualidade de sua elaboração, em que os elementos sociais parecem se sobrepor e fazer do tema religioso apenas um pretexto para a figuração de Sassetti e o círculo social de Lorenzo de Médici.

A transição nas práticas da imagem é analisada por Warburg (2013) a partir da comparação da pintura de Ghirlandaio com outra de Giotto, sobre o mesmo tema, feita cerca de 160 anos antes, revelando o processo de secularização da cultura florentina neste meio tempo. Ainda que a pintura de Ghirlandaio não possa ser enquadrada dentro da forma retrato enquanto gênero, ela serve para demonstrar as forças em operação que levaram à possibilidade e presença crescente de representações da figura humana isoladas de cenas religiosas ou práticas culturais no contexto do Renascimento. A necessidade de transmitir uma imagem de si para a história, e de nela imbuir um sentido de dignidade específico, bem como fazer referência a uma série de pertencimentos sociais certamente será um traço que acompanhará a trajetória da forma do retrato muito além de sua prática no *Quattrocento*.



FIGURA 6: Giotto. *Approvazione della regola francescana* (1295-1299 circa). Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

Para Hans Belting, só podemos realmente falar do retrato autônomo “quando este constitui o seu tema explícito e aparece em meio próprio, neste caso transportável, do qual recebe seu caráter formal e de conteúdo” (2014, p. 151). A partir desta definição Belting cria uma distinção histórica que diferencia o retrato de outros meios também utilizados como meios do corpo, isto é, como meios que prolongam a presença ou mesmo tomam o lugar de um corpo, rerepresentando este. A

distinção de Belting talvez não incluísse a obra de Ghirlandaio, analisada por Warburg (2013), como partícipe de uma história do Retrato, mas se trata aqui de uma diferença de postura metodológica. Para Warburg, interessa mostrar o caráter ambivalente do humanismo renascentista, em que a comparação entre a obra de Giotto e Ghirlandaio aparece como evidência às mutações quanto aos usos da imagem e a presença da figura humana nas mesmas. Já para Belting, trata-se de pontuar o retrato como um gênero autônomo, partindo de uma coincidência medial com outro elemento da cultura visual que foi a heráldica.

Para Belting (2014), o início do gênero do retrato autônomo mantém uma relação especial com a heráldica: ambos, retrato e escudo de armas ocuparam por um mesmo espaço de tempo a função de signos do corpo, trazendo sob a forma móvel do quadro a possibilidade de uma presença que se estendesse para além do seu entorno imediato. Em seu estudo sobre o surgimento da forma retrato na pintura, Belting (2014) chama atenção para que, apesar de boa parte dos estudos sobre o tema fixarem-se na ideia da identidade e semelhança entre imagem e indivíduo, estas noções tendem a ser aplicadas sem levar em consideração o sentido histórico que detém. O mais importante, ao menos no contexto de uma nobreza europeia para a qual o gênero do retrato inicialmente aparece, era que a imagem remetesse a uma linhagem específica, mais do que revelasse a especificidade do indivíduo retratado quanto à similitude de sua aparência.

A reprodução da abstração heráldica traz consigo a ideia de perpetuação de uma genealogia familiar ou territorial que independe de um rosto, de uma fisionomia. Enquanto exercício de autoridade, a circulação e presença de brasões e escudos de armas buscava garantir a extensão tanto espacial quanto temporal da existência e do poderio de uma linhagem, cumprindo assim o papel de presença desta mesma autoridade. A partir do momento que brasão e retrato passam a aparecer em conjunto, a fisionomia singular é incorporada enquanto parte de uma *práxis* visual de sucessão legal (2014, p. 158), trazendo consigo ainda a linhagem, mas apresentando aquele ou aquela que seria em vida o portador da insígnia e, logo, do legado genealógico.

Na Figura 7 vemos um exemplo da pintura de retrato apresentando em seu verso o brasão correspondente àquele que nela é retratado. Ambos,

retrato e escudo, aparecem aqui como dupla afirmação, meios de estender a presença de um corpo para além de sua materialidade finita. No entanto, mais do que mera redundância, de acordo com Belting, o que vemos no coexistir destas imagens é a disputa entre dois meios do corpo.



FIGURA 7: Retrato de Francesco Del'Este por Rogier van der Weyden, ca. 1460. Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York.

O que é possível perceber neste contexto, em que retrato e signo heráldico aparecem juntos é que há uma transição em que a fisionomia passa a predominar sobre a heráldica, o que vem a culminar com o uso do retrato já por uma burguesia para quem a heráldica não terá a mesma função. Se em um primeiro momento, retrato e brasão referiam-se um ao outro, “sob a pressão da concorrência burguesa, do humanismo e de uma diferente concepção de pessoa, a sua discrepância dramatizou-se tanto que, com o tempo, se excluíram mutuamente como alternativas” (2014, p. 158). No entanto, traços desta ordem social de atribuição identitária em que insígnias, vestimentas e outros sinais precediam em importância a individualidade do rosto permaneceram sendo incorporados à prática do retrato em que, não apenas a individualidade de uma feição se afirma, mas é também construído um senso de pertença a uma eventual categoria.

Segundo Belting, a primeira função do retrato englobaria o seu uso enquanto “elo numa série genealógica” (2014, p. 159), no entanto, a propagação do retrato em meio à alta burguesia não poderia carregar este mesmo sentido, uma vez que não se tratava de pertença a uma longa linhagem, mas antes de atributos que poderiam ser incorporados àquela pessoa e que prolongassem sua existência enquanto existência a ser lembrada, fosse por familiares ou pela sociedade, só sendo plausível “no direito religioso dos patronos ou no culto dos antepassados na liturgia dos defuntos” (2014, p. 159).

Para nós, pontuar que nem sempre a fisionomia foi o aspecto central das formas de representação da figura humana aparece como elo necessário para entendermos como as relações entre imagem, meio e corpo se apresentam hoje, em um momento em que ao mesmo tempo convivemos com a carga cultural da forma retrato e a vemos ser negociada com outros usos, funções e tipologias. Sendo assim, não nos cabe aqui fazer uma análise prolongada das nuances da prática do retrato na pintura, tema que já conta com uma bibliografia extensa. Antes, nos vale mostrar os tensionamentos presentes no surgimento da forma retrato na pintura para pensar de que maneira esta se encontra presente na atualidade. Ainda assim, escolhemos destacar outro momento relevante nos trânsitos culturais da prática do retrato, abordando as transformações no gênero a partir do surgimento da fotografia no século XIX. Se aqui empreendemos este salto histórico, é justamente por compreendermos que não se tratam de explicações causais que ligam um momento histórico ao outro, mas uma certa contração de tensões sociais que podem ser pensadas em cada contexto e que se relacionam à maneiras possíveis de pensar o rosto hoje, em nossas relações sociais e práticas artísticas.

Retrato e fotografia

A história social do retrato inclui de forma importante a migração deste gênero imagético do campo da pintura para o da fotografia. Este giro do retrato sobre o próprio eixo, a partir da invenção de um outro meio de figuração é foco de atenção para estudos de outros autores, que se debruçaram sobre o tema. Em *Fotografia e sociedade* (1989), Gisele Freund, documenta a existência de práticas de retrato anteriores à invenção da fotografia, que

já ensaiavam uma saída da representação individualizada do campo da pintura em direção a outras possibilidades de figuração. Um exemplo disto é a invenção do fisionotrafo ainda no século XVIII, um processo mecânico de produção de retratos, criado com o objetivo de reduzir o tempo de elaboração destes e torná-los acessíveis a uma parcela maior da população, incapaz de pagar os altos preços cobrados pelos pintores.

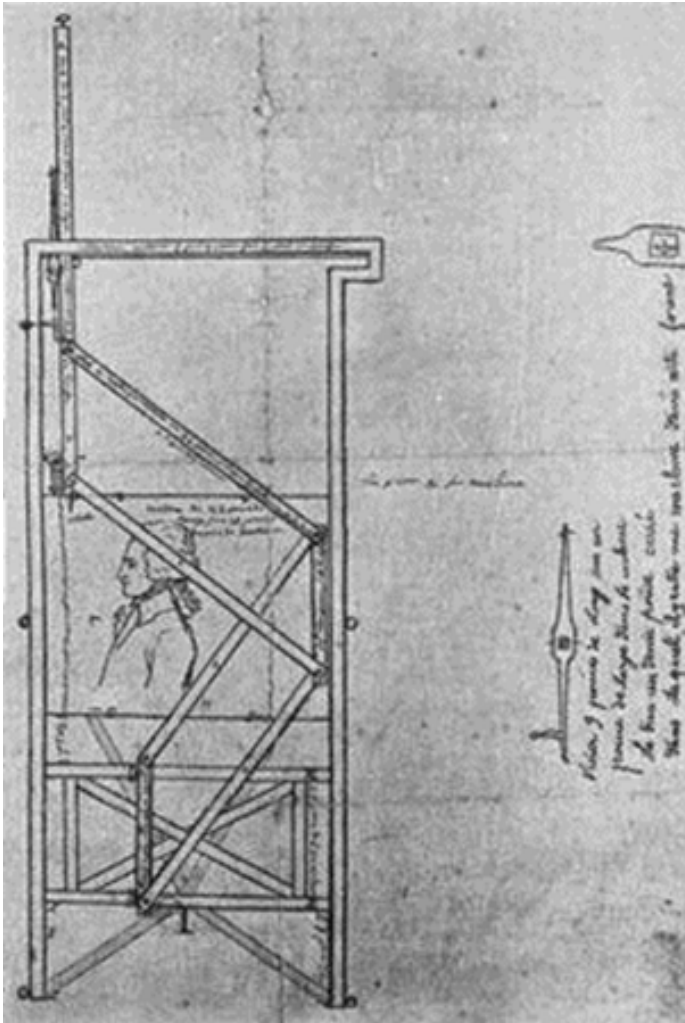


FIGURA 8: Esquema de descrição do funcionamento do dispositivo do Fisionotrafo, inventado por Gilles-Louis Chrétien (c.1786). Bibliothèque Nationale de France, Paris.



FIGURA 9: Fisiontraço de Vicente Ogé por Gilles-Louis Chrétien (1790).
New York Public Library.

A transição do retrato da pintura para a fotografia também pode ser pensada a partir do dado que nos é fornecido por John Szarkowsky em seu livro *Photography until now* (1989). Segundo Szarkowsky (1989, p. 35), Daguerre falou pouca coisa sobre a fotografia, além de como fazê-la, mas era da opinião do inventor que o daguerreótipo não seria apropriado para a realização de retratos, devido a seus longos tempos de exposição. Não deixa de ser sintomático, então, que de cada 100 daguerreótipos produzidos, estima-se que 95 fossem retratos, o que pode ser pensado a partir de uma vontade de representação social latente, já que a pintura ainda era muito cara para estar ao alcance de um número maior de pessoas, fato também apontado por Gisele Freund (1989), que identifica neste momento histórico os anseios de uma classe burguesa que desejava se fazer ver e se reconhecer nas imagens, privilégio antes apenas garantido às famílias nobres.



FIGURA 10: Daguerre, por Pierre-Ambrose Richebourg (c.1844). Daguerreótipo. Gilman Collection, Metropolitan Museum of Art.

A entrada do rosto único na figuração da imagem, rosto conectado a uma existência individual, pode ser lida também como a entrada do sujeito individualizado na história, entendendo-se aqui que as representações anteriores se colocavam muito mais dentro da ideia de linhagens familiares do que em existências individuais. Se o deslocamento em direção a uma imagética individuada já ocorre em alguma medida com a pintura de retrato, o descolamento do indivíduo da ideia de linhagem familiar em direção a existências singularizadas será hiperbolizado ao longo da história da fotografia de retrato. Colocar uma imagem de si para a história era, na maior parte das experiências do retrato antes da fotografia, colocar uma imagem única. E mesmo no retrato, ao menos em suas práticas que antecedem o século XX, a experiência de ser retratado era sempre aproximada à experiência de deixar um legado, uma imagem estável a perdurar e a significar todo o caráter e existência de um indivíduo.

Progressivamente, fotógrafos vão encontrando formas de baratear o retrato fotográfico, a partir de suportes não tão nobres quanto aqueles do daguerreótipo, que tinha como uma de suas matérias-primas o ouro. Em larga escala isto se deve às possibilidades do negativo em vidro, introduzido por Frederick Scott Archer em 1851. Neste cenário, são essenciais a invenção do formato *carté-de-visite*, patenteado em 1854 por André Adolphe-Eugène Disdéri, e do ferrótipo, introduzido e popularizado por Hamilton Smith a partir de 1856. Estes dois novos formatos de fotografia permitiram uma propagação da prática do retrato, e um modo mais acessível de representação pessoal à classe burguesa média (SZARKOWSKY, 1989).

As estimativas sobre a prática fotográfica a partir da metade do século XIX, ou seja, logo após a introdução dos dois novos formatos fotográficos acima mencionados, nos falam sobre o salto no número de estúdios fotográficos em operação. Na Inglaterra, enquanto em 1851 havia cerca de 51 fotógrafos profissionais, dez anos depois, o número havia sido multiplicado por 40 (SZARKOWSKY, 1989, p. 79). Na França, o fotógrafo e também caricaturista Felix Tournachon Nadar ironiza o repentino aumento no número de fotógrafos com uma caricatura apresentada em 1855, nomeada chuva de fotógrafos.

Estas estimativas nos interessam para que possamos assinalar que, na década de 1880, o procedimento fotográfico do retrato já era conhecido e popularizado em boa parte dos centros urbanos. Segundo Paul Virilio (2002, p. 68), a empreitada fotográfica, empiricamente reconhecida como trágica, assim se tornará de fato ao ser incorporada como instrumento de três grandes instâncias de vida e morte: justiça, exército e medicina. Para o autor, a partir deste momento, a fotografia será como “Deus *ex machina* que, para o criminoso, o soldado ou o doente, torna-se igualmente irremediável, esta conjunção do imediato e do fatal que não deixa de se agravar com o progresso das técnicas de representação” (2002, p. 69).



FIGURA 11: *Chuva de fotografos*, 1855. Litografia por Félix Tournachon Nadar.

Certamente, Virilio se refere nesta citação a casos clássicos de utilização da fotografia nos procedimentos que Foucault considerará característicos de uma organização do poder sobre a vida, em uma “explosão de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações” (2007, p. 152). No interior das técnicas referidas por Foucault, destaca-se a mudança de percepção do lugar do corpo frente à investigação científica, um deslocamento que já começara a ter início

no século XVIII, em que o conhecimento científico passa a se centrar no corpo-espécie (FOUCAULT, 2007). O ser, antes considerado como um conjunto essencial à apreensão do conhecimento, como lugar onde se constrói o conhecer, sofre uma cisão e passa não mais a ser apenas sujeito, mas antes um sujeito que possui um corpo, corpo biológico a ser investigado, catalogado e perscrutado para melhor ser regulamentado e encaixado nos desígnios produtivos de uma sociedade cada vez mais centrada no domínio sobre a vida. Um biopoder essencial ao desenvolvimento do capitalismo, que só pode ser garantido “à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção” (FOUCAULT, 2007, p. 153).

Em um contexto em que o controle da população é cada vez mais desenhado a partir do uso de técnicas e tecnologias específicas, um dos casos fundamentais é o da assimilação da fotografia por estudos do campo da fisionomia. Annateresa Fabris (2004) nos lista alguns destes trabalhos que no início do século XIX se centrarão sobre a figura do rosto humano, uma busca pela identificação em meio ao recente fenômeno das multidões urbanas. Dentre estes, certamente destacam-se os trabalhos de Guillaume Duchenne de Boulogne em seu livro *O mecanismo da fisionomia humana* (1862) e o estudo de Charles Darwin sobre *A expressão das emoções no homem e no animal* (1874), ambos ilustrados por fotografias.

Os métodos de retrato empregados por Duchenne, assim como por Charles Darwin tem como diferenciação serem uma nova modalidade de retrato. Não mais o retrato que dignifica a imagem de um sujeito e o fixa como protagonista de sua própria história, não mais o retrato que romantiza uma existência, mas antes um gênero de retrato que, afastando-se dos cânones da pintura, entra no domínio da ciência, da perscrutação e da exemplificação em série – um retrato que busca o anonimato por não ser mais o retrato de um indivíduo, mas sim de um tipo, de um espécime: exacerbação negativa da tipologia do retrato burguês.



FIGURA 12: Placa sinóptica 4, em *Le Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1862, por Duchanne de Boulogne.

Decretando o fim da velha fisionomia, Darwin propõe um método de observação do indivíduo alicerçado num conjunto técnico de regras e processos do qual é banida toda introspecção. A observação e a descrição da expressão humana supõem uma distinção nítida entre aquele que observa e aquele que é observado. Distinção e distanciamento: as imagens da obra de Darwin nos mostram expressões (da mesma maneira

que antes a pintura religiosa se esforçava em nos mostrar as paixões), só que estas são expressões sem conteúdo. Nas imagens da obra de Darwin, qualquer singularização é esvaziada de si mesma, virando antes um exemplar em meio a uma tipologia.



FIGURA 13: *Chorar*, painel fotográfico presente no livro *A expressão das emoções no homem e no animal* (1874) de Charles Darwin.

A expressão do ser humano passa a ser colhida tanto em Darwin quanto em Duchenne a partir da observação experimental, num contexto que estabelece a relação entre o homem e sua origem animal (FABRIS, 2004, p. 45). Nas obras dos dois autores a imagem do outro entra como espaço de tipificação que generaliza e afasta cada um dos representados

de um contexto de individualização. O uso da fotografia como meio de identificação judicial a partir de práticas como as propostas pelo sistema de identificação criminal de Alphonse Bertillon são certamente parte integrante desta cultura, que faz uso da fotografia para abordar o rosto humano como superfície para a investigação científica e para a medição estatística, como Fabris mesmo destaca.

Fotografia e identificação judicial

Alphonse Bertillon é conhecido como um dos fundadores das técnicas de perícia criminal e identificação judicial. Suas contribuições a este campo se dão principalmente na sistematização de métodos para recolher e catalogar evidências criminais que pudessem ajudar na investigação e na solução de crimes. A partir de 1870, a polícia francesa começou a desenvolver estatísticas sobre os criminosos reincidentes, ou seja, aqueles que já haviam sido presos por um crime e voltavam a ser apontados como culpados de outras ações criminosas. No entanto, havia um grave problema: a dificuldade de se comprovar a reincidência de uma pessoa no crime, devido à falta de acuidade nos processos de identificação.

Bertillon não chega a ser o primeiro a utilizar a fotografia para fins penais ou policiais, uma vez que há documentação de execução de retratos para fins policiais desde 1843 em Bruxelas, e desde a década de 1850 em Birmingham e na Suíça (FABRIS, 2004, p. 40). No entanto, estes primeiros retratos criminais assemelhavam-se em seu modelo compositivo aos retratos comuns de qualquer indivíduo. Não havia procedimentos específicos que diferenciavam o retrato policial de um retrato comercial burguês executado em qualquer estúdio fotográfico. Como a polícia da época não possuía de fato departamentos fotográficos, estes retratos policiais de antes de 1870 eram muitas vezes executados pelos mesmos fotógrafos responsáveis por retratar famílias e figuras de classes abastadas, que empregavam na foto judicial os mesmos procedimentos que haviam aprendido para retratar qualquer cidadão.

No entanto, em 1871 o fotógrafo Eugène Appert começa a sinalizar em sua prática o começo de um princípio metodológico de organização dos retratos para fins judiciais. Appert desenvolve este método ao fotografar os derrotados da comuna de Paris para o governo. O retrato ganha

uma funcionalidade até então desconhecida: o modelo está sentado numa cadeira diante de um fundo claro. De frente ou de meio perfil, olha para a objetiva colocada acima da linha dos olhos. O enquadramento escolhido, que corta o corpo na metade, permite captar a gestualidade particular de cada modelo – mão na cintura ou na coxa, braços cruzados, polegar no colete etc. (FABRIS, 2004, p. 42).



FIGURA 14: Ernst Eugène Appert, *Retratos de suspeitos da comuna de Paris, 1871*.

Ainda que já apresentem uma certa metodologia e um princípio de organização para o afastamento entre fotógrafo e fotografado, as fotografias de Appert de seus modelos involuntários, não são ainda modelares o suficiente em termos de procedimento jurídico. Há nelas ainda a possibilidade de expressão subjetiva, uma vez que apesar do enquadramento já metodologicamente organizado, não há ainda uma sistematização da pose do retratado. Este diferencial só será atingido por Bertillon, que determinará um padrão de fotografia criminal que é até hoje seguido no fichamento de criminosos: a fotografia tirada frontalmente e de perfil, enquadrando o indivíduo dos ombros para cima.

Bertillon entra no departamento de polícia de Paris em 1879, no cargo de escrivão. Seu trabalho era copiar e preencher fichas de identificação e fotografias de condenados, já utilizadas na época. No entanto, ao executar estas tarefas, Bertillon considera o sistema vigente pouco apurado e desenvolve seu próprio sistema de preenchimento e organização dos cartões de identidade, baseado em uma série de medidas antropométricas e em uma

série de subdivisões. É apenas em 1882 que lhe será possível demonstrar seu método ao chefe de polícia, provando sua eficácia a partir da identificação de pelo menos um caso de reincidência no crime: mesmo o acusado tendo fornecido um falso nome, Bertillon prova sua identidade a partir de suas fichas de identificação, o que leva o acusado à confissão de ter cometido, de fato, os crimes prévios.

De 1882 em diante, Bertillon passa a desenvolver e especificar com cada vez maior cuidado e com um maior número de variáveis antropométricas o seu sistema de identificação. Considerando em si as medidas antropométricas como insuficientes à identificação, Bertillon passa a ancorar seu sistema de identificação em quatro itens: uma lista de medidas antropométricas, um retrato falado que consistia basicamente em uma descrição pormenorizada das feições do indivíduo, um mapeamento e inventário de todas as marcas corporais (sinais, cicatrizes, tatuagens etc.) e, por fim, uma fotografia realizada de acordo com parâmetros específicos de postura e enquadramento.



FIGURA 15: Cartão de identificação da polícia de Paris, desenvolvido a partir das designações de Bertillon, 1902. Neste cartão, em contraposição a modelos anteriores, vemos já presente a inserção de impressões digitais.

Quando em 1888 o departamento de fotografia da polícia de Paris é submetido ao departamento de identificação antropométrica, o qual Bertillon então comandava, uma série de métodos específicos para a aquisição fotográfica são estabelecidos: distância determinada entre câmera e sujeito fotografado, tipo de luminosidade, a cadeira específica para a postura com apoio para cabeça, em uma série de determinações que buscavam a padronização ao máximo do retrato judicial.

O espírito metódico de Bertillon não se aplicava, porém, apenas à sua prática, mas também à propagação desta. Em 1890 ele lança o livro *Fotografia: Com um apêndice sobre classificação antropométrica e identificação*. O método de Bertillon passa também a ser utilizado em grandes capitais de outros países. É necessário compreender que para Bertillon, a fotografia era apenas um meio de apoio àquele que ele considerava como central à sua prática de identificação: a antropometria.

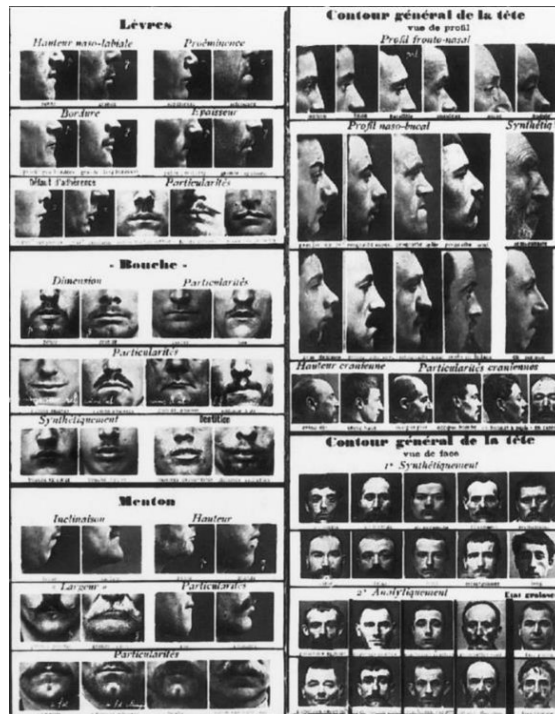


FIGURA 16: Quadro de Bertillon apontando traços importantes para o reconhecimento judicial. Musée des Collections Historiques de la Préfecture de Police, Paris.

A antropometria era um subproduto dos estudos de fisionomia, e pode ser associada às práticas de mensuração e controle do corpo humano que surgiram ao longo dos séculos XVIII e XIX. Dentro do método de identificação de Bertillon, era a partir da antropometria que se teria certeza, junto à aparência física provida pela presença ou por fotografia, da identificação do criminoso. Isto se daria porque, de acordo com o método, a aparência física pode mudar com o passar do tempo e com algumas pequenas alterações, mas as proporções entre as diferentes partes do corpo humano e em particular, do rosto, permaneceriam sendo as mesmas. Utilizando-se dos procedimentos correntes da antropometria da época, Bertillon desenvolve um método próprio em que fotografia e antropometria se conectam.

O método de Bertillon foi prioritário na identificação criminal entre 1883 e 1902. Este método foi utilizado nas delegacias de cidades como Paris, Londres e Nova Iorque até ser progressivamente substituído pela datiloscopia, o reconhecimento a partir das digitais. Apesar disso, vários elementos da prática de Bertillon tornaram-se parte dos procedimentos de identificação judicial e, as especificações apontadas por ele perduram até hoje nos retratos realizados em delegacias.

A razão central pela qual a datiloscopia pôde rapidamente substituir os procedimentos de identificação de Bertillon está principalmente na dificuldade atribuída ao método antropométrico. Apesar de todas as instruções metodológicas de Bertillon, muitas vezes as medidas feitas pelos policiais eram imprecisas, resultando em diferenças nas formas de medição, o que provocava equívocos. Além disso, tomar todas as medidas, uma a uma, envolvia um processo lento e trabalhoso e, enquanto a *Bertillonagem* se baseava em aparências e medidas, a datiloscopia produzia a possibilidade de uma identificação por vestígio, por vezes inicialmente invisível a olho nu – uma identificação que era marca e não aparência, que nada acrescentava de informação ao indivíduo a não ser a marca arbitrária de sua unicidade corpórea e, no contexto da datiloscopia, nada subjetiva.

De Bertillon ao *Face Detection*

A base do sistema de Bertillon era, conforme supracitado, a identificação a partir de medidas antropométricas. Nos dias de hoje, apesar das impressões digitais serem o método mais aceito para afirmação de uma culpa jurídica, novas formas de identificação têm sido utilizadas pela polícia e por serviços de investigação para a detecção de criminosos. Uma destas formas é certamente o sistema de reconhecimento facial.

Se na época de Bertillon os principais problemas do sistema estavam na demora em realizá-lo e nas possíveis diferenças na mensuração, feita por agentes humanos, com os sistemas de reconhecimento facial, o que vemos é a substituição da mensuração humana por uma mensuração automatizada a partir de sensores computadorizados.

A partir de um funcionamento computadorizado, os sistemas de reconhecimento facial nos remetem à obra de Paul Virilio (2002), sendo parte da área científica hoje denominada visão computacional, que estabelece parâmetros de reconhecimento visual em computadores. Os sistemas de reconhecimento facial, tecnologias tributada aos sistemas de vigilância, desenvolvidas em meio às pesquisas militares, funcionam também como sistema antropométrico, em que são medidas as proporções entre diferentes áreas do rosto. A partir do uso de algoritmos o computador detecta a existência de um rosto humano, a partir de uma série de parâmetros pré-definidos em sua programação. A partir desta detecção, o programa pode ou não seguir para um processo de reconhecimento facial, em que analisa a posição relativa, o tamanho e ou a forma dos olhos, nariz, bochechas e queixo.

Ainda que se guardem as diferenças com relação ao método de mensuração de Bertillon, em que se incluíam outras medidas corporais e que, no caso da medição do rosto, dava importante ênfase às medidas de nariz e orelha e, portanto, à figura do perfil humano – enquanto que na medição dos sistemas computadorizados de reconhecimento facial há uma ênfase maior na frontalidade –, podemos estabelecer em comum nos dois sistemas a tentativa de estabelecer padrões numéricos capazes de delimitar a identificação de um indivíduo a partir de sua aparência. No caso dos sistemas de reconhecimento facial isto inclui a possibilidade desta aparência ser compreendida como conjunto de dados abstratos interpre-

tados não por uma criatura viva, mas por um sistema computacional, cuja capacidade de ‘fazer parte de um mundo de aparências’ na formulação de Arendt (1978), só pode existir enquanto programada por outrem. Tais opções inserem o entendimento do corpo humano não apenas dentro das possíveis relações de objetivação de uma existência meramente biológica, mas o tomam como objeto matematizável: corpo abstraível.

De modo atual, os sistemas de reconhecimento facial têm sido introduzidos em sistemas de vigilância de grandes cidades, em áreas de ampla movimentação pública. O contato mais comum que temos com esse sistema é, porém, com a sua inserção enquanto recurso de ‘apoio’ em câmeras fotográficas amadoras, incluindo aí as câmeras presentes em celulares *smartphones* e em redes de compartilhamento social, tais como *Facebook* e *Instagram*.



FIGURA 17: Cópia de tela apresentando página pessoal do Facebook em que o usuário é convidado à ‘marcar’ nominalmente a presença de outro usuário em uma foto a partir do sistema de reconhecimento facial utilizado pela página de relacionamento social. Arquivo pessoal.

A inserção deste sistema junto a atividades comuns de entretenimento nos parece alarmante por naturalizar o reconhecimento facial por

máquinas como algo corriqueiro. E o uso constante de recursos em redes sociais associados a esta tecnologia certamente oferece um caminho de aperfeiçoamento para suas mensurações, transformando as plataformas em bases de dados potenciais para a busca por indivíduos a partir da imagem de seus rostos. Se em muito a tecnologia de reconhecimento facial assemelha-se ao sistema de Bertillon e seu perigoso parentesco com outras ideias da antropometria judicial (de que a obra de Cesare Lombroso é o paradigma mais assombroso), resta ressaltar que as fotos de Bertillon só eram realizadas mediante a condenação por um crime. As imagens que podem vir a ser inseridas em sistemas de reconhecimento facial, por outro lado, não dependem desta condição básica, o que nos leva a concluir que estamos agora todos sujeitos a detecção.

As ferramentas de identificação e controle do estado são em geral afirmadas como medidas necessárias ao nosso conforto e segurança. Muitas vezes, porém, aquilo que o Estado afirma fazer para nossa proteção é o que tende a afrontar mais ainda os nossos direitos fundamentais. A identificação fotográfica obrigatória passa por um princípio básico relevante: o de que a imagem de uma pessoa não pertence a ela mesma, mas sim à sociedade. Segundo o artista e fotógrafo Harry Fisch Gabor em seu projeto *Convictos y otras historias* (2010), a fotografia de identificação criminal é justamente este espaço onde “o direito à informação – quem são os condenados e como se parecem – se sobrepõe ao direito à intimidade” (2010, p. 90). A citação de Gabor nos fala da condição do condenado, mas como fica nossa condição e nossos direitos quando somos todos potencialmente suspeitos?

Com o atual fluxo de imagens que se espalham na rede, com a instalação indiscriminada de equipamentos de vídeo vigilância, bem como à exigência constante de identificação por foto em variados ambientes e situações, nos preocupam os possíveis e futuros usos desta tecnologia no controle social. É válido lembrar o que nos fala Agamben com relação aos governos e sua constante recorrência às chamadas medidas de segurança: “Porque requerem constante referência a estados de exceção, as medidas de segurança trabalham progressivamente a favor de uma despolitização da sociedade. A longo termo, estas medidas são irreconciliáveis com a democracia” (2006, s/ p.)

Retratos digitais

Apesar da grande distância cultural que estaria implicada em uma visão linear da história, podemos afirmar que as práticas do retrato fotográfico digital são também parte da cultura imagética do retrato. Não se trata de dizer que as relações e tensionamentos colocados em jogo entre imagem e corpo, indivíduo e sociedade no âmbito da prática imagética do retrato são as mesmas, pois há mudanças significativas ao longo das eras do retrato. Enquanto prática imagética social, o retrato se estabelece em cada contexto de forma diferenciada, propondo modos de conexão entre as imagens dos indivíduos e o lugar destes na sociedade. No entanto, cabe apontar o seu uso orientado à vida em sociedade e seu acoplamento contínuo à figura do indivíduo, que sempre se encontra no âmbito do retrato como figura ao mesmo tempo atomizada, posto que é único em suas feições e aparências, e constelar, já que os modos de apresentação deste indivíduo tendem a ser orientados por códigos sociais específicos ao seu tempo e que o ligam a outros indivíduos em meio a uma teia de imagens que lhes são correlatas. Desta forma, determinados contextos produzem conjuntos mais ou menos homogêneos de formas do retrato, como não deixam de ser a forma visual do retrato pintado no século XVI, do retrato fotográfico em *carte-de-visite* no século XIX, e mesmo do *selfie* nos dias atuais.

Toda vez em que se faz um retrato, ou mais particularmente, um *selfie*, nos tornamos e nos fazemos imagem, reencenamos em nosso corpo o ato de torná-lo imagem, transferível para outro meio, não mais parte contígua de nossa existência, apesar da semelhança e analogia. Com isto, nos fazemos imagem e persistimos na cultura, antecipamos também o lugar do olhar do outro, socializamos o nosso ‘nos fazer ser social’, nos declaramos parte dos que fazem retrato, ainda que o pertencimento a esta classe comportamental deva ser pensado na complexidade de suas nuances. A cada retrato se redesenha a triangulação entre imagem, corpo e meio, trinômio sobre o qual se apoia um entendimento antropológico da imagem, que leva em conta não apenas uma particularidade histórica, mas busca pensar a presença da imagem em meio ao exercício simbólico da cultura humana, tendo em conta a atualidade que se desenha a cada época a partir de suas formas, usos e trânsitos.

O retrato é um campo de ambivalências no qual se entrecruzam as relações de um indivíduo com sua imagem. Para Agamben, há um espaço, um intervalo que sempre se opera quando percebemos “que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós” (2007, p. 53). Este intervalo está presente em todo retrato fotográfico e funciona como um vetor de tensionamento nos processos de criação da imagem dos indivíduos. Todo retrato fotográfico é, portanto, uma operação complexa, em que a transformação de nós mesmos em imagem aparece como um susto ou sobressalto, que vai do estranhamento ao amor (AGAMBEN, 2007, p. 53). A experiência do retrato é algo que pode ser remetido tanto ao pessoal quanto ao impessoal. Fabris (2004, p. 38) afirma que todo retrato é “simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade”, o que coloca o retrato também no campo da experiência política. Todavia, os procedimentos de formulação do retrato não podem ser situados apenas sob o prisma do controle e dos mecanismos de incitação ao discurso. Há sempre um princípio de indeterminação no trânsito das imagens. No confronto do si como imagem, neste duplo reconhecer-se que se é e não se é imagem, estão envolvidas tensões e potências do imaginário que impulsionam a produtividade de um fazer-se imagem, a partir de motivações que nem sempre coincidem com as incitações promovidas pelos dispositivos de controle.

Se toda imagem é presença de uma ausência (BELTING, 2005) ela também é o testemunho de um encontro. Escolher, apropriar-se, incorporar uma imagem não é, portanto, um gesto casual, nem tampouco obedece a causalidades lineares. Criar, escolher uma imagem para si é antes a pressuposição de uma troca, a instauração de uma relação de si com a imagem.

No que oferece aos sujeitos formas de objetivação de si a partir da imagem, toda prática do retrato fotográfico pode ser considerada como ponto de inflexão para a operacionalização de processos de subjetivação. A imagem do retrato fotográfico pode ser compreendida no âmbito das apreensões que os sujeitos criam a respeito de si (FOUCAULT, 2010, p. 94). Exemplos deste processo de apreensão de si por meio da imagem do retrato podem ser localizados historicamente em meio às práticas sociais da fotografia, em que a imagem do retrato sempre figura como um campo ao mesmo tempo de sedimentação e de transformação das

relações entre sujeitos, sociedade, mecanismos de poder e técnicas de saber. No entanto, percebe-se que a prática da fotografia na atualidade se estabelece a partir de uma temporalidade que certamente a diferencia da experiência fotográfica dos séculos XIX e XX (LISSOVSKY, 2008).

Acredita-se aqui, portanto, que estão em jogo nas práticas do retrato processos de subjetivação que se ligam diretamente aos regimes de visibilidade da atualidade e que não podem ser atribuídos tão somente às mudanças tecnológicas. Todavia, identificar como se dão estes processos de subjetivação não é apenas uma tarefa de designação. Buscar os processos de subjetivação postos em jogo na prática do retrato é ir atrás dos tensionamentos, dos pontos de confronto em que estes processos se instauram como possibilidade e como conflito.

Nos fluxos de imagens da atualidade, o confronto de si com as imagens assume outras velocidades. Nas práticas do retrato em rede, a relação dos sujeitos com seus duplos fotográficos, longe de oferecer a sedimentação da imagem em um suporte único e precioso (como o era no retrato em daguerreotipia) ou de localizá-la frente a um conjunto estável e fechado de imagens (como na representação do retrato *carte-de-visite* em meio aos álbuns fotográficos), coloca os processos de elaboração da imagem em meio a um jogo vertiginoso de substituição e troca. Desta forma, observa-se que a prática do retrato se vê transformada na atualidade pelas possibilidades de reelaboração constante da imagem de si e pela facilidade de substituição contínua de um retrato de si por outro. Substituição e reelaboração que não se colocam como um sempre novo, mas que se somam em um conjunto, uma série contínua em que a repetição é tão fundamental quanto a diferença. Os retratos fotográficos da atualidade e, em especial, os autorretratos, antes de apontarem para uma duração ou para um testemunho duradouro e permanente, tendem a ser invadidos pelo tempo, respondem a uma urgência temporal, em que o fato estranho não é de modo algum a efemeridade do registro, mas a manutenção por longos tempos de uma só imagem.

A reelaboração constante da imagem presente no retrato digital da atualidade não é, todavia, livre de padrões próprios, sendo caracterizada por posturas corporais específicas, como bem o mostra a tendência de repetição dos posicionamentos do corpo com relação à câmera na prática

dos *selfie*. A substituição contínua dos retratos não implica necessariamente em desconstrução, mas muitas vezes apenas atualização, em exercícios de representação em que a imediatividade, ou a responsividade da imagem a um momento ou local específico tornam-se fatores determinantes para a circulação e existência destas no contexto das trocas sociais. A repetição dos padrões visuais, posturas, comportamentos, nas representações do retrato podem ser pensados como possíveis índices históricos para estas imagens. Deste modo, da mesma forma que há um certo padrão de pose que caracteriza o retrato burguês no formato *carte-de-visite* no século XIX, há também uma série de codificações corporais e posturais presentes no retrato da atualidade. Os *selfies* da atualidade são povoados por expressões faciais codificadas que insistem em reaparecer nestas imagens, indo além do já conhecido sorriso fotográfico, que caracterizou a prática da fotografia a partir do século XX, e dando margem a críticas específicas para a crônica e o humor contemporâneos, como no caso das fotografias em que o retratado posa ‘fazendo biquinho’ ou *duckface*, nome pelo qual é determinada tal pose na língua inglesa.

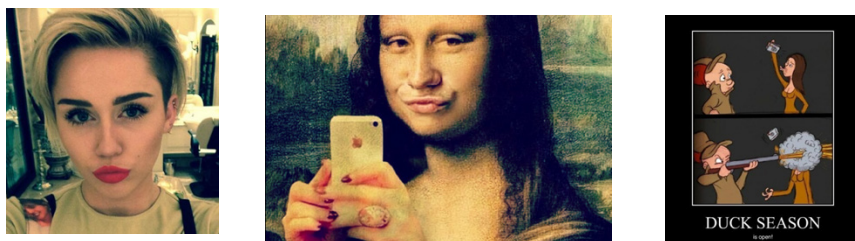


FIGURA 18: A cantora Miley Cyrus em selfie divulgado nas redes sociais. FIGURA 19: Manipulação digital sobre a pintura Mona Lisa de Leonardo Da Vinci. Autoria desconhecida. FIGURA 20: Imagem divulgada em redes sociais, ironizando a pose duckface (cara de pato) e a prática de selfies. Autoria desconhecida.

Nunca fomos tão fotografados quanto agora, jamais pudemos com tanta facilidade obter e produzir imagens de nossos rostos. E, no entanto, não estamos mais perto de nos acomodarmos a eles.

Imagem e corpo

As formas da imagem aparecem historicamente ligadas à ideia da representação humana não apenas no sentido visual, mas em termos de

processos de subjetivação, nas formas de determinação de condutas e aparências apropriadas para cada época, ou seja, na construção de uma semelhança de quem se é. Para Hans Belting (2014), as motivações para as criações imaginais, à parte de suas componentes históricas e sociais, são algo relativo à experiência simbólica do mundo. Imagens aparecem como mediações, presentificam-se em meios como forma de externalizarem-se, de serem partilhadas, para que ganhem uma vida à parte.

As imagens vivem em nós, e queremos também viver nas imagens. Neste contexto, a questão da representação do homem na imagem é um tema ao mesmo tempo histórico e atemporal. Histórico porque muitas são as formas, as imagens, os suportes e mesmo os escritos dedicados a esta tarefa. Atemporal, porque tal tarefa atravessa diferentes contextos socioculturais para tornar-se um tema presente no hoje, em que pese a possível reflexão que, mesmo tendo em conta as importantes e relevantes modificações históricas da questão, há de perguntar-se o que deste desejo conecta-se para além de cronologias específicas e, muito destacadamente, para além de uma linearidade histórica que tem se mostrado cada vez mais ineficiente como modo de pensarmos as linhas que ligam e religam a cada momento as ideias de passado, presente e futuro.

Pensar as formas de representação do humano na imagem tem relevância a partir da interdependência dos termos, uma vez que pensar a relação entre imagem, meio e corpo e também principalmente, destes com o retrato e o rosto, fornece pistas a forma de contínua redefinição do espaço político, social e simbólico ocupado pelos mesmos. O que nos impulsiona a fazer imagens? De onde parte este desejo? Pensar esta pergunta é uma forma de buscar equipamentos teóricos que nos permitam pensar a convivência com as imagens hoje, procurando neste estar em conjunto com as imagens, argumentos outros que não os do mero excesso. Como conviver com as imagens do agora? Que perguntas elas nos trazem? De que maneira elas nos cercam? Como nos afetam?

Para Hans Belting (2014), toda época traz consigo, em suas práticas imaginais, uma proposta de triangulação entre imagem, corpo e meio. Descobrir de que maneira cada um destes termos se coloca para a vivência imaginal do hoje aparece como uma tarefa urgente para uma sociedade que não cansa de reclamar de um excesso de imagens, ao mesmo tempo

em que não para de gerá-las e de fazê-las circular. Neste sentido, para o autor (2014, p. 37), há também uma correlação entre a história cultural das imagens e a história cultural do corpo. A partir desta perspectiva, investigar os modos com os quais lidamos contemporaneamente com a representação humana em sociedade implica também em colocarmos a questão do corpo como tema, e a relação entre este e a figura do rosto, já que ambos estão co-implicados.

A relação imagem e corpo, e a questão realidade/virtualidade nas imagens, se as pensarmos a partir do ponto de vista da antropologia e da história cultural das imagens, não podem ser colocadas a partir da ideia de termos opostos, mas antes como termos interrelacionais. Cada imagem, enquanto estabelece uma visão sobre o mundo e uma relação com os corpos, se coloca como um elemento tensivo entre estes polos. O nó tensional que cada imagem estabelece em meio a estes elementos deve ser pensado com relação ao grau de efetividade ou mesmo de afetividade que as imagens são capazes de obter. Ou seja, a circulação das imagens, a força de atração ou repulsão do olhar, ou simplesmente o imperativo de olhar que elas são capazes de estabelecer, se relaciona diretamente com a pertinência do tensionamento que a imagem aloca sobre estas relações no contexto histórico em que ela ocorre, ou mesmo, em tantos casos, em que ela recorre.

Para Belting o debate sobre as práticas da imagem remete sempre à questão do corpo, tendo em vista o caráter medial do mesmo. Assim, o autor ressalta a importância de reconduzir o debate da questão da imagem para além de um suposto binômio presente entre imagens enquanto categoria abstrata, e meio imagético enquanto entidade absoluta. Por isto o autor apresenta o trinômio meio, imagem, corpo como base para busca de um conceito de imagem que leve em conta a relevância da experiência imaginal com relação ao corpo, enquanto pertinente ao contexto de determinada época, uma vez que o autor aponta que qualquer mudança em um dos termos do trinômio, é parte também da transformação do(s) outro(s).

Tratar do trinômio imagem, meio, corpo é considerar os termos em conjunto, co-implicados entre si. A indissociabilidade entre imagem, corpo e meio se expressa na problemática do retrato, posto que este é

uma forma de apresentação da figura humana em imagem – imagem que se cola ao corpo e que também se separa deste para viver em outros meios, outros suportes.

A constante presença de formas e meios de externalizar imagens é um indício que torna autoevidente a imbricação da vivência humana no mundo como uma vivência que produz e é atravessada por imagens. Tomada esta vivência, cabe aqui assinalar a formulação de Belting que sempre que há imagens, a forma de presença destas imagens com relação ao homem torna e faz do homem o lugar das imagens, seja porque ele as gera, seja porque estas só ganham relevância e presença a serem por ele incorporadas. Da mesma maneira, de nada adiantaria inventar uma linguagem que ninguém usasse. As imagens permanecem na cultura por um certo sentido de sua eficácia, que se delimita sempre no contexto histórico que interrelaciona os termos imagem, corpo e meio. Este tempo pode ou não ser contíguo, havendo imagens que atravessam em estado de dormência diferentes momentos. Neste sentido, cabe pensar a forma retrato como uma forma de relevância histórica, forma que reaparece e se faz presente no momento atual.

A convivência que hoje temos com as imagens é certamente mais acelerada, como são também nossas experiências com outras formas de estímulos sensíveis, ou mesmo de recepção de conteúdos textuais. Comumente, fala-se em uma ‘inundação’ de imagens sem levar em consideração que a questão do hiperestímulo não se limita só a elas, mas inclui outras formas e meios de expressão, caracterizando-se como uma tendência crescente que podemos observar de forma acentuada desde o início do século XX (SINGER, 2004). Cabe lembrar, portanto, que o fluxo acelerado de tempo que remete à nossa experiência hoje com as imagens, não se limita apenas a elas. Da mesma forma que nos sentimos ‘assaltados’ por um excesso de estímulos visuais, podemos ter a mesma sensação com relação aos estímulos sonoros, especialmente no contexto das grandes cidades.

A pergunta que se coloca na atualidade se formula em torno do que a aceleração do fluxo de imagens traz para a relação ou balanço entre imagens, meios e corpos. Por um certo tempo tentou se estabelecer, e em algumas linhas teóricas esta tentativa perdura até hoje, um corte distintivo entre as imagens digitais e as imagens anteriores. Isto

incluiu uma discussão no terreno da fotografia, em que alguns teóricos tentaram afirmar que, por partir de bases tecnológicas diferentes, uma fotografia digital não poderia ser considerada fotografia. Dentro deste contexto, adotamos aqui a perspectiva de Belting (2014) em dizer que, há certamente uma influência e a distinção de um certo número de traços referentes aos meios que determinam de que forma uma imagem existe, mas também que a imagem não é completamente determinada pela especificidade do suporte. Sendo assim, não é possível estabelecer um corte definitivo que separaria as imagens analógicas das digitais, já que há trânsito entre elas, ainda que o suporte digital tenha dado origem a um tipo de perfil imaginativo específico, como por exemplo no caso de imagens ‘pixelizadas’, em que a representação visual passa a ser constituída por um elemento presente no imaginário próprio à criação em suporte digital. No entanto, mesmo no caso destas imagens, pode ser que elas sejam apresentadas sob uma forma analógica, como no caso de uma pintura que faça referência à imagética digital.

A propagação de imagens se dá por diversas vias, e não por um único meio. Mesmo quando os ícones de uma civilização são quebrados em movimentos iconoclastas, ainda assim há a possibilidade de sobrevivência das imagens, pela via das imagens mentais e da imaginação. Partilhando da compreensão de Belting, entendemos aqui a imagem como algo fluído, uma certa cristalização visual do pensamento que se vê encarnada a partir de cada um dos suportes em que acontece, apesar de não ser nem estar restrita a nenhum deles. Uma imagem nunca é apenas uma imagem, mas antes já dialoga com todo o universo imagético de que participa.

Há nas operações de seleção e circulação das imagens a eminência de uma ação tanto comunicativa quanto política. Nesta operação estabelece-se uma vivência, uma experiência de si pela imagem que não pode ser prevista. Todo gesto da imagem é um gesto de fazer-se imagem, que liga os corpos às representações visuais por um processo de atualização: toda imagem está à procura de um corpo para realizar-se. Esta experiência da imagem configura-se como experiência perceptiva e, sendo assim, realiza-se no corpo, limiar também da política.

E por que falar na imagem do rosto? Porque o rosto é em nossa atualidade e sociedade contemporânea ocidental o lugar de incorporação do

corpo social no corpo físico, é onde desde muito cedo aprendemos a nos fazer imagens, é onde encontramos uma zona de medialidade que, no entanto, sofre com a força exterior de sobre determinação de uma identidade fixa permanente, judicialmente colada ao nosso corpo, e através da qual seremos responsabilizados por nossos atos.

Há uma dualidade que talvez seja possível expressar de outra forma, ou ainda, mais do que considerar como dualidade, levar em conta dialeticamente, tendo em vista o próprio rosto como espaço intermedial e dialético – o espaço das imagens de si parece ser uma zona de atravessamento em que se interpõe tanto interditos e exigências sociais quanto um subjacente espaço de questionamento quanto à própria imagem, tendo em vista aí a questão da construção de uma imagem de si como tarefa tanto particular quanto exteriorizada. Há certamente uma preocupação inerente sob a forma de como nos mostramos ou aparecemos para os outros, mas é possível perguntar-se também até que ponto, sob quais modulações e de que maneira a pergunta sobre quem somos é também lançada sobre nós mesmos na geração de nossas autoimagens, no tomar consciência de que somos e nos relacionamos também por aparência.

Pensar o espaço do rosto é também pensar os modos de subjetivação na atualidade. Neste sentido, a figura do retrato mostra-se relevante, posto que, enquanto meio expressivo, a origem do retrato está historicamente ligada ao processo de construção e atribuição da noção moderna de sujeito, e que as transformações das práticas imagéticas de representação destes sujeitos são também apontadores históricos de transformações a partir da renegociação entre os polos do trinômio meio, imagem, corpo.

O humanismo ocidental desenhado a partir do Renascimento colocase sobre o rosto entendido como lugar do espírito, janela da alma, espaço social em que se revela a dignidade da *effigie*, sua capacidade de atravessar os tempos enquanto referente direto ao espírito, para além da materialidade da carne finita. Elevação intensa do rosto, presentificação do humano para além tempo, transposição da alma para outro suporte, entre o fascínio e o medo, de Narciso a Dorian Grey. Estaríamos ainda sob esta crença? Ou estaríamos nos aproximando de um ponto em que passamos a tomar posse da superficialidade de nossa própria aparência para além de promessas de eternidade?

CAPÍTULO 3

Faceless

No dia 4 de julho de 2013 foi inaugurada no *quartier 21*, espaço cultural que integra o Museums Quartier de Viena, uma exposição denominada *Faceless*¹, ou seja, Sem Rosto. A exposição, como explica o curador Bogomir Doring, apresenta trabalhos nas áreas das artes e da moda em que rostos são escondidos, transformados ou ocultados. A temática da exposição baseia-se na percepção de que os acontecimentos do 11 de setembro de 2001 e a subsequente ‘guerra ao terrorismo’ trouxeram consequências sociopolíticas com as quais ainda estamos nos confrontando: “Conforme aumentou-se o valor da identificabilidade facial, formas e representações abstratas dos rostos tem se tornado cada vez mais frequentes na produção artística” (DORINGER, 2013, s/ p). A percepção do curador é que a presença cada vez maior de procedimentos de apagamento, mascaramento ou alteração dos rostos nas imagens são

1. A exposição que foi posteriormente aberta em 2014 e 2015 em outros espaços, conta com um site online, em que podem ser visualizados os catálogos, bem como uma exposição virtual com base na contribuição espontânea de visitantes da plataforma digital: <<http://www.facelessexhibition.net/>>

uma reação tanto à violência dos padrões de rosto estabelecidos midiaticamente quanto uma busca por formas de proteção contra os excessos da vigilância opressiva, seja na internet, seja nas ruas.

Os textos de curadoria de *Faceless* expressam um posicionamento de embate à tendência de padronização e classificação dos rostos na atualidade que, se já era existente e possível, passou a assumir outros modos e alcances com os meios digitais de rastreamento e vigilância. A preocupação de Doring (2013) coincide com os posicionamentos artísticos e pessoais de artistas como Adam Harvey, cuja obra centra-se em desenvolver estratégias e dispositivos de contra vigilância, podendo também ser relacionada aos esquemas de esquadramento e classificação de uma máquina de rostidade que busca encaixar todos os rostos em categorias padrão (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 45). Todavia, vale destacar, a máquina de rostidade não é jamais um mecanismo, uma técnica ou tecnologia, mas antes um conjunto de agenciamentos, de modos de fazer agir que operam atravessando técnicas e tecnologias, sem resumir-se a elas.

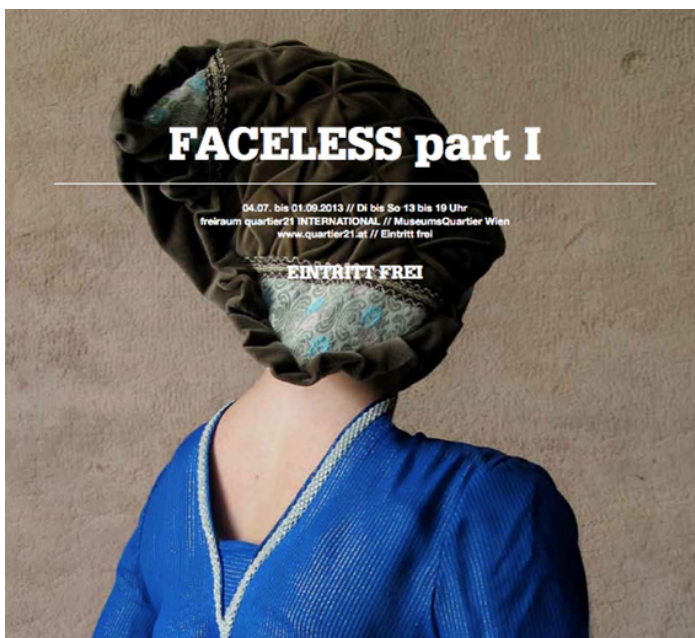


FIGURA 21: Cartaz de divulgação da primeira edição da exposição Faceless. Museums Quartier Wien, 2013.

Doringer (2013, s/ p) ao falar sobre as pressões que se exercem sobre a aparência na atualidade afirma que “as faces grotescas com que a mídia nos bombardeia não apenas afetam nosso sentido de ser, não apenas nos confrontam com reflexos desiguais, mas também nos enredam em um autocontrole excessivo”. Neste contexto, apagar, mascarar ou modificar os rostos são procedimentos que podem ser encarados como uma forma de criar outros enredos, de fazer passar pelo rosto outras forças que não aquelas da identificação, do padrão e do controle.

A possibilidade de desaparecer, de não ser sempre o mesmo, de não ser sujeito vigiado coloca-se, portanto, como uma necessidade política, como a possibilidade de requisitarmos uma outra ecologia da própria imagem, em que seja possível ainda praticarmos a autoapresentação (ARENDETT, 1978) sem ter que com isso seguir roteiros pré-estabelecidos de produção de semblâncias e de presentificação destas em nossas imagens. A partir desta chave de leitura podemos observar algumas produções imagéticas sobre o retrato da atualidade, em especial quando falamos do retrato fotográfico. No contexto das subjetividades vigiadas, retomar o campo do retrato para a partir dele mesmo recolocar a superfície do rosto como território aberto apresenta-se como um caminho possível para exercitar formas de vivência além da norma, para exercer o direito de “desaparecer de novo” (DORINGER, 2013).

Jogos de visibilidade

A partir de um incômodo com a ubiquidade de tecnologias como a de reconhecimento facial e seu uso na vigilância irrestrita, artistas como Adam Harvey têm conduzido processos de criação que buscam desafiar a constante vigília tecnopolítica sobre o rosto. A obra de Harvey, *CV Dazzle* (2012) baseia-se em um procedimento de camuflagem do rosto que tem como objetivo enganar a máquina, negar-lhe o poder de identificação. O trabalho de Harvey, fotógrafo e engenheiro mecânico, baseia-se na criação de maquiagens e penteados capazes de enganar a reconhecimento facial. As propostas são construídas a partir do estudo e inversão do algoritmo utilizado para programar os aplicativos.

A obra de Harvey baseia-se principalmente em um incômodo com o excesso de vigilância: a maior parte dos projetos do artista refere-

-se ao desenvolvimento de objetos, tecnologias ou procedimentos que podemos considerar como de *Counter Surveillance*, ou seja, técnicas de contravigilância. Além de *CV Dazzle* (2012), outros projetos de Harvey incluem *Stealth Wear* (2013), trabalho apresentado na exposição *Faceless* e que consiste em uma linha de acessórios capazes de reduzir a assinatura termal do corpo, tornando-o mais difícil de ser identificado por equipamentos de vigilância; e outro projeto diretamente relacionado ao campo da fotografia e às relações entre privacidade, exposição e controle, o *Camoflash – Anti-Paparazzi Clutch* (2009).

As estratégias de Harvey parecem assim basearem-se em jogos de inversão, em que os discursos e mecanismos dos aparelhos militares (ou sociais, no caso das práticas de paparazzi) são invertidos sobre si mesmos. A resistência estabelece-se em uma reflexividade sobre os próprios mecanismos, em que as especificidades técnicas utilizadas para torná-los capazes de apreender imagens são invertidas em nome da criação de um campo de visibilidade que, ainda que se contraponha à pervasividade dos dispositivos criticados, coloca-se também como estratégia do visível *no* visível, estabelecendo assim um campo de tensão com estas imagens de vigilância (considerando-se aqui que a prática dos paparazzi também se estabelece em um campo de visibilidade ordenado em torno de uma ideia de vigilância moral e social). Não se trata, portanto, no caso das obras de Harvey, de evadir-se da imagem em si, mas de construir trincheiras visuais, uma vez que suas obras só ganham vida no corpo a corpo com as técnicas que contrapõem. Sendo assim os dispositivos desenvolvidos, seja em *Camoflash* (2009) ou em *CV Dazzle* (2012), só ganham sentido no embate direto que os põe à prova.

Em *Camoflash* (2009), o artista desenvolveu um dispositivo de flash que é ativado sempre que uma câmera é acionada em sua direção, emitindo uma forte luz em retorno, inviabilizando o registro imagético. Brincando a sério com a questão dos *paparazzi*, Harvey adaptou este dispositivo para uma bolsa de mão (*clutch*), transformando-o em um objeto de moda contra a invasão de privacidade. Nas duas obras, tanto em *Camoflash* (2009) quanto em *CV Dazzle* (2012) o que está em jogo é o direito à própria imagem, a possibilidade de escolha quanto à relação entre autoexposição e autoapresentação (ARENDDT, 1978) como campo

do jogo social: enquanto os mecanismos de reconhecimento facial e a prática dos *paparazzi* parecem se estabelecer como campo em que se apresentaria uma ‘verdade’ incontestada da própria aparência enquanto autoexposição inevitável, visível, por exemplo, na ideia de ‘flagra’, a resistência e o direito à invisibilidade frente a estes mecanismos seriam formas possíveis de reapropriação da autoexposição e da autoapresentação como meios expressivos de comunicabilidade.

No caso de *Camoflash*, o direito sobre a economia da própria imagem é proposto a partir de um jogo de superexposição: à superexposição da intimidade alheia que o sistema material de venda de imagens por *paparazzi* traz, a obra de Harvey contrapõe uma superexposição técnica, ao emitir uma luz tão forte que inviabiliza o dispositivo técnico de capturar em luz as feições daquele que é fotografado. Contra uma sociedade que o tempo inteiro relaciona as imagens dos indivíduos à verdade de suas condutas e a uma identidade retida e classificável, *Camoflash* estabelece a possibilidade de não ter sua fisionomia gravada em imagem, de reter o controle da própria imagem a partir de um dispositivo capaz de ofuscar. Essa restrição, porém, ainda se faz *no visível*. Podemos perguntar, por exemplo, porque a obra de Harvey não se concentrou em evitar que qualquer imagem fosse gerada, fato tecnicamente possível². E chegamos à hipótese de que se trata de uma expectativa de retirada de poder do olho-rei da câmera *paparazzo* que espreita.

O *paparazzo* conta com um poder de constrangimento, de elemento surpresa – no rosto que se coloca atrás da câmera, é aquele que sempre está em vigilância. Encarnação pública e visível do espião ou do dedoduro, porque se dão a ver àqueles que flagram, não espanta que sejam figuras quase sempre anônimas (vendem e lucram com seus trabalhos, mas quase nunca assinam as próprias imagens), emissores de um olhar ao mesmo tempo absoluto e despersonalizado. Em *Sobre a fotografia* (2008), Susan Sontag faz uma análise das relações e usos da fotografia como uma arma, ressaltando que a câmera é muitas vezes uma garantia de distanciamento para aquele que fotografa. O olho dos *paparazzi* em sua estética de

2. Uma matéria de 2012 do site PetaPixel comenta sobre a existência de um ‘escudo anti-fotografia’ utilizando por um magnata russo para proteger seu iate particular das lentes indesejadas de *paparazzi* (ZHANG, 2012)

flagrante encarna o olho de um julgamento social amorfo, que julga sem ser olhado. Já ao observarmos as imagens resultantes do experimento de *Camoflash* (2009) a sensação que temos é justamente a de uma impotência do olhar, de uma não-reciprocidade que desta vez se localiza no polo detrás da câmara: não sabemos se somos vistos e, ao mesmo tempo, não temos a quem olhar. O dispositivo de *Camoflash* (2009) rebate o desejo de iluminação absoluta em uma ofuscação que, no extremo brilho de um aparecer, aparece sem dar-se a ver. O flash inverte a ordem do flagrante, e é o fotografo que passa a ser iluminado, em um foco de visão que, colocado atrás da própria imagem, estabelece o lugar do espectador como aquele que é flagrado em sua expectativa de olhar sem ser olhado.

Se em *Camoflash* o procedimento de desconstrução se dá pela ofuscação que apaga o rosto, em *CV Dazzle* é possível afirmar que ele se dá pela construção de uma visualidade que exagera a superfície do rosto. Longe de esconder, as maquiagens e penteados chamam atenção, provocam estranheza, causam diferença. Talvez por isto mesmo, por causarem diferença a partir do exagero, são uma afirmação da aparência *enquanto* aparência, um uso do rosto como superfície de trabalho.

Em uma entrevista sobre o projeto de *CV Dazzle*, Harvey afirma: “Creio que expor e exagerar podem ser uma boa estratégia para nos escondermos” (*apud* MCNEIL, 2012). Neste sentido, pelo exagero, podemos considerar que em *CV Dazzle* é o rosto que desaparece no próprio rosto. Não há nada que as imagens de *CV Dazzle* representem a não ser a própria superficialidade, elas se presentificam em meio a cena, acontecem e não remetem, nada deixam entrever a não ser a própria camuflagem explícita em aparência. Aparência que não remete à essência, mas a uma impessoalidade total: tratam-se de esquemas de pintura, de aplicações e alterações cuja própria performance está em tornarem-se impossíveis de serem remetidas a um sujeito ou a uma identidade fixa.

As geometrizações do rosto em *CV Dazzle* fazem do mesmo uma tela para inscrição de um código, neste caso, código reverso àquele que se empenha em decifrá-lo. Ao dispositivo que reduz o espaço do rosto à leitura de um número de coordenadas, Harvey responde com outra redução. Assume-se assim a mesma linguagem, em nome de uma evasão à vigilância que despersonaliza. Mas são também os rostos da obra de Harvey desper-

sonalizações, padrões de encaixe, máscaras digitais que o artista projeta, migradas para corpos analógicos. Nesta superposição, de código à carne, da carne ao código, as personagens de *CV Dazzle* nos contam de uma distopia do presente. Talvez escapem da vigilância da reconhecimento facial, mas o que encontram nesta fuga? Podemos dizer que desfazem um rosto? Que escapam à máquina de rostidade? Talvez consigam inserir um *bug* no sistema, um erro de leitura, talvez apenas transitório. Mas podemos concluir que servem para tornar visível a redução que os sistemas de numerização e de leitura computadorizada de fisionomias fazem da figura humana. São assim a corporificação estilizada desta redução.

Camoflash (2009) e *CV Dazzle* (2012) são duas obras que tratam do anonimato como escolha, ou melhor, defendem a possibilidade de escolha de sermos anônimos frente a tecnologias que insistem em apropriarem-se da aparência dos indivíduos em nome de sua identificação: no caso de *Camoflash*, esta apropriação relaciona-se à vida e identidade de pessoas famosas, enquanto que em *CV Dazzle* trata-se da existência de cada um como possível ponto focal para os mecanismos de identificação, sejam estes operados por uma vigilância militar ou por um rastreamento social moralizante.

Os rostos de *CV Dazzle* são rostos quaisquer, rostos objetificados, poderíamos afirmar, uma vez que, mais do que remeterem à expressão de uma pessoalidade ou personalidade, colocam-se como telas para defenderem-se contra a identificação vigilante de novas tecnologias. O que está explícito nestas obras é um anonimato diferente daquele dos homens infames das fotografias do livro de Duchenne, ou dos registros policiais padronizados por Bertillon. Enquanto para os pacientes ou criminosos o anonimato era uma imposição da falta de fala e de história, nas fotografias de Adam Harvey o anonimato é uma escolha política, é a negação da fala, a recusa a ser inscrito.

O rosto que se oculta

Outra das obras presentes na exposição *Faceless* é a série de painéis de Frank Schallmaier, editor de imagens de um jornal holandês que tem colecionado imagens anônimas utilizadas em sites de relacionamento gay. Em 2012 sua coleção contava com cerca de 15 mil imagens, divi-

didadas em 50 categorias diferentes, recolhidas ao longo de sete anos de investigação (SMYTH, 2012). As categorias listadas por Schallmaier incluem fotos de corpos em que o rosto foi obliterado, apagado no momento da captura, ou posteriormente editado, além de imagens em que apenas partes específicas dos corpos são mostradas, como na série de fotografias intitulada *Comparações* (2011), em que variados pênis aparecem fotografados ao lado de objetos como régua, teclados, latas e embalagens. Em todas as séries, o elemento que chama a atenção e é ponto comum é o anonimato promovido pela ausência de rostos.

Em uma das entrevistas sobre a obra, a entrevistadora interroga a Schallmaier se ele não vê em seus painéis de fotos coletadas uma explicitação do uso do corpo como mercadoria, ao que o artista responde que: “Eu não reflito muito sobre o que esta forma de apresentação tem a dizer. Eu apenas observo as semelhanças e acho ao mesmo tempo bonito e engraçado” (SCHALLMAIER *apud* SMYTH, 2012). A possibilidade de leitura da repórter, com relação a um excesso de fetichismo do corpo a que estas imagens podem apontar tem em si um potencial investigativo enquanto questionamento, especialmente no caso do painel *Comparações* (2011), composto por ‘retratos’ de órgãos sexuais masculinos. No entanto, esta mercantilização não esgota as possibilidades de interpretação das imagens reunidas pelo autor, uma vez que deixa de fora o traço comum de anonimato e negação do rosto que a obra de Schallmaier apresenta, afinal, há diversas maneiras de fetichismo do corpo, e algumas tantas incluem as feições humanas, enquanto na obra de Schallmaier esta é constantemente ocultada, negada e desinvestida em prol de uma indicialidade corporal, abordada de forma direta, como em *Comparações* (2011), ou sutil, como em *Silhuetas* (2012).

O que certamente chama a atenção na série de imagens *No Pic, No Point* é o recurso estético à repetição. E, apesar desta escolha estética ser, junto com a organização de conjuntos, o que torna Schallmaier autor da obra (mesmo se tratando de fotografias produzidas por outras pessoas e coletadas on-line), a abundante presença de tipologia de imagens que a série apresenta a torna relevante enquanto comentário imagético social. A série de Schallmaier atesta assim um fenômeno dentro do campo da produção imagética contemporânea, mostrando a repetição de padrões no contexto de um nicho específico, revelando tipologias de um retrato-

-não-retrato, de individualizações e singularidades que se apresentam sem rosto, em meio às trocas e interações sociais dos tempos atuais.

Schallmaier, apesar de declarar não refletir muito sobre as motivações que levaram os autores das imagens que compõem sua obra a elaborá-las, certamente indica uma forma de interpretá-las ao nomear seu trabalho *No Pic, No Point*. O título da obra pode ser traduzido livremente como ‘Sem imagem, não adianta’ e provê uma senha de leitura para o conjunto proposto. *No Pic, No Point* aponta assim para uma demanda social que pressiona os indivíduos pela fabricação de imagens de si. Afinal no contexto de sites de relacionamento, a falta de foto é quase sempre encarada como sinônimo de um defeito potencial, de algo a ser escondido. A imagem é utilizada como isca, estratégia de sedução. Atrair o olhar se torna parte importante dos ritos de busca de parceiros, em meio a uma multidão de possibilidades desconhecidas. Neste contexto, as imagens recolhidas por Schallmaier demonstram as estratégias adotadas pelos usuários para mitigar estas exigências, trabalhando jogos de mostrar e ocultar, apresentando-se enquanto corpos possíveis (e desejáveis) sem chegarem a se revelar enquanto identidades socialmente constituídas e fixas.

Os painéis fotográficos apresentados por Schallmaier demonstram uma constância não apenas do exercício do anonimato, mas dos meios a partir dos quais este anonimato é imagetivamente construído, levando-nos a pensar na confluência destas imagens enquanto um esforço consciente de manter-se anônimo, da construção ativa de um sujeito como algo oculto, móvel, não dado, muito longe de finalizado. Uma estratégia comum, uma repetição que implica em um pertencimento à impessoalidade como categoria: há também a possibilidade de prazer em ser qualquer um, em ser mais um. Como o próprio Schallmaier afirma: “De fato, 99% de todas as imagens que vejo nestes sites gay encaixam-se em uma das minhas 50 categorias” (*apud* SMYTH, 2012). Voltamos a falar de categorias, mas estas já não classificam nada, não se referem a nada a não ser aos próprios exemplos que constituem ao serem constituídas – nada significam a não ser a própria reunião das semelhanças em meio ao múltiplo, categorias de multiplicidades que giram em torno do anonimato.

Schallmaier, ao comentar outro painel da série, intitulado *Flash* (2011), afirma acreditar que um terço das imagens recolhidas derive do acidente, de uma certa precariedade técnica da foto e do operador que

só percebe *a posteriori* o erro de tirar uma foto com flash ativado em um espelho. No entanto, Schallmaier acredita que, se uma parte destas imagens deriva de um acidente julgado fortuito o bastante para ser apresentado em uma rede de relacionamento, outros dois terços são realizadas de modo consciente, encenados por indivíduos que viram este tipo de imagem ser utilizada e que assim decidiram copiar-lhes o estilo (SMYTH, 2012), como forma a ocultar o rosto na imagem.

Os painéis apresentados por Schallmaier em *No Pic, No Point* (2011) servem como testemunhos a um confronto entre a necessidade social de atribuição de uma imagem ao sujeito e ao mesmo tempo das estratégias utilizadas pelos indivíduos para não serem retidos e capturados na personalização de uma imagem enquanto imagem identitária. No fazer destas imagens é possível encontrarmos a vontade de, mesmo sendo imagem, ser qualquer um, ser todos, ser ninguém, ter enfim o direito de “desaparecer de novo”, como aponta Doringer (2013), de transformar o próprio rosto, o próprio corpo e a imagem de si, que afinal é também um rosto, em uma zona de indiscernibilidade (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 225).

O rosto que evanesce

Evanescer: dissipar, desaparecer, apagar, sumir, evaporar. O rosto em ebulição, não porque é indiferente, mas porque chega a um ponto máximo de conflito, antes de desaparecer enquanto rosto fixo, sublimar-se em rostos possíveis. O desejo de anonimato no rosto pode ser pensado na atualidade pelas mil maneiras a partir das quais este se reencena. E se todos os autorretratos não forem mais que uma vontade de se evanescer do rosto único? Vontade de fugir do próprio rosto como atributo identitário padrão?

A potência de construir para si outros rostos parece passar pelas possibilidades da negação tanto quanto da fabulação. Fabricar outras superfícies, utilizar-se de máscaras, encenar poses, realizar montagens, utilizar os mais diferentes tipos de filtros, incluindo distorções e desconstruções – todos estes procedimentos nos parecem indicar uma vontade de fuga consciente do rosto identidade absoluta. Tendência que foge do campo das artes e pode também ser visualizada nos circuitos comuns de distribuição das imagens pessoais.

“Toda fabulação é fabricação de gigantes” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 223). A fabulação por si só não garante o evanescer do

rosto, para que esta possa alcançar este limiar é necessário fazê-la variar, fabulação como experiência não-biográfica – transformar o próprio rosto em zona de indiscernibilidade, instaurar um ruído nas zonas de frequência, fazer aparecer o improvável nas zonas de probabilidade da máquina de rostidade, seja pelo excesso ou pela falta. A nós esta parece ser a tarefa da fabulação que tem como objetivo não uma recriação auto-biográfica (não adianta desfazer um rosto para construir outro), mas a criação de uma zona de possíveis em meio à vida que existe e que não tem biografia. Vida que não deixa de ser singular, sendo plural.

Evanescer, multiplicar, desfazer o rosto passa também por repensar-se, desfazer-se da ideia de sujeito enquanto unidade e identidade, ocupando posições sociais específicas. Antes, pensar um fazer de si mesmo em processo. Pensar a subjetividade como uma obra em processo de criação, e a criação de uma obra como processo de subjetivação (AGAMBEN, 2009b), que coloca em questão a estabilidade de um sujeito centrado, assumindo que este centramento é ele também uma narrativa, uma obra de ficção pessoal, negociada entre indivíduos e agenciamentos que lhe atingem. Assumir este local de fábula traz consigo a possibilidade de identificar o si mesmo a um devir, mais do que a um ser, a um processo constante de agir, fazer agir e ser tomado em movimento.

Pensar a vida não como uma sucessão de papéis sociais a serem desempenhados, mas também não se trata de fazer da vida um mar de máscaras orgiásticas, simbólicas ou didáticas. Coincidir na imagem por fabulação: não se trata, portanto, de se desfazer de um rosto e ter vários, máscaras sociais a serem usadas em cada ocasião. Da mesma forma que não se chega a um Corpo sem Órgãos como resultado final (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 9), não se desfaz o rosto de modo permanente: trata-se de fazer do rosto um campo de passagem, de interconexões, de fruição de possíveis, onde a encenação e a potência do falso possam se manifestar. Reinventar o rosto é possibilitar ao rosto ser perpassado pelo devir-outro, por um abdicar de uma centralidade do ser em nome de um movimento em direção ao fora. Deixar-se atravessar por intensidades diversas. Permitir-se ser ponto de interconexão, de fluxo de devires – e afinal, não é possível fazer de si próprio, do próprio rosto, uma obra de arte?

O que as obras analisadas nos demonstram é a recusa do espaço do rosto como lugar de comunicação de atributos específicos, recusa do

pertencimento da imagem de si a atribuições identitárias, desveladoras de algo que estaria por detrás da imagem. Antes, nas obras aqui discutidas, o que vemos é o uso da imagem do corpo, do esvaziamento ou transformação do rosto em uma superfície que só comunica enquanto é imagem, enquanto é superfície. Obras que fazem do rosto não um espaço de comunicação, mas uma superfície de comunicabilidade a partir das quais podemos pensar a sugestão de Agamben (2000, p. 100) quanto às possibilidades do devir político do rosto, imagens que apontam para uma existência em aparência, que se contrapõe ao jogo de determinação identitária que a identificação fisionômica carrega consigo.

O tensionamento entre um rosto que nos identifica e um não rosto superfície de atravessamentos parece cintilar em determinadas imagens. Neste contexto, a negação do rosto reaparece como resposta para uma pergunta latente quanto ao desconforto da vigilância e a ideia de sujeito único que ela carrega consigo – desconforto materializado no discurso de artistas como Harvey e na curadoria de *Faceless*.

Interessante notar que algumas das obras presentes na exposição, como a de Schallmaier, tratam da organização e coleta de imagens de negação do rosto pela internet, trabalhando questões relativas à identidade e vigilância em certos conjuntos de imagens, demonstrando a presença do não rosto em um circuito amplo, de produção dispersa, coletada muitas vezes em nome de uma certa autoria artística. O site da exposição *Faceless* contém uma chamada online, para que visitantes enviem suas imagens ‘sem rosto’.

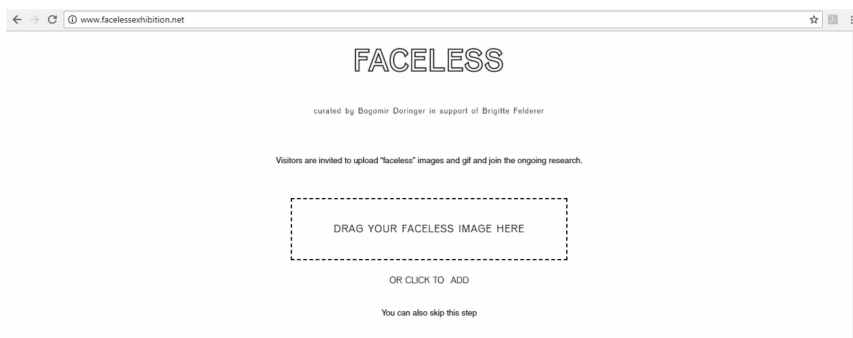


FIGURA 22: Página de abertura do sítio on-line da exposição *Faceless*. (www.facelessexhibition.net). Captura de tela de computador pela autora.

A presença de uma ferramenta online de coleta e exibição de imagens com a temática do ‘sem rosto’, bem como a contribuição anônima que ela engendrou, são para nós sinais da permeabilidade desta figura em meio à imagética da atualidade. O fato da exposição ter sido montada em quatro ocasiões diferentes, e em três espaços distintos, também aponta para a relevância do tema. Insistindo sobre a fantasmagoria de uma falta de rosto, nos deparamos com estas imagens e, ao mesmo tempo em que estas nos assombram, parecem se tornar estranhamente frequentes, trazendo consigo, a cada instante e ao olhar que as espreita a possibilidade de leitura de algo que não é identidade, mas que não deixa de ser singular, mesmo quando esta singularidade aparece sob a forma da repetição, como nos painéis de Schallmaier.

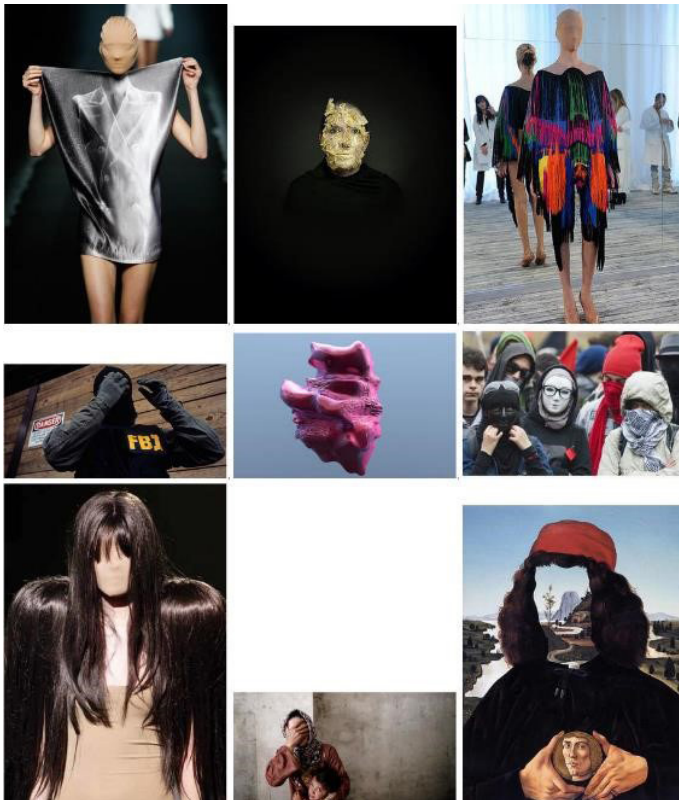


FIGURA 23: Cópia de tela da galeria virtual do site da exposição Faceless, contendo imagens enviadas pela página de abertura do site. Arquivo Pessoal, 2014.

A figura 23 traz um conjunto de imagens presente na galeria virtual da exposição *Faceless*. O conjunto de imagens, um recorte dentro de um recorte, dentro de um recorte, serve para exemplificar a multiplicidade de contextos em que as imagens de ausência de rosto insurgem. Assim, vemos tanto imagens oriundas do universo da moda, como com modelos em desfiles com máscaras que lhes cobrem a feição, quanto a foto de uma mãe que cobre seu rosto em uma imagem de cunho documental, quanto a imagem de manifestantes em um protesto, ou outra em que sabemos, pelas letras estampadas na veste, de se tratar de um membro da polícia, quanto manipulações digitais diversas, que retiram e retrabalham o espaço do rosto e que são aplicadas tanto sobre uma fotografia de retrato, quanto sobre uma pintura clássica.

Neste contexto, podemos perceber a diversidade de assuntos, e as potenciais aberturas que o tema do não rosto enseja: despersonalização na moda, demandas éticas da fotografia documental, fuga da identidade jurídica como ferramenta política, despersonalização institucional em nome do poder de Estado, experimentação estética sobre a imagem de si, e sobre a ideia do rosto como espaço de encontro, transformação e citação da história da arte, fazendo com que esta se desdobre sobre si mesma em meio ao contexto do virtual.

As veredas são muitas, as formas de fuga, negação ou esvanecimento do rosto não são as mesmas: nem sempre se dão ou se colocam pelos mesmos motivos. No entanto, nos interessa pensar os experimentos do não rosto em meio a corpos e trajetórias de vida que buscam experimentá-lo. Rendemo-nos aqui à impossibilidade de perseguir esta fantasmagoria, este aparecimento em imagem em todas suas formas, reconhecendo a vontade de totalização como uma falsa empreitada e dando ênfase a imagens, acontecimentos e a obras que pensamos ter uma relevância singular para o contexto brasileiro, do ponto de vista social, político e artístico. Neste sentido, as manifestações políticas que atravessaram o Brasil durante junho/julho de 2013, e o uso de máscaras que delas fez parte, nos parece um interessante ponto de inflexão para pensarmos a figura do não rosto.

CAPÍTULO 4

Imagem, protesto e política

Toda imagem existe em um contexto de elaboração e circulação e é, ao mesmo tempo, imagem mental e imagem medial, pedaços do imaginário presentificados na forma do visível (BELTING, 2014). A dupla natureza das imagens reside no necessário trânsito entre os suportes e a imaginação, entre aquilo que seria uma representação imagética e, portanto, feita de traços, superfícies, tonalidades; e aquilo que uma imagem carrega consigo – a saber, toda uma relação com as imagens que circulam e com as quais dialoga, conjunto que forma a apreensão e (a)(e)fetividade da imagem enquanto tal para determinados corpos em determinados contextos.

Partindo deste ponto de vista, é importante a pergunta: o que pode uma imagem? Uma imagem nada pode *a priori*, pois é preciso um olhar que a retome em um corpo, sem o qual ela permaneceria inerte – imagens existem para serem vistas, e é no ato de olhar que estas passam a fazer parte do universo sociocultural que habitamos. Da mesma forma, a produção imaginal também ocorre a partir de um corpo, já tomado de imagens. Assim, é importante pensarmos que toda imagem funciona como um

ponto de encontro e um espaço de troca, entre produção e recepção imagética. Como afirma Hans Belting, a “produção imaginal física, que organizamos no espaço social (...) relaciona-se com as imagens mentais à maneira da pergunta e da resposta, para utilizarmos uma fórmula habitual” (2014, p. 22). Partindo desse ponto de vista, há sempre um vínculo entre uma imagem produzida e circulada e as imagens mentais de uma época.

No presente capítulo, apresentamos e buscamos estabelecer aproximações entre uma fotografia realizada durante a ocupação da Câmara de Vereadores da cidade de Porto Alegre, em meio aos protestos de 2013 no Brasil, e a obra *Batucada* (2014-2016), do coreógrafo Marcelo Evelin. Entre as duas, uma figura aparece em comum: a do mascarado nu, que aqui abordamos para refletirmos sobre as possibilidades políticas, artísticas e de vida do não rosto.

Um dos argumentos para a pertinência da presente pesquisa está justamente no fato da imagem do não rosto ser uma imagem ‘que aparece’, ou seja, uma imagem que se manifesta na atualidade. Este ‘colocar-se’ da imagem do não rosto, em que nos confrontamos com ela, é não apenas pessoal, mas também social e, no caminho desta pesquisa, passa pelo marco temporal das jornadas de junho de 2013. Várias polêmicas surgiram durante os protestos que marcaram a vida social dos brasileiros neste período temporal (preciso e impreciso, cronologicamente passado, mas ainda presente e repercutido), uma delas tendo sido justamente a do uso de máscaras durante os protestos.

Em uma pesquisa empreendida coletivamente sobre o anonimato nos protestos brasileiros, realizada em 2013, tivemos a chance de mapear diferentes aspectos relacionados ao uso de máscaras durante as manifestações políticas ocorridas no Brasil, destacando controvérsias em torno da ideia de anonimato e ação política (FERREIRA et al (2013). A ação viva da pesquisa, realizada quase simultaneamente com o aparecimento de seu objeto, levantou aspectos históricos e reuniu argumentos, tanto a favor quanto contra o uso de máscaras em protestos, a partir dos diversos pontos de vista envolvidos. Neste contexto, o uso das máscaras foi defendido tanto como mecanismo de proteção, servindo como barreira física ao uso de gás lacrimogênio, quanto também pela possibilidade de evadir a vigilância e perseguição política. Já os argumentos contra o uso de máscara afirmavam que o uso destas era antidemocrático, devido ao

anonimato que estas confeririam, e uma associação direta entre os mascarados anônimos e uma ideia de criminalidade, ameaça e contravenção. Este argumento seguia a linha discursiva de que não seria possível fazer política com o rosto coberto, que cobrir ou ocultar o rosto eram ações de quem planeja uma conduta criminoso e, que, de forma geral, 'quem não deve não teme' – assinalando uma suposta incompatibilidade entre democracia e anonimato. Ao mesmo tempo, manifestantes afirmavam que a presença do Estado nos protestos se dava de forma violenta, através de uma força policial muitas vezes mascarada e desprovida de identificação nominal que permitisse qualquer culpabilização por seus atos.

A controvérsia em torno do uso de máscaras em protestos tomou contornos jurídicos a partir de disputas quanto à interpretação do Artigo 5º, inciso IV da Constituição brasileira, que afirma: “é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”. Para o perfil Advogados Ativistas no Facebook, o artigo não se refere ao anonimato nos protestos e manifestações nas ruas, mas deve ser articulado com outros direitos, como o direito de resposta e a defesa do assédio e ofensa moral. Para tal leitura, destaca-se que neste artigo a manifestação referida é a manifestação do pensamento, e também o fato do inciso seguinte tratar sobre o direito de resposta (Art. 5º, V – “é assegurado o direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem”).



FIGURA 24: Montagem compartilhada na rede social Facebook durante a controvérsia sobre o uso de máscaras em protestos no Brasil em 2013. A imagem contrapõe o direito ao uso de máscaras por parte da força policial e a condenação deste uso por parte dos manifestantes.

Curioso perceber que neste debate sobre resistência, engajamento, identidade e ação política tenha sido tantas vezes evocado um imaginário quanto à resistência política durante a ditadura militar brasileira. Por um lado, os que se posicionavam contra o uso das máscaras faziam questão de ressaltar que os manifestantes políticos de 1964 não usavam máscaras, e que, por isto, eram ‘mais corajosos’ ou ‘valerosos’, representando assim um ideário de ação política a ser seguido. Por outro lado, os que se posicionavam a favor do uso de máscaras enquanto estratégia política afirmavam que a repressão e perseguição política sofrida durante a ditadura serviam de exemplo para os rumos que a vigilância policial poderia tomar, argumentando pelo uso de técnicas capazes de minimizar uma possível perseguição política, tais como o uso de máscaras. Neste contexto, foram publicadas em redes sociais imagens atribuídas aos arquivos da ditadura militar, em que fotografias de manifestações políticas aparecem acompanhadas de setas e números, utilizados para indicar a identidade de seus participantes, comprovando a atividade de vigilância persecutória que justamente os mascarados de 2013 estariam buscando evadir (figura 25).



FIGURA 25: Imagem atribuída aos arquivos da ditadura militar brasileira e circulada na rede social Facebook à época dos protestos de 2013 no Brasil. Autoria e ano desconhecidos.

A máscara nos protestos, no entanto, pode ser pensada não apenas como um elemento ‘funcional’, mas também como peça performativa. O uso de máscaras também estabelecia um elo imagético com manifestações ocorridas em outros lugares do mundo, em torno do mesmo período, como foram os protestos ocorridos na Turquia. Este certamente é o caso da máscara de Guy Fawkes, retomada no imaginário de 2013

a partir de seus usos em protestos pelo mundo, sua associação com um ideário de anonimato e hacktivismo a partir de uma base de usuários do sítio *4chan.org* autointitulados *Anonymous*, quanto como referência a partir do filme *V de Vingança* (2006).



FIGURA 26: Lado a lado, manifestantes em ato realizado no dia 7 de setembro de 2013 formam cordão de braços dados e carregam como escudos os rostos de ativistas perseguidos e mortos durante a ditadura militar brasileira. Na imagem aparecem tanto manifestantes de rosto descoberto, quanto mascarados, incluindo na linha de frente um manifestante com a máscara de Guy Fawkes. Autoria desconhecida.

O uso de máscaras, de formas de cobrir e esconder o rosto em meio aos protestos em 2013 carregava consigo uma busca por formas de ser/estar na rua, de reivindicar para si a cidade e o direito a ocupá-la, caracterizando-se por uma ação performativa cujos fins utilitários (ainda que constantemente ressaltados em meio à controvérsia a favor ou contra seu uso) não esgotam as atribuições conferidas. Em meio à disputa entre a validade ou não de uso de máscaras, um dos argumentos em defesa do anonimato nos protestos nos parece de especial atenção para discutirmos o uso destas na imagem da câmara de Porto Alegre e em *Batucada*: o de que a despersonalização trazida pela máscara encarnaria a forma possível de um novo tipo de política, uma política não mais baseada na representatividade que atribui a alguns indivíduos a tarefa do governo sobre os outros, enquanto

liderança singularizada, ou como sujeito racional-liberal que concede a outrem o direito de representá-lo, mas que se constrói como ação coletiva horizontalizada. Ideário que podemos apontar como traço comum a partir do relato tanto de ocupantes da câmara de vereadores de Porto Alegre, quanto de participantes das edições de *Batucada*.

Assombrando a galeria da câmara

No dia 18 de julho de 2013, 23 pessoas tiraram suas roupas, cobriram seus rostos e colocaram-se à frente de uma galeria de retratos. Posaram, alguns de braços erguidos, alguns em pé, outros agachados. Cientes das câmeras que ali estavam, dirigiram a elas suas atitudes, seus olhares e gestos. Interpuseram-se entre as imagens que estavam na galeria e a que seria criada a seguir. Ativamente, fizeram de si mesmos imagem e, por vizinhança, colocaram-se em conflito com as imagens na parede: uma sequência de retratos em que alguns já haviam sido invertidos, retirados do lugar de ordem e respeito que invocavam enquanto conjunto. Tudo isto é passado, mas também se faz presente, permanece e se expande na foto que carrega consigo esse acontecimento.



FIGURA 27: Participantes da ocupação da Câmara de Porto Alegre posam nus e de rostos cobertos em frente à galeria de retratos dos ex-presidentes da casa. Autoria desconhecida, julho de 2013.

A imagem de que aqui falamos foi tirada na Câmara de Vereadores da cidade de Porto Alegre, ao final de uma ocupação popular que durou cerca de uma semana. No dia 10 de julho de 2013, manifestantes ocuparam a Câmara Municipal. A ocupação aconteceu em meio aos debates e protestos que começaram a ocorrer em junho do mesmo ano em todo Brasil. Durante sete dias, manifestantes ocuparam o espaço da Câmara Municipal, elaboraram projetos de leis e promoveram debates, encampando atividades que deveriam ser, sob a ótica dos próprios manifestantes, o foco de ação da Câmara Municipal, enquanto casa do povo (SEGARRA, 2015) – terminologia constantemente retomada pelos ocupantes da Câmara. A ocupação teve seu fim mediado a partir de audiência de conciliação no Foro Central da cidade de Porto Alegre: a saída dos manifestantes da Câmara foi negociada com os parlamentares, a partir do compromisso de que seriam protocolados pelos vereadores da cidade os projetos para concessão do passe livre e para a abertura das planilhas de contas das empresas de ônibus, elaborados pelos membros da ocupação durante a duração da mesma (G1, 2013).

Na madrugada do dia 17 para o dia 18 de julho de 2013, já com a previsão de saída permanente dos membros da ocupação pela manhã, foi realizada uma série de fotografias em que os participantes posam nus, de rosto coberto, junto aos retratos da galeria de ex-presidentes da Câmara. Na descrição do evento, feita por participantes a diferentes veículos de comunicação, o objetivo da sessão de fotos era de comemoração pela vitória obtida por negociação, afinal, a ocupação foi um dos poucos movimentos ocorridos em 2013 a obter ao menos algum tipo de acordo com sua finalização¹.

Em um 'ritual' de vitória, alguns dos manifestantes tiraram a roupa, cobriram o rosto e pousaram em frente à galeria de retratos de ex-presidentes da Câmara Municipal. As fotos foram divulgadas logo em seguida na internet pela plataforma do *Facebook*, mas foram rapidamente apagadas. Todavia, apesar da curta duração desta postagem inicial, as imagens circularam rapidamente pela rede e se tornaram motivo de ojeriza pública por parte dos membros oficiais da Câmara, que passaram

1. O acordo foi realizado a partir de audiência de conciliação na cidade de Porto Alegre. No entanto, após o término da ocupação, os projetos de iniciativa popular que os vereadores haviam se comprometido a votar foram arquivados e foi instaurada uma CPI sobre a ocupação, denominada pelos vereadores como CPI 'da invasão' (SEGARRA, 2015).

a exigir uma investigação para culpabilização dos responsáveis pelo ‘ato’, considerado como “um desrespeito à Casa do Povo”, conforme afirmou o presidente da Câmara na época, Thiago Duarte (G1, 2013).

Na primeira postagem feita na rede *Facebook* na madrugada do dia 18 de julho de 2013, o álbum que divulgava quatro imagens apresentava a sessão de fotos como ‘Foto simbólica da ocupação’. É curioso perceber o quanto estas imagens, que teriam sido em um primeiro momento ‘tiradas’ de circulação pelo perfil que inicialmente as divulgou, rapidamente ganharam a internet, se tornando, de todas as imagens da ocupação, as mais vistas, comentadas e noticiadas. Em uma pesquisa por palavras no Google, empreendida em janeiro de 2014, as fotos tiradas na madrugada do dia 18 de julho de 2013 apareciam como os primeiros resultados em uma busca por ‘Câmara Porto Alegre’. Na pesquisa por imagens do Google, também em janeiro de 2014, ou seja, seis meses após a divulgação da imagem nas redes sociais, a foto em que manifestantes aparecem nus e mascarados aponta para aproximados 536 resultados de incidência, demonstrando que esta foto, que a princípio só teria sido disponibilizada por uma madrugada, tornou-se presente em mais de 536 sítios na web.

O acontecimento da pose frente à galeria de retratos faz passar para o campo da imagem a disputa que existia no próprio território da câmara como espaço político institucional. Podemos chamá-lo de um foto-acontecimento, na medida que o final previsto para este ato era o de ser transformado em imagem, prolongando-se indefinidamente a partir de sua propagação para outros meios. Sabendo o contexto de elaboração da foto, no caso, a de que esta marcava o final da ocupação na Câmara de Vereadores, se torna ainda mais evidente este desejo de fazer perseverar a ocupação a partir de um prolongamento na imagem.



FIGURA 28: Captura de tela em busca realizada na plataforma Google imagens pelas palavras Câmara + Porto + Alegre, em 10 de janeiro de 2014. Acervo pessoal.

A foto poderia ter sido feita em qualquer lugar da câmara, mas por que a galeria? Por que não basta tomar o lugar, é necessário chamar os retratos e o que eles simbolizam na parede da Câmara para testemunho. Estes são forçados pela própria representação oficial deles feita na câmara a entrar em diálogo pela foto, sem que seja assumida qualquer possibilidade de apaziguamento. É curioso perceber que pouco tempo depois, e ainda no contexto dos protestos de 2013, manifestantes que ocupavam a Câmara Municipal do Cariri também realizaram uma foto expondo corpos nus e rostos cobertos. No entanto, enquanto a imagem da câmara de Porto Alegre teve grande repercussão, a imagem da ocupação da Câmara do Cariri não parece ter provocado as mesmas reações de ojeriza pública, nem tampouco a mesma proliferação digital. Em uma comparação das duas imagens, podemos destacar uma grande diferença: a escolha de cenário. Enquanto a foto da câmara de Porto Alegre prolonga o conflito entre manifestantes e vereadores eleitos ao criar um tensionamento direto com a representação oficial de retratos da casa, a imagem do Cariri acontece em frente a um muro branco, indiferente, espaço qualquer em que a presença dos mascarados nus está autocontida, não entrando em conflito com nenhum outro elemento.



FIGURA 29: Print de publicação em página da rede social Facebook na madrugada do dia 18 de julho de 2013. A publicação foi posteriormente apagada.

A foto da ocupação do Cariri, a não ser pela janela temporal de sua execução, bem como a intenção verbalmente expressa quando de sua circulação, de ter sido tirada em apoio aos Black Blocs² e ao uso de máscaras nos protestos, coloca-se como virtualmente isolada, pois a imagem reverbera apenas no espaço em branco do muro que serve de paisagem aos manifestantes. A foto do Cariri estabelece um campo que ressoa sobre si mesmo, sem ricochetear, não há um elemento de oposição ou de jogo que se dê na imagem em si.

2. A tática Black Bloc se tornou conhecida a partir de mobilizações anticapitalismo dos anos 1990, com a ideia da formação de uma linha de frente de confronto entre polícia e manifestantes. Nas jornadas de junho, a tática ganhou destaque e foi muitas vezes condenada como responsável pela violência nas manifestações (FERREIRA *et al.*, 2013). Mesmo quando esta iniciava muito antes do aparecimento dos blocos de ‘mascarados’. Na cidade do Rio de Janeiro, administradores de páginas virtuais dedicadas ao movimento foram presos pela polícia acusados de formação de quadrilha e incitação à violência (BARROS & COSTA, 2013).



FIGURA 30: Fotografia de Ocupação na Câmara de Vereadores da cidade de Cariri/CE. Autoria desconhecida. Setembro de 2013.

Se considerarmos a intenção de elaboração de uma imagem, o ideário que acompanha as fotografias da Câmara de Porto Alegre e a da Câmara do Cariri é semelhante, no entanto as duas imagens não se equivalem. Ambas foram tiradas em ocupações de órgãos públicos em um contexto de protesto político, ambas utilizam o rosto coberto e os corpos nus, mas falta à imagem do Cariri o tensionamento provocado pela presença imaginal que a galeria de retratos estabelece na foto da Câmara de Porto Alegre. A foto da Câmara de Cariri foi elaborada como uma foto protesto, algo que se tornou comum também durante 2013. A foto da ocupação da Câmara de Porto Alegre foi publicamente apresentada como ‘foto simbólica da ocupação’ e pode ser remetida à categoria de foto protesto, no entanto o que ela faz perdurar é a própria ação da ocupação. Os corpos que a compõem simbolizam uma tomada de lugar: mais do que mostrar uma vitória, ela estabelece um conflito irreparável, uma tensão em suspensão entre rostos dignificados que flutuam em uma representação que nada mais mostra e corpos nus, que se negam a apresentar rostos. Os ocupantes sabiam que não poderiam ficar indefinidamente ali, mas ainda assim, queriam tornar visível que, por um tempo, eles também presidiram a Câmara.

Muros de visibilidade

Uma galeria de retratos é um muro de visibilidade. Um muro tanto se expõe quanto oculta o que está atrás dele, estabelece um horizonte próximo e definido, ou antes, apresenta-se em contraposição a um horizonte, constituindo-se como limite visível. Uma parede com vários quadros apresenta-se ao olhar e, ao mesmo tempo em que a parede é barreira física, os quadros que a recobrem podem lhe servir de janela, como a metáfora da pintura no Renascimento quis estabelecer (BYINGTON, 2009; BELTING, 2014, p. 59). No entanto, este 'outro espaço' da representação pode assumir diferentes configurações. Quando falamos em uma galeria de retratos, é preciso pensar não apenas no gênero do retrato em si, ou na questão da relação pintura/parede e os jogos de superfície e atravessamento que a representação visual propõe a partir dela, mas no conjunto que a proposição da galeria de retratos reúne. Em uma galeria de retratos, a série apresenta um horizonte pré-definido de possibilidades, jogo entre singularidade e pertencimento, em que a série se institui enquanto tal.

Os retratos pendurados na parede da galeria sinalizam uma herança cultural em que a ideia de sujeito está visualmente implicada. Nestes, o espaço interior corresponde ao espaço de um rosto que reina sobre um fundo neutro, possível elo de correspondência à vida interior colocada à superfície do indivíduo: o retrato abre uma janela, mas ela é tomada por um rosto. Rosto paisagem absoluta, ao mesmo tempo interioridade e exterioridade, rosto e paisagem – rosto, lugar passível de romarias. Temos assim nas imagens da galeria de retratos não a ampliação de um espaço além muro que a metáfora da janela poderia aludir, mas antes a reprodução de outra interioridade, em jogo fundo-muro em que se interpõe um rosto, que nos devolve o olhar. E, no entanto, ao serem perfilados, o muro a que estes retratos remetem não é o da singularidade de cada um, mas antes, o da visualidade da própria instituição, que toma cada rosto para si e, a partir deles, erige uma encarnação de sua continuidade.

Os retratos da galeria de ex-presidentes da Câmara de Porto Alegre podem ser encaixados na categoria de retrato honorífico, cujo objetivo social previsto é o de honrar aquele que é representado, gravando sua imagem para a história como a de alguém digno de ser lembrado. Ao abordar as origens do gênero do retrato enquanto forma visual autô-

noma, Belting (2014) pontua o uso do mesmo como elo de uma série, primeiramente genealógica, no contexto feudal, mas posteriormente investida de um valor personalista, através das adaptações do gênero aos usos de uma classe burguesa ascendente, associado também ao ideário humanista do século XVI. Neste processo, Belting destaca o trânsito do uso da imagem como referência ao portador de um direito de sucessão na genealogia feudal, para o da imagem como ‘portadora de uma pessoa’, contexto este em que a fisionomia pessoal ganha importância frente à heráldica e que desembocará em outras formas de serialidade, das quais as galerias de ‘homens ilustres’ fazem parte. Nestas, o que está em questão não é mais um direito dinástico, mas antes um destaque alcançado devido a atributos associados a um indivíduo particular.

O retrato honorífico, fora do contexto do direito de sucessão e da genealogia familiar, faz corresponder o corpo ao rosto e o rosto a uma ideia de sujeito, enquanto entidade estável. Esta entidade sujeito será não apenas aquela de um rosto, mas também de uma biografia, um relato, uma obra, de acordo com os usos do retrato na cultura humanista, e que terão efeitos ao mesmo tempo duradouros, porém outros, quando da transição do retrato pintado para a fotografia do século XIX (como pudemos acompanhar no segundo capítulo do presente trabalho).

A respeito das galerias de retrato e seus usos, Dias (2011, s/ p) afirma que “a tradição do retrato veio acompanhada de um vasto interesse por galerias de pinturas desse gênero específico e de publicações em que havia gravuras desses retratos”. Neste contexto, a autora apresenta como exemplo “o *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, obra de Francisco Pacheco, de 1599, e a série de gravuras *Retratos de los españoles ilustres*, editada entre 1788 e 1814” (DIAS, 2011, s/ p). Nos exemplos citados por Dias vemos através do nome das obras, em que a palavra ‘ilustres’ se repete, a ideia do retrato como uma forma de honrar alguém, e também o caráter de exemplo moral que este uso honorífico subjaz, apresentando os rostos em sequência como avatares de uma idealidade pessoal, modelizando condutas.

A ideia da galeria de retratos como um ‘lugar de honra’ é algo certamente reforçado pelo cerimonial empregado pela Câmara de Porto Alegre a cada vez que uma nova imagem é acrescida à série. O acréscimo

de um retrato é convertido em uma homenagem pública, acompanhada de um rito de desvelamento e de discursos sobre a figura representada, que também é convocada à fala. A cerimônia também carrega consigo a ideia de um ciclo sucessório, uma vez que a figura do ex-presidente que passa a figurar na parede é acompanhada pela pessoa do presidente em exercício, que dentro em breve também passará a figurar na parede.

O rito de inclusão de uma fotografia na galeria reforça a serialidade da mesma e insere estes retratos na ritualística de um poder que apela ao mecanismo sucessório antes reservado às dinastias. No caso da galeria institucional, no entanto, esta não faz referência à continuação de uma linhagem, mas afirma a existência e continuidade da própria instituição. O mecanismo de poder é similar porque em ambas as séries, o retrato precedente é visto como elo que garante a autoridade do seguinte, assegurando a continuidade do poder a partir de um princípio de transmissão que a sequência produz em uma (suposta e desejável) infinita possibilidade de substituição.

A presença de um retrato na galeria é o signo de uma pertença e de uma simbiose de poder: o indivíduo retratado deriva um princípio de poder a partir de sua presença na galeria; por outro lado, sua presença reforça e assegura a extensão e poder da instituição que, a partir da continuidade da série de retratos, coloca-se acima das idiossincrasias dos que ali aparecem. A instituição assume continuamente novos rostos/corpos/retratos operando também uma modelização de rostos/corpos/retratos futuros, a partir da promessa de poder pessoal que a afirmação da continuidade da instituição, e o convite a participar dela, engendra.



FIGURA 31: Inauguração da foto da Vereadora Sofia Cavedon na galeria dos ex-presidentes, em 5 de setembro de 2012. A foto da vereadora foi a última a ser adicionada à galeria antes dos protestos de junho de 2013. CONTURSI, 2012.

FONTE: Banco de imagens da Câmara Municipal de Porto Alegre.

A galeria de retratos estabelece uma narrativa visual homogênea da instituição. O que aparece é a conformidade da série, afirmando a certeza de um passado como continuidade para o futuro. Como imagem isolada, cada retrato apresenta uma fisionomia em destaque, à frente de um fundo neutro e devidamente acompanhada por um nome. Como série, serve de elo entre as imagens que se avizinham, estabelecendo uma ordem de visibilidade daqueles que a compõem, em uma relação de pertencimento. No muro de visibilidade da instituição, o horizonte da sucessão e continuidade aparece como certo e bem definido, com uma delimitação estrita do que é visualmente aceitável no contexto homogêneo da série.

A observação das fotografias das cerimônias de inclusão de retratos na Galeria da Câmara de Porto Alegre trouxe um dado interessante para a análise da foto da ocupação. Ao observarmos a figura 31, podemos perceber que quando a foto da ocupação foi realizada, em 18 de julho de 2013, a última fileira de fotografias da galeria ainda não estava completa. Inicialmente, durante as primeiras vezes que analisei a foto, havia notado um

contorno branco na parede, mas tinha suposto que se tratasse dos vestígios de um retrato que houvesse sido arrancado. Ao perceber que a última foto colocada antes da ocupação havia sido a da vereadora Sofia Cavedon, em setembro de 2012 (figura 31), voltei à observação da foto e descobri que não se tratava de vestígios de um retrato arrancado, mas antes, de um retrato improvisado do movimento, deixado pelos próprios manifestantes.

A intervenção dos manifestantes na galeria de presidentes toma um outro caminho de interpretação a partir do momento que percebemos que eles já haviam se colocado na galeria antes. A folha de papel desenhada com a silhueta de uma pessoa que, no entanto, aparece sem feições, foi colocada na parede de forma a seguir a sequência de retratos honoríficos. Em vias de desocuparem a Câmara, os manifestantes imprimiram sua marca no muro de visibilidade da narrativa institucional, e fizeram sua própria cerimônia de desvelamento. O retrato sem rosto desenhado em papel ironiza a continuidade da narrativa institucional, estabelecendo uma quebra na homogeneidade da mesma – a constituição improvisada do retrato desenhado faz dessa inserção um movimento em direção à dessacralização dos rostos em sequência.



FIGURA 32: Detalhe recortado da fotografia dos manifestantes da Câmara de Porto Alegre.

Os corpos que se posicionam a frente da galeria, emprestam à folha desenhada na parede uma materialidade em gesto, comparável ao ato com que a cada novo mandato o mais recente presidente da Câmara, acompanhado de seu antecessor, adiciona uma nova foto à sequência narrativa da

instituição – mas os corpos nus perturbam a ordem dessa comparação. Ao paradigma do retrato honorífico, da inserção de um sujeito particularizado por sua feição e seus feitos para a narrativa histórica, ou institucional, contrapõe-se uma foto marcada pelo anonimato de corpos que se apresentam sem vestes e por uma circulação digital efêmera, feita para uma posterioridade que é a de um agora que se estabelece como quebra.

A partir do momento que começaram a intervir na galeria de retratos, os manifestantes intervieram na narrativa de continuidade institucional. Os retratos da galeria de presidentes têm uma conexão não apenas de similitude, mas também simbólica de poder com o corpo dos retratados, poder este disputado pelos corpos dos manifestantes, evidência que pode ser pensada a partir do grau de ‘ofensa’ tomado por alguns deles quanto à deposição e eventuais danos às imagens da galeria. Exemplos desta interconexão, em que o dano à imagem é entendido como uma violência física, são possíveis de serem ilustrados com reações como a da vereadora Mônica Leal, fotografada ao lado do espaço em branco onde antes ficava seu retrato, aparentando uma reação de ultraje frente à perda de lugar de sua imagem. A imagem posteriormente acabou se tornando motivo para diversas montagens jocosas, organizadas em um site de exibição de imagens chamado *Vereadora Escandalizada*.³



FIGURA 33: Imagem presente no tumblr Vereadora Escandalizada. Autoria desconhecida, 2013.

3. Site em plataforma Tumblr. Disponível em: <<http://vereadoraescandalizada.tumblr.com/>>. Acesso em janeiro de 2014.

As fotos dos vereadores são depostas, invertidas e chamadas a testemunhar seu próprio deslocamento, testemunham sua própria deposição. A Figura 33 traz assim um retorno de uma imagem que não aquela idealizada pela vereadora, mas como testemunho da própria deposição, que não é apenas retirada da imagem, mas sua inversão. Por que não basta tomar o lugar, é necessário chamar os retratos e o que eles simbolizam na parede da Câmara para testemunho. É preciso intervir no horizonte restrito do muro de visibilidade da instituição e refazer a narrativa. Depô-los estabelece uma situação de ficção funcional em que pessoas anônimas, mas com o corpo em jogo, perturbam e interrompem a sequência homogênea de rostos individualizados. A foto coloca esta ficção como tensionamento contínuo. Os ex-presidentes da Câmara, que ao emprestarem suas imagens, são parte constituinte da continuidade narrativa da instituição, são forçados pela representação oficial da galeria a entrarem em diálogo com os manifestantes, a serem testemunhas de um rito de quebra.

A imagem faz perdurar a ocupação, transformando-a não apenas em um ocorrido, mas em algo que continua a acontecer a partir da imagem, que reestabelece em ciclos a ficção do embate direto de uma cena política em que os ocupantes reclamam seu direito à representação entre os ‘presidentes’ da câmara, mas intervindo na forma visual da mesma, ao introduzirem um retrato sem rosto, encarnado em corpos nus. A foto institui a presença dos manifestantes na casa para a posteridade. Se a casa e, assim como ela, a galeria de presidentes continuar, então a fotografia do final da ocupação é a sombra que se estende, o fantasma que tenta persistir e assombrar a galeria invertendo seus símbolos, estabelecendo um ponto de atravessamento em seu muro. Se em 10 anos quisermos assombrar os parlamentares da Câmara de Porto Alegre, talvez baste em uma madrugada colocar mais uma vez esta foto para ocupar a galeria, tomando o lugar, quem sabe, de todos os retratos na parede.

Fotografar é uma forma de fazer a história, recontar o acontecimento como passado, para um futuro possível em meio ao presente da foto. A cada vez que a imagem da Ocupação da Câmara de Porto Alegre é feita circular, sendo republicada e compartilhada, esta produção da história vê sua potencialidade de duração persistir, pois se trata justamente de escolher o que lembrar: o que se lembra é o que persiste. A imagem passou

assim a dialogar com o campo do imaginário político desenhado a partir de junho de 2013 no Brasil, presentificando dois eixos temáticos: o do uso de máscaras e a questão do anonimato que o acompanha; e o da negação das figuras da política representativa clássica e suas respectivas instituições como partidos e sindicatos. A imagem também se tornou um ponto imaginativo em si, ao construir em seu esteio, junto com outras imagens e fatores, o imaginário de tomada de poder pela população em ocupações de câmaras e órgãos públicos – prática que antecede os protestos de junho de 2013, mas que tomou novas visibilidades naquele cenário.

O passado é feito do que se lembra e é a chave essencial ao pensamento imaginativo do futuro: criar uma imagem para ser lembrada é criar uma senha para a história, um portal ao acontecimento que persiste acontecendo na foto. Por isso a imagem de Porto Alegre é simbólica, como afirma a intenção de seus primeiros divulgadores, porque ela existe para simbolizar algo que já estava no limite de sua existência, se não fosse por sua continuação na imagem. A continuação na imagem não se limita meramente ao congelamento de uma pose, mas a uma relação com outras imagens: os retratos da galeria, que já diziam em seus próprios termos o que seria o passado e o porvir de determinado espaço. A destituição e inversão destas imagens é parte da disputa em questão, tratando-se de uma disputa pelo o que será lembrado, por qual imagem persistirá: a da continuidade dos rostos em sequência ou a quebra desta homogeneidade por corpos nus e sem rosto.

O que pode ser afirmado em toda a trajetória desta imagem é que ela circulou devido ao impasse e ao embate que ela mesmo reencenava com sua existência: o de um grupo de sem rostos contra a política personalizada. Um dos questionamentos possíveis em torno dela talvez seja, para além de qualquer proposição de sentido, o quanto esta imagem em sua existência como narrativa, como imagem-movimento (AGAMBEN, 2000) influencia ou faz persistir determinadas ideias no imaginário político. A relação é complexa, pois, ainda que os manifestantes estejam dando corpo a uma imagem sem rosto, e colocando-se em dinamismo frente a imagens que em sua forma visual remetem a um certo estado de estase, a galeria de retratos mantém-se como elemento temático da imagem: é sobre a galeria que performam os corpos dos manifestantes e, assim, os rostos dos presi-

dentes são também colocados em continuidade para a história, ainda que sob um questionamento quanto à autoridade que invocam.

A fotografia do final da ocupação da Câmara de Porto Alegre traz uma imagem forte, mesmo quando desligada da especificidade factual, porque não são apenas pessoas nuas e sem rosto, são pessoas nuas e sem rosto ocupando o espaço frente a uma galeria de rostos em sequência, de retratos dignitários e, se muito pode ser dito sobre este tipo de retrato em toda sua história, ainda há muito o que se dizer sobre aqueles que insistem em posar sem rosto, mas que, no entanto, colocam seu corpo em cena. A imagem da Câmara de Porto Alegre pode ser entendida como política não apenas por ter se dado no contexto das jornadas de junho de 2013 no Brasil, ou por ter acontecido em meio à ocupação civil de um órgão público, mas porque estabelece um conflito entre corpos, opondo maneiras diferentes de relação entre estes e a imagem.



FIGURA 34: A galeria prossegue. Inclusão da fotografia do vereador Thiago Duarte na galeria de ex-presidentes. Duarte presidia a Câmara na época da ocupação. 3 de setembro de 2014. Banco de Imagens da Câmara de Porto Alegre.

Em todo caso, não se trata de afirmar que toda e qualquer foto seja um ato político, mas antes de pensar que a relação entre imagem e corpo

é uma relação tensiva, não causal, mas certamente cultural, que participa dos imaginários da política e na concepção política sobre a ideia de sujeito. Trata-se de pensar como a imaginação sobre o corpo, ou seja, sobre as propostas imagéticas do corpo que age, que dança, que toma posição, relacionam-se com a própria ideia de política, pois, no limite, o lugar da política é o lugar do corpo, de um corpo que se coloca em cena. No entanto, há que se considerar que a cena clássica da política representativa é justamente aquela que invisibiliza os corpos singulares em sua materialidade crua: o rosto do político representa a massa de corpos desindividuaados que nele votaram e que cabe a este encarnar. Ao se fazerem presentes na galeria, em uma materialidade nua e anônima, os corpos dos manifestantes reencenam o limite ou fratura da cena da representatividade política clássica, assombrando assim, como retorno do recalçado, os rostos dos políticos que estariam encarregados de representá-los no sentido político institucional do termo. Este limite é apontado em outros discursos e imagens da ocupação, como a ênfase dada pelo movimento à fala de que não eram ‘invasores’, mas que estariam ali ‘por direito’, uma vez que a Câmara seria a casa do ‘povo’.

Ao avaliarmos os relatos antropológicos da ocupação conforme apresentados por Segarra (2015), percebemos que a relação dos ocupantes quanto ao paradigma representativo não era algo homogêneo, e podemos pensar em um espelhamento destas ambivalências quanto à imagem dos manifestantes na galeria de ex-presidentes da Câmara. Segarra (2015) relata que enquanto uma parte dos manifestantes via na ocupação uma forma de estabelecer práticas de ação política direta, indo contra um modelo de política representativa, outros viam na ocupação um movimento que cobrava dos políticos que estes reconhecessem e fizessem valer a vontade de seus eleitores. Esta dualidade quanto ao modelo da política representativa é, segundo Segarra (2015), o que levou ao enfraquecimento do Bloco de Lutas no ano de 2014, por ser um ano de eleição e por diferentes setores dentro do Bloco terem posições opostas quanto à validade ou não da atuação política dentro do modelo eleitoral clássico.

O Bloco de Lutas, coalizção entre diferentes grupos e movimentos políticos que organizou os protestos contra o aumento de passagens na cidade de Porto Alegre e que eventualmente ocupou a Câmara de

vereadores da cidade, pode ser apresentado como um conjunto heterogêneo. Esta heterogeneidade translada-se à imagem dos manifestantes da galeria, ela mesma não sendo unânime entre os ocupantes enquanto gesto político válido (SEGARRA, 2015). Curioso perceber que para a CPI estabelecida pela Câmara de Porto Alegre esta heterogeneidade não existiria, uma vez que o Bloco de Lutas foi sempre considerado em conjunto e, como um todo, foi acusado pelo crime de ‘atentado contra a democracia’ (ELY *apud* SEGARRA, 2015, p. 97).

O discurso da representatividade foi continuamente reinvestido pelos vereadores que condenaram a ocupação. Com falas que buscavam promover uma identificação direta entre Câmara de Vereadores e democracia, afirmando que os manifestantes desrespeitaram ‘o povo’, ‘a população de Porto Alegre’, os vereadores buscaram retomar o direito à identificação direta entre suas figuras, bem como a da Câmara, e a dos cidadãos da cidade (BARCELOS *apud* SEGARRA, 2015, p. 100). O que demonstra a disputa quanto à ideia de povo e representatividade entre as duas instâncias. Por outro lado, mesmo que afirmassem falarem só por si, os manifestantes do bloco continuamente referiam-se como Povo. No entanto, acreditamos ser possível pontuar uma diferença de postura quanto à terminologia, pois, enquanto os vereadores se colocam como representantes de toda a população, tentando assim reinstaurar o ciclo da representatividade política clássica, o Bloco de Lutas ressaltava ser parte do povo, não assumindo a tarefa de englobar ou representar sua totalidade. Tal posicionamento pode ser percebido a partir de um trecho de um agravo de instrumento, apresentado pelo Bloco de Lutas contra uma ação de reintegração de posse durante a ocupação:

É fato notório que as recentes mobilizações em todo o Brasil correspondem a novos padrões de representação popular. As manifestações envolvem, agora, ações mais diretas e efetivas, como por exemplo a ocupação de locais simbólicos e representativos. Nesse sentido, as centenas de cidadãos que ocuparam, na tarde de 10 de julho de 2013, a Câmara Municipal de Porto Alegre, realizaram, na verdade, um ato político, fazendo-se valer da função de representatividade da instituição para aproximar o povo de sua suposta casa. Assim sendo, é preciso entender que a atitude dos manifestantes é, de fato, a legítima representação popular norteadada pelo direito constitucional à livre

manifestação do pensamento (art. 5º, IV). Ademais, vale dizer que os manifestantes não restringem o uso do espaço pelos Vereadores, que lá podem desempenhar, sem qualquer prejuízo, suas atividades (BLOCO DE LUTAS *apud* SEGARRA, 2015, p. 98).

Independente da continuidade ou não do Bloco de Lutas enquanto agente político relevante e da manutenção do sistema representativo clássico (como os conflitos narrados por Segarra dentro do Bloco em 2014 denotam), continua em aberto a cena de conflito que a imagem dos manifestantes na galeria de retratos estabelece. A imagem carrega consigo, em suspensão e em gesto, a explicitação de um conflito entre política representativa e ação política direta, entre representantes e aqueles que exigem aparecer na cena política, mas que o fazem não sob a égide de um rosto, mas a partir de seus corpos nus. Corpos que desejam ter sua presença marcada e reconhecida e que assumem que os rostos ali presentes não são mais o suficiente.

O não rosto na Câmara de Porto Alegre se coloca em diálogo tanto com o retrato, quanto com a noção de representação política clássica. Os corpos dos manifestantes, caso aparecessem com rostos, apenas seriam mais rostos a somar com os da galeria. Mas ao cobrirem o rosto, tornando-os zona negativa, os corpos assumem para si a metáfora do poder, encenando diretamente os corpos anônimos que possibilitam e dão substância aos rostos dos retratos honoríficos que ali se enfileiram.

O que é possível destacar nas ações de ocupação que tomaram conta do país em 2013 é a tentativa de construir outras formas de vivência política, ampliando um campo de possíveis. Possibilidade esta que a imagem dos manifestantes na galeria de ex-presidentes carrega como selo, e que subsiste independente do fato do regime clássico de representação política permanecer em vigência. Repensar a cena política implica na necessidade de repensarmos o lugar dos corpos em cena. Neste sentido, encenar não trata apenas de uma farsa, mas antes de uma realização que se coloca no espaço ao lado, um imaginário que se propõe como ato, na cadência de um gesto.

Mas, afinal, o que pode uma imagem?

O que pode uma imagem? A pergunta nunca estará completa se não se coloca por antemão que a própria definição de imagem é algo problemático. Mais do que apenas uma representação visual, é possível pensarmos a imagem como um atravessamento, algo que vai da materialidade à visualidade, pensando o próprio campo da visualidade como aquilo que está entre a prática pictórica, os atos de visão e a capacidade imaginativa – ou seja, aquela capacidade que é capaz de criar novas imagens a partir das imagens com as quais convivemos.

Uma imagem não é apenas um suporte, mas é também uma representação mental. A definição de Walter Benjamin (2009) sobre imagem dialética traz essa ideia, já que não é ‘uma’ imagem no sentido de uma unidade material de um suporte; aliás, os suportes, como nos diria Hans Belting (2014), são apenas acampamentos onde as imagens por vezes aportam e dos quais se deslocam continuamente. A ideia de Walter Benjamin quanto à imagem dialética é a tentativa de pensar a dialética para além de uma superação, para além do que seria a tese resolutiva. A dialética de Benjamin é uma dialética da suspensão, e defini-la a partir da terminologia da imagem, pensando a imagem dialética (bem como a constelação) como uma imagem mental, lança luz sobre duas diferentes proposições: a primeira, a ideia de história de Benjamin definida como um campo de acidentes, cheio de agoras e memórias, e em segundo, a ideia da própria história como um campo de imagens carregadas de tempo e em gestação.

Neste contexto, apesar da definição da imagem dialética ser voltada para um acontecimento do pensamento, não é incorreto aproximá-la também de determinadas imagens midiáticas ou de conjuntos imagéticos, quando consideramos o trânsito constante entre imagens mediais e imagens mentais apontado por Belting (2014). Se a dialética de Benjamin é uma dialética da suspensão, e se a definição desta suspensão está em torno da imagem, vale pensar o que nos diz o tempo da imagem, este tempo capaz de suspender a cronologia. Em particular, interessa-nos pensar este tempo com relação à fotografia, um meio de produção de imagens tão conectado à ideia de tempo.

O que uma imagem pode é o que acontece com ela, seus caminhos, desencontros, conexões: as formas duradouras e passageiras que esta

imagem encontra para persistir. Não há regra geral para a vida das imagens, no entanto, antes de mais nada, é possível afirmar que elas transitam, contaminam-se, transicionam, alteram-se: se é possível dizer algo sobre a intenção que uma imagem poderia ter, seria o fato de que elas insistem em persistir: é a fotografia que encontramos perdida dentro de um livro, a foto do cartaz publicitário que repentinamente atrai nossa atenção, a imagem perdida no computador encontrada em uma pasta de arquivo qualquer, o quadro clássico que aparece nas redes sociais em forma de *meme*⁴, a obra de um artista que não lembramos o nome. É a imagem que achamos que já vimos em algum lugar, sem lembrar onde, são as poses dos retratos dos séculos XVIII e XIX reencenadas na fotografia digital, são as formas da pintura clássica que persistem na publicidade como nos mostra John Berger em *Modos de Ver* (1999).

No entanto, com relação ao conceito de imagem dialética, é importante perceber que não se trata de uma classificação em que algumas imagens em determinados suportes seriam consideradas como dialéticas e outras não. Trata-se antes de uma configuração de leitura, de uma construção ativa de conexão: a imagem dialética é não-arcaica a partir do tensionamento de seus elementos. Não se trata então de tentar classificar as imagens como dialéticas ou não-dialéticas em um corte transversal que separasse as imagens em duas categorias, mas de perceber e ler em determinadas imagens os tensionamentos feitos presentes pelos contrastes que elas estabelecem entre o ocorrido e o agora: entre a imagem e a citação da história das imagens, entendida não como história cronológica, mas como o ‘ocorrido desde sempre’.

É possível, então, pensarmos a imagem arcaica a que se refere Benjamin (em contraposição à imagem dialética, pensada como não-arcaica) como a imagem que passa inquestionada, que se naturaliza como mito. A questão da imagem dialética aparece assim ligada também ao conceito benjaminiano de origem: há em geral um mito de uma origem ‘natural’.

4. Meme é um termo criado por Richard Dawkins. Para além das significações previstas para este termo por Dawkins, o termo Meme veio a ser inserido na internet para fazer relação a uma determinada forma de imagem que se repete inúmeras vezes com pequenas variações. O ‘sentido’ de um meme é sempre recriável e reapropriável, sendo sempre uma forma de citação em que o que é citado é reconstruído e reapropriado.

calma e tranquila, mas a origem é sempre disruptiva. A imagem dialética seria assim uma disposição de leitura em que se torna possível ver a disrupção – não que ela não estivesse presente antes, mas é pelo agora da cognoscibilidade, pelo agora da leitura, que tal perturbação é de novo lembrada, e a suposta ‘naturalidade’ colocada em questão. No caso da foto da Câmara de Porto Alegre, podemos considerar que as imagens da galeria, que se colocavam como ‘desde sempre lá’, foram retomadas em imagem pelos manifestantes que as inverteram. Em contraposição à narrativa plácida e linear que a galeria contava em sua sequência, os manifestantes colocaram seus corpos como carne anônima, força que antecede a possibilidade do regime de representação política.

Apesar de não ser uma obra dedicada à leitura de imagens no sentido da representação visual, Benjamin coloca que o núcleo problemático da obra das *Passagens* está em “demonstrar que a representação materialista da história é imagética” (2009, p. 505 [N 3,3]). O pensamento histórico de Benjamin nesta obra está, portanto, perpassado pela ideia de que não há uma trajetória linear da história (por isso sua oposição à ideia de progresso), mas que o que há, antes de mais nada, são imagens da história, reconvocadas a cada momento, a cada agora. De certo modo, ao pensar a história como decomposta em imagens (2009, p. 518), Benjamin parece querer situar o próprio anacronismo como ponto essencial ao pensar histórico. Ao pensar que a história é feita das imagens da história, coloca-se o anacronismo como chave não causal, como refutação necessária a ideia de progresso. O presente sempre cita o passado de diversas formas, e a forma como se estabelece essa conexão é o que propõe o próprio relampejar: não se trata de uma iluminação que revela uma verdade escondida, mas de um resgate de uma parte da história, de um ocorrido para o agora que se estabelece como ocorrido desde sempre, como a cena de um crime que é reinvestigada.

Ao longo da obra de Benjamin e em especial no texto *Sobre o conceito de história* (1994) o que é colocado em jogo, politicamente, é a necessidade de pensarmos a história não como uma marcha cronológica no vazio, mas como tempo saturado de agoras. O agora, neste sentido, é o próprio acontecimento, citado a cada vez que recontamos a história com relação ao presente. A história é contada então a partir das imagens da história,

pensando as imagens como este lugar em que o ocorrido encontra o agora. Neste contexto, vale lembrar a afirmação de Benjamin que “irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (1994, p. 224). Neste sentido, vale a pena perguntarmos: o que é preciso para que nos sintamos visados por uma imagem?

Neste contexto, fazer imagens é também uma forma de se colocar diante da história – como continuidade ou como ruptura, como conformidade ou como disrupção, não em uma resolução, nem como sentido final, mas em uma tensão suspensiva, mantida na pausa não imóvel da imagem. Colocar-se em imagem é então colocar-se também diante e ao lado de todas as imagens. Na foto da ocupação de Porto Alegre, é possível dizer, este colocar-se ao lado de outras imagens é presentificado na própria foto, realizada diante dos retratos fotográficos da galeria de ex-presidentes da Câmara. Não se trata então, no caso desta foto, de uma intenção subjacente. Neste caso específico, a relação estabelecida com as imagens coloca-se como o próprio propósito da foto elaborada. Se as fotografias feitas são divulgadas como “fotos simbólicas da ocupação”, elas buscam ocupar também o lugar simbólico, a saber, o lugar ocupado pelos rostos sorridentes ou impassíveis de figuras de autoridade, em sua pertença ‘naturalizada’ ao espaço da galeria. A imagem interpola ao lugar simbólico da galeria uma perturbação, mas também se faz prolongar dentro desta.

Uma foto: 23 pessoas reunidas, corpos nus, rostos cobertos. Ao fundo, uma galeria de retratos mostra rostos em série, nas fileiras visíveis repete-se a forma: enquadramento do ombro para cima. Os retratos da galeria são preto e branco, os corpos nus são coloridos; os retratos da galeria só têm rosto, os que posam na frente da galeria recusam-se a mostrar seus rostos, mas o corpo aparece inteiro, agachado ou em pé, com braços enlaçados ou erguidos. Os retratos da galeria parecem impassíveis aos que posam diante deles, no entanto, alguns se encontram invertidos, colados na parede de ponta cabeça, um dos retratos é segurado por um dos que posam nus, segurado junto ao corpo, entre as pernas. Os retratos da galeria, juntos, compõem uma série, uma série que, em suas microvariações, parece repetir-se para além dos quadros presentes. Os que posam na frente da galeria formam um grupo, usam os mesmos corpos nus e rostos cobertos, mas em sua singularidade, parecem ao

mesmo tempo únicos e reunidos, um grupo de comuns incomuns. Os retratos em série da galeria são atomizados, mas por vezes, é como se repetissem. Como é possível tal reunião entre rostos solenes e corpos nus? No que ela implica? Como tantas diferenças podem ser reunidas em uma única imagem e juntas, como dizer o que produzem?



FIGURA 35: Montagem apresentando intervenção de manifestantes na fotografia do então prefeito de Porto Alegre, José Fortunati, presente na galeria de ex-presidentes da Câmara municipal da cidade. O cartaz colado abaixo da fotografia acusa Fortunati de ter uma relação de beneficiamento mútuo com empreiteiras. Autoria desconhecida.

A foto da ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre traz uma outra configuração ao espaço da galeria de retrato e ao mesmo tempo, ao próprio espaço do retrato, mas não se trata apenas de um jogo de inversão, apesar dos diversos sinais trocados, é antes uma oposição que, persistindo enquanto tal, não se coloca como autoridade que substitui, mas antes que declara a própria existência, colocando a superfície do retrato honorífico em questão, redisputando o dispositivo retrato para algo que vai além do seu padrão, irremediavelmente repetido nos retratos que antes descansavam indisputáveis quanto ao seu poder e posição, estabelecendo uma quebra na sequência da galeria, suspendendo assim seu efeito de conti-

nuidade, ao mesmo tempo que a faz reverberar acrescida de sinais contrários, como no caso dos retratos invertidos e do acréscimo de dizeres e de adesivos com os números 171⁵ abaixo de alguns quadros.

Ainda que Deleuze considere que toda fotografia alcança “um estado de equilíbrio num certo instante” (1985, p. 34) e que o limiar de percepção da foto esteja sempre aquém, ou um pouco abaixo ou um pouco acima do que permitiria a apreensão do movimento e suas relações de velocidade e lentidão (DELEUZE & GUATTARI, 2008b, p. 74), adotamos aqui a perspectiva que o tempo da foto seja antes uma condensação imagética em suspensão, passível de ser reativada pelo olhar. Em contraposição à percepção de Deleuze, adotamos aqui a ideia de Warburg de que, mesmo na imagem parada, as ‘forças internas’ das coisas podem persistir, e persistem a partir de sobrevivências. Para Warburg, poderia se dizer que o que sobrevive nas imagens seja uma forma-força, que persiste em tensionamento. Todavia, repete-se a questão de como localizar este tensionamento das imagens, o que poderia nos indicar o caminho quanto às relações entre o que seria uma imagem consensual e o que seria uma imagem tensionada? Nenhuma forma pronta na imagem, a princípio, mas antes, a força de irrupção de imagens comuns, imagens que insistem em repetir-se e que, na repetição imiscuem a diferença. Seria apenas uma questão de leitura? As imagens que irrompem são imagens ligadas a acontecimentos, imagens decisivas, imagens selo, que em sua alvorada, invocam outros caminhos, abrem brechas, fissuram o tempo e a realidade, colocando em campo tensões que ultrapassam o dizível – ou podemos pensar também em imagens-sintoma, imagens que parecem varrer em conjunto o campo da visualidade, instalarem-se nele, imagens que posam com naturalidade, mas que, em sua própria constância, em seu ritmo insistente de insinuação, trazem consigo também a brecha de que, quanto mais afirmamos, mais esgarçamos a superfície.

Neste sentido, é quase jocoso o caráter indistinto com que parecem repetir-se as fotos da galeria de retratos dos presidentes da câmara. A repetição do conjunto, sua homogeneidade, sua estranha coincidência

5. Gíria que faz referência ao artigo 171º do Código Penal Brasileiro, em que se caracteriza o crime de estelionato. Atribuir a alguém este número é o mesmo que chamá-lo de estelionatário, ou seja, de criminoso, invertendo assim o sentido de um retrato honorífico para um retrato de um criminoso.

tão insistentemente reafirmada de retrato em retrato é, ao mesmo tempo, uma declaração de consensualidade e o próprio sintoma de que, tanta intenção de consenso, em tal grau de afirmação, só se justifica como a necessária encenação de algo inexequível. Desta forma, ao assumirem a negação ativa da aparente repetição do retrato, a foto da câmara de Porto Alegre traz o sintoma à frente a partir da diferença, faz emergir a fragilidade do consenso construído na galeria de retratos que se repetem, colocando em campo uma polifonia que é sem rosto e que, no entanto, visa ocupar a sequência instituída das imagens repetidas e atomizadas. Então de fato, se podemos afirmar que a fotografia se dá em uma extensão geométrica do campo (fato não tão corrente no cinema), podemos afirmar também que esta extensão é um espaço em construção, espaço intensivo em que os tensionamentos podem por vezes reafirmar-se, carregados de força e gesto – o espaço da fotografia nem sempre está equilibrado, o evento fotográfico não pode ser dado como fato acabado.

Toda imagem, portanto, guarda em si um gesto em estado latente. A dualidade não se resolve porque a imagem é simultaneamente o que fixa e o que alimenta os movimentos do imaginar, comunicando não apenas aquilo a que se refere, mas também sua própria superfície enquanto comunicabilidade. A imagem da Câmara de Porto Alegre carrega consigo o gesto daqueles que um dia buscaram inverter os sinais da galeria de retratos, ocupando-a com não rostos.

Batucada: retrato sobre os ecos de uma performance

Batucada: ação ou efeito de batucar; canção ou ritmo do batuque, folia popular com instrumentos de percussão, em que, por vezes, os participantes cantam e/ou dançam improvisadamente (MICHAELIS, 2013). *Batucada*: intervenção coreográfica idealizada por Marcelo Evelin em que o artista reúne 50 performers em uma “Parada Político-Alegórica, um rito urbano, uma procissão civil” (DEMOLITION INC., 2016, s/ p). Colocando-se na zona amorfa entre espetáculo e performance, *Batucada* foi apresentado pela primeira vez no *Kunsten Festival des Arts*, na Bélgica, em maio de 2014. A obra inspira-se nas manifestações populares, tanto no que nelas há de festa quanto no que há de protesto, tendo

uma clara conexão com as mobilizações brasileiras de 2013 e com os painéis argentinos de anos anteriores.⁶

Em *Batucada*, adentramos um espaço de encontro, encontro com performers mascarados, cujas intenções podemos apenas supor. Trabalhando em torno do tema da despersonalização e na busca do comum, a apresentação é feita mesclando um grupo mais ou menos estável de cerca de 20 participantes, e mais 30 performers escolhidos por convocatória, a depender do local de apresentação. A análise que aqui empreendemos baseia-se em três diferentes momentos e espaços em que assistimos à apresentação de *Batucada*: Teresina, janeiro de 2015; São Luís, abril de 2015 e Rio de Janeiro, novembro de 2016.

Dois aspectos nos chamam a atenção em *Batucada* quanto à relação da obra com o imaginário de protestos políticos (do qual a foto da ocupação da Câmara de Porto Alegre faz parte). O primeiro trata da presença das máscaras na performance, e o segundo dos corpos nus que eventualmente ela revela. Nestes aspectos, o uso de uma mesma máscara por todos os performers em *Batucada* traz um efeito que até poderia ser considerado homogeneizante, não fosse a singularidade posta em jogo a partir dos gestos de um corpo nu, que dança, brinca, ameaça e se mostra.

A experiência de assistir à intervenção sempre foi diversa com relação aos espaços, colocando ainda em *Batucada* outras inferências necessárias: a da relação do corpo com o outro e do corpo com o espaço. Trabalhando no limite entre o comum e a alteridade, para Evelin *Batucada* trata de um evento que não acontece, ou que fracassa no seu ocorrer. O uso da máscara na obra do artista não é algo recente, mas como ele próprio afirma, para ele a máscara funciona como abertura, zona de contato em que se opera a despersonalização para abrir singularidades outras, na construção de figuras frágeis, imprecisas, denegadas, que se reafirmam pelo corpo nu, condição que pode ser relacionada também a trabalhos anteriores do coreógrafo, como *Matadouro* (2010) e *De repente tudo fica preto de gente* (2012).

A nudez em *Batucada* parece convocar um duplo vínculo: tanto o de um corpo frágil, e por isso passível de ser violentado, quanto o de um

6. Informações obtidas em conversa com Marcelo Evelin. Janeiro de 2015.

corpo em ação, capaz também de violência. A escolha de trabalhar com 50 performers reforça a possibilidade múltipla desta nudez: operando em grupo ou como elementos separados, os corpos nus de *Batucada* se agregam e se desagregam, colocam-se como moléculas separadas ou juntam-se em aglomeração ou em linhas, atravessam o público, a ele se juntam, ou utilizam-se do espaço para separá-los, torná-los refém. Neste agregar e desagregar, os corpos se colocam em um conjunto que, no entanto, é heterogêneo, mesmo quando adota estratégias em comum, formando um corpo coletivo que se acende e se desfaz. *Batucada* é formado por figuras que insistem em existir – que batucam, que fazem barulho, que resistem e que agem, mesmo sem ter rosto, mesmo sem para isso recorrerem a identidades delimitadas, constantemente animadas pelo sumir e reaparecer na multidão do próprio público.

O objetivo desta subseção está em discutir as propostas artísticas do espetáculo *Batucada* com relação ao imaginário político dos protestos e à questão do não rosto. Chama atenção o tema da despersonalização na fala de Evelin quanto aos procedimentos de criação do espetáculo, bem como na própria experiência de reformulação e de multiplicidade que o mesmo estabelece ao colocar sempre novos performers, trazendo assim outras possibilidades de ação dentro das chamadas ‘estações coreográficas’ desenhadas na obra. Esta flutuação de componentes faz da criação da obra um processo que se alimenta da multiplicidade do seu próprio acontecimento.

A obra de Evelin conta com um roteiro de ações expressivas, no entanto, a constituição de *Batucada* deixa espaço para que as singularidades apareçam, só que estas se colocam muito mais em um aspecto inter-relacional, como composição da coletividade amorfa que a obra carrega consigo, do que no ponto de vista de uma personalidade que se expressa em uma individuação identificável. Uma das instruções de Evelin aos performers que participam da intervenção coreográfica é o desafio para que estes se tornem ‘um idiota do outro’. Assim, um dos exercícios que o coreógrafo propõe no processo das residências preparatórias que sempre antecedem a apresentação de *Batucada* em uma nova localidade, é que haja um processo de busca e experimentação do outro. Mais do que uma instrução fechada, o coreógrafo lança aos participantes uma provocação

que envolve ao mesmo tempo o olhar para o outro e um tentar esquecer-se de si, na tentativa de encontrar um estar em comum.

De acordo com um dos performers⁷ que participou do processo da residência em Teresina e durante a circulação do espetáculo pelo prêmio Funarte de Dança Contemporânea em 2015, antes de cada apresentação cada performer era sorteado com o nome de outro componente do grupo que este deveria tentar recriar. No entanto, como todos recebiam o nome de um outro alguém, cada um dos performers acabava sendo o outro de um outro, em um espelhamento infinito.

Seis dias de *Batucada* e um desafio: despir-se de si e deixar que o outro te atravessasse. Ser e estar uma alteridade, um outro por vezes radical. Esse outro que te serve como reflexo invertido, como num espelho de Alice, em que se atravessa para além do que se vê por entre molduras. O outro que te atravessa e te revela (GORINI, 2016, s/ p).

O depoimento acima, publicado na página da *Demolition INC* que apresenta textos e imagens sobre o espetáculo *Batucada*, é de uma participante da edição carioca da obra. Seguindo estes dois relatos, e também o que experienciamos a partir das apresentações de *Batucada*, assumimos que a provocação de Evelin parece estar na busca de um perder-se de si, de uma despersonalização que em meio à movimentação da obra acaba gerando o efeito de uma comunidade que se movimenta e se comunica intuitivamente – despersonalização como busca de outras formas de estar em comum.

O buscar o outro em seus gestos e ações não é feito com base em sentidos, nem como mímica exata, já que estão todos os corpos em movimento, mas antes como busca de um devir-outro, abrindo um leque de possibilidades que ultrapassa a individuação consciente, ou mesmo uma ‘consciência’ coletiva, em nome de uma intuição corporal comum. Assim, um dos principais desafios aos performers no processo de preparação e mesmo de apresentação da peça é a busca de uma organicidade que, ao mesmo tempo que se deixa atingir, não é comandada e nem busca comandar os outros. Qualquer tentativa de liderar o movimento, de comandar a transição entre os diferentes momentos da performance, se

7. Relato oral compartilhado pelo artista Layo Bulhão e corroborado pelas artistas Tieta Macau e Ge Viana, também presentes nestas mesmas edições de *Batucada*.

vê confrontada com um estar coletivo em que não cabem comandos ou palavras de ordem, mas gestualidades negociadas. Este corpo coletivo não consensual certamente conecta *Batucada* aos dois referenciais apontados por Evelin: o carnaval e o protesto enquanto comunidades temporárias e não-verbais, mas que ainda assim são capazes de um agir em comum.

A transição entre as diferentes 'estações' coreográficas, termo utilizado por Evelin para se referir aos diferentes momentos da performance, não é determinada por nenhum aspecto exterior ao gesto dos performers – não há temporização fechada, ou senha de mudança de luz ou de trilha sonora, assim, o andamento da intervenção é autogestionado pelos 50 participantes. A decisão de transição deve acontecer como um comum acordo entre os performers que, se sabem qual é a sequência de gestos, ou de estações coreográficas a ser seguida, ainda assim precisam encontrar o tempo de um fazer comum, em acordos que não se expressam linguisticamente, mas pela movimentação dos corpos, muito como os rumos coletivos de uma manifestação de rua.

De acordo com relatos de performers que participaram das edições da Bélgica, Teresina e São Luís, um dos principais desafios deste processo está na busca por uma abstenção do protagonismo individualizado, ou seja, a abstenção de uma ideia de liderança em prol de uma possível horizontalidade, o que inclui a exigência para que o próprio coreógrafo consiga abrir mão, ao menos em parte, do seu papel hierárquico, assumindo mais a direção enquanto elemento provocador de um processo do que a determinação de um esquema exato de sentidos e ações. Após estes apontamentos iniciais sobre *Batucada*, a partir do ponto de vista de seu criador bem como de performers participantes, apresento a seguir um relato poético de uma primeira experiência enquanto observadora participante da obra. O relato, elaborado a partir do primeiro contato com a obra na cidade de Teresina em 2015 tem como função trazer impressões, sensações causadas pela obra e cujos desdobramentos e relação com outras imagens abordaremos em seguida.

Imagens da *Batucada* (das estações de Evelin)

Imagem 1: adentro o espaço. Pessoas mascaradas nos encaram nos olhos, de frente; ao nosso lado, nos seguem, acompanham. A movimentação é livre, dizem. A movimentação é um jogo, acho.



FIGURA 36: Frame de vídeo de divulgação, presente na página do Demolition Inc - *Batucada*, com trechos da apresentação no Frankfurt LAB em 2015.

Em comum nas três vezes em que assisti ao *Batucada* está este momento inicial, entre o constrangimento e o amor. Há um interdito que se coloca no questionamento olho no olho, que coloca um elo tanto difícil de manter quanto de romper. É comum nas relações interpessoais que o olhar olho no olho se estabeleça em momentos específicos, de intimidade. Ao mesmo tempo, ser continuamente encarado por um ente desconhecido e mascarado pode primeiramente trazer mais a intimidação do que a intimidade. E certamente, performers diferentes dentro da obra possuem também posturas diferentes em seus olhares, o mesmo sendo válido para o público. Assim, tanto curiosidade, quanto jocosidade, ou mesmo ameaça fizeram parte deste jogo, apesar de ressaltar que ao participar mais vezes da obra, se tornou progressivamente ‘mais fácil’ adentrar o espectro amoroso, ou curioso deste momento inicial. De toda maneira, este jogo de observação, imitação e olhar marca uma primeira aproximação com o público da obra, em que este é visto, seguido e atentamente acompanhado pelos performers

que os encaram, encarnando e negando o jogo espectador-obra como um jogo confortável e unilateral do olhar que observa atentamente.

Imagem 2: os mascarados circulam até se alinharem, lado a lado, sobre uma linha vermelha pintada no espaço. Em suas mãos, latas e pedaços de pau esperam inertes. O público, aos poucos percebe a linha, colocando-se frente a esta. Somos espectadores, pensam. Somos linhas de batalha, acho. A multiplicidade do outro não é só amor.

Há variações quanto a este segundo momento, a depender do local e contexto de apresentação. Enquanto no primeiro relato, referente à experiência em Teresina de 2015 os performers alinhavam-se em silêncio, na experiência da obra no Rio de Janeiro em 2016, a movimentação iniciava-se com uma dança individual silenciosa, gestos espasmados que eventualmente levavam às primeiras batucadas, ainda isoladas e sem cadência. No entanto, a experiência da linha se repetiu. Enquanto em Teresina esta tomou a forma de um frente a frente, em que espectadores formaram outra linha diante dos performers, como em trincheiras, no Rio de Janeiro a linha cruzou uma das salas em que a performance acontecia, dividindo o campo em dois e barrando a movimentação do público, o mesmo que ocorreu em São Luís.



FIGURA 37: Linha de performers, linha de público – Frame de vídeo de divulgação presente na página do Demolition Inc – *Batucada*.

Se em Teresina a linha começa em silêncio e no Rio esta se forma já em meio ao batucar dos performers, ela acaba por retornar ao silêncio, desta vez já com os performers alinhados. O silêncio e a imobilidade da linha estabelecem um momento de suspensão na obra. O contraste entre a movimentação ativa e frenética e a pausa estabelece um momento de dúvida. No entanto, aos que ficaram do lado de trás da linha, este momento carrega ainda consigo o constrangimento de verem retirada a liberdade de transitar no espaço.

Imagem 3: mascarados alinhados. Em suas mãos, latas, panelas, baquetas, silêncio. De repente, todos começam a batucar freneticamente. Ao longo da linha, por trás desta, alguns indivíduos se movimentam. Deslocam-se e, ao mudarem de lugar, fazem com que a linha se intercomunique, se desloque sobre seu próprio eixo. O batucar não é uníssono, e sim conflituoso. Dissidente, antes de qualquer harmonia, ainda que em sua ação, ao longo da linha, os corpos dançam em conjunto. Há movimento, mas não há cadência nem harmonia. O movimento dos que batucam é intenso. O espaço, quente. Pouco a pouco, pelo esforço, pelo calor, os mascarados tiram a roupa, quase como quem se livra de uma máscara desnecessária, de um peso existente. Não param de batucar. Em breve, estarão todos nus, mas ninguém sabe precisar o momento. O calor e o esforço parecem ser os fios condutores que levam a uma conclusão óbvia: afinal, para que precisamos de roupas?

Entre a apresentação em Teresina e as subseqüentes, parece ter havido uma inversão deste momento, já que tanto em São Luís quanto no Rio de Janeiro a linha já aparece composta por corpos nus. De toda forma, não há claramente um momento único em que os performers ficam nus, há antes um movimento em direção a um despir-se, que acompanha diferentes momentos da obra. Tanto que não há confluência a uma nudez absoluta em um único momento, sendo possível ver uma perda progressiva de peças de roupas. A perda das roupas em todos os casos apareceu quase como um componente natural ao esforço e intensidade do batucar, as roupas dos performers acabavam espalhadas pelo espaço da apresentação, esquecidas pelo caminho.

Imagem 4: corpos nus, em linha, lado a lado, realizam um batucar frenético. A comunicação entre os setores da linha permanece sendo feita pelo trânsito esporádico de alguns mascarados, que se deslocam de um ponto a outro. Batucam, mas ainda assim há o silêncio de suas falas. Em algum momento, não se sabe quem, dir-se-ia alguéns, diminui o ritmo do batucar, ou antes, sutilmente, o volume da batucada diminui, esvai-se, escorrega para outro tom. À diminuição do tom e da efusividade do gesto segue-se o lento movimento da linha que se abaixa e estende-se sobre o chão.

As transições ao longo da obra se colocam não apenas na movimentação dos corpos, mas em um constante subir e descer do ritmo das batucadas. Esta modulação no batucar talvez seja o elemento mais perceptível de negociação entre os performers que compõem a obra quanto à transição entre as estações coreográficas. Sobre a movimentação na linha, conforme apresentada em Teresina, é possível comentar um outro momento da performance no Rio de Janeiro, que também não fez parte, por exemplo, no caso de São Luís. Na performance do Rio, em determinado momento os participantes estabelecem duas linhas, uma de frente para a outra, novamente dividindo o espaço. Neste aspecto, é importante ressaltar que parece haver adaptações da apresentação não apenas a cada tipo de espaço, mas também a cada conjunto de performers, que adicionam diferentes repertórios à ação do grupo. Assim, enquanto em Teresina o trânsito e deslocamento entre mascarados se dava ao longo da mesma linha, no Rio este trânsito se deu no espaço de duas linhas que se encaravam. A respeito dessa imagem, ela reforça um senso de oposição transitória, de enfrentamento que depois volta a se tornar indistinto, já que a troca de participantes entre as linhas acaba por desfazer as duas linhas por completo.

Imagem 5: corpos nus, deitados no chão, ainda batucam. A batucada é mais leve e quase pede silêncio. Os corpos deitados se envolvem, enroscam pernas e braços, amontoam-se, colam-se, abraçam-se aos corpos vizinhos que também batucam e seguem deitados. A linha permanece, mas a comunicação não se dá mais pela intensidade do som ou por deslocamento de elementos. Os corpos que se enroscam e batucam parecem falar uma língua que para os que não estão no chão, parece ser incompreensível, uma

vez que é da ordem do indizível. De todo modo, parece enfim ser possível algum entendimento entre vizinhos desconhecidos.

Dentre os três momentos distintos em que assisti ao *Batucada* este parece ter acontecido apenas em Teresina. A dubiedade entre violência e amorosidade na obra não parece ser algo que repercute apenas na relação performer-espectador, mas parece também fazer parte da constituição da relação entre performers. A cada novo grupo de performers, a questão parece ser recolocada, com os desafios sendo respondidos no próprio contexto da performance. Assim, os balões em forma de coração foram uma resposta direta a um desentendimento entre performers durante a primeira edição da obra na Bélgica. Os balões funcionam como um lembrete, em uma tentativa de adicionar leveza às interações no contexto da obra.

Em Teresina, de acordo com relatos, havia uma grande dificuldade dos performers estabelecerem e ficarem em linha, chegando a ser pintada uma linha vermelha no espaço de apresentação para garantir a constituição da mesma. Talvez por isso esse momento de enrosçamento no contexto da apresentação de Teresina tenha sido relevante e possível. Há nele um misto de segredo e intimidade, um tom abaixo do ritmo frenético dos outros momentos da coreografia. Ao mesmo tempo, ao contrário do silêncio imóvel da linha, aqui o silêncio dá lugar a um contato que traz consigo e ao público, uma ideia de cumplicidade. Já nas apresentações em São Luís e no Rio de Janeiro, um momento correlato é o de agrupamento dos performers que formam um núcleo em meio ao espaço, este núcleo vai pouco a pouco reduzindo o volume e ritmo das batucadas, os performers começam a se abaixar e todos se deitam juntos em um monte, ficando juntos por um tempo. Na apresentação no Rio de Janeiro, este momento da obra também foi acompanhado por uma redução nas luzes, o controle da iluminação, no caso das apresentações de Teresina e do Rio de Janeiro, foi feito por um operador que também participava da performance, como mais um mascarado.

Algumas das imagens suscitadas por *Batucada*, especialmente nos momentos em que os performers se silenciam, parecem entrar em diálogo com imagens de violência e opressão. Assim, os corpos nus, inertes em fila, dispostos ao olhar dos espectadores reencenam uma

estrutura visual de poder, em um campo de exposição do outro tornado totalmente visível. Totalmente visível, se não fosse o caso da máscara. No entanto, a máscara parece pouco efetiva como contraposição ao olho do poder neste momento, pois que este é um olhar que é desde antes desprovido de interesse pelo rosto ou personalidade, mas que se faz valer sobre a sujeição dos corpos nus à possibilidade de seu escrutínio, em um movimento de objetificação. Durante a obra, o que nos parece ser capaz de deslocar este poder absoluto da visão sobre os corpos é a movimentação que se segue à inércia, e que reafirma a potência de ação dos corpos nus e anônimos. Inclusive, no caso da linha, o momento que se segue à sua dissolução é a de um arrastão, em que os corpos marcham em frente, avançando sobre aqueles que antes os encaravam.

No caso dos corpos agrupados sobre o chão, uns por cima dos outros, a associação que nos aparece é a com os corpos empilhados de mortos em massacre, também igualmente anonimizados, corpos nus quaisquer. No entanto, estes corpos não são sem vida, mas movimentam-se uns sobre os outros e, novamente, vão da estase à ebulição. As imagens de *Batucada* parecem assim flutuar entre a extrema negatividade e uma potência afirmativa de vida e resistência, colocados em termo pelo jogo entre corpos nus e anonimato e as diversas associações culturais que estes suscitam.

Imagem 6: lentamente, desenroscam-se os corpos. Após o aparente repouso e o possível agregar em um estado de uma suposta aceitação mútua (a linha já não parece mais tão incomoda, o vizinho já não é um qualquer estranho, ainda que permaneça anônimo e desconhecido), os corpos enfim se levantam. Com o levantar dos corpos, segue o aumento crescente da intensidade do batucar. A linha se reestrutura de pé. O batucar atinge o limiar da intensidade máxima e a linha explode em direção ao público, invadindo a fileira de espectadores que havia se construído diante dela, dissolvendo as trincheiras em que se guardavam os dois lados de um espaço construído em dualidade.

A explosão em direção ao público é antecedida por um crescente no batucar, a oposição público x performers parece atingir um grau máximo, antes de ser totalmente desfeita. Ao aspecto quase bélico desta explosão,

segue-se a mistura dos corpos, em um frenesi que relembra o carnaval. Entre o carnaval e o protesto, o termo em comum é o corpo em ação, neste caso, ação que carrega consigo espectadores, e rompe a oposição, dissolvida em singularidades múltiplas. Há um movimento de envolvimento e sedução ao longo das estações coreográficas propostas na obra; assim, após a intimidação e estranhamento dos primeiros momentos, e das instâncias de separação que as linhas sobre o espaço interpõem, a livre movimentação e dança em que os participantes se espalham entre o público aparecem como um convite à catarse.



FIGURA 38: Jovem de cueca, com camisa amarrada no rosto, junta-se ao grupo de mascarados. Um pouco mais ao lado, homem batuca com instrumentos da apresentação. Rio de Janeiro. Acervo pessoal.

Imagem 7: corpos nus batucam, dançam, envolvem e esbarram em outros corpos, em qualquer corpo, em todos os corpos do espaço. Cuidado para não ser atropelado. A batucada permanece e agora, juntar-se a ela parece ser mais simples – há máscaras disponíveis, bem como painéis e cabos de madeira espalhados pelos cantos do espaço. Os corpos seguem um bailado insano, sôfrego, dinâmico, sensual ou violento: há tantos bailados quanto há dissensos entre os corpos dos mascarados, cada um infinitamente singular no meio da multiplicidade de corpos vestidos sob o mesmo pano. Vestidos ainda que nus, ou nus ainda que mascarados. Aos poucos, os corpos começam a gravitar para um polo comum, a extremidade ou a área

mais ao fundo do espaço, que com esse movimento volta a ser redimensionado e redesenhado em áreas opostas. Juntos, na parede ao fundo do galpão, os corpos se tornam uma força centrípeta, um núcleo de gravitação em que todos os corpos progressivamente parecem se agregar e atrair, na formação de outro (ainda mais um outro) estado de ebulição.

A coletividade de corpos em *Batucada* parece convidar todos a serem mais um qualquer em meio aos corpos que bailam. Em Teresina, este convite era acompanhado pela oferta de máscaras iguais às dos performers, espalhadas pelo espaço de apresentação. Já na apresentação em São Luís, não havia mais máscaras disponibilizadas, apenas painéis, latas e baquetas espalhadas pelos cantos, o que também pôde ser visto na apresentação no Rio de Janeiro. Ao final da apresentação em São Luís houve uma conversa entre Marcelo Evelin, o público e parte dos performers (já não mais mascarados ou nus) em que aproveitei para indagar do por que não haver mais máscaras disponíveis ao público. Ao que Evelin respondeu que a máscara tornava a solução para o público ‘muito fácil’. Posicionando-se contra uma arte que se diz ‘interativa’, Evelin afirmou que, ao colocar a máscara em disponibilidade, criava-se a possibilidade de uma aceitação automatizada da obra, um lugar de fruição pré-determinado, em que o espectador poderia novamente mergulhar no anonimato de um lugar esperado, desta vez como um dos mascarados. Evelin recusa-se assim a fazer da máscara um lugar de encaixe para o espectador, mas ressalta que a ausência de oferta destas em nada proíbe a junção de mais pessoas ao grupo de mascarados durante as apresentações. A este respeito, o coreógrafo relatou situações de apresentação em que pessoas haviam tirado a roupa e se juntado ao grupo, independente de terem a disponibilidade de usar a mesma máscara. Também testemunhamos a mesma situação na apresentação do Rio de Janeiro, em que mais de uma pessoa tirou a roupa e cobriu o rosto a partir de camisetas ou outros recursos, em busca de juntar-se aos performers mascarados.

Imagem 8: de um núcleo quente e em barulhenta convulsão, insinua-se um movimento intrincado, barroco, de corpos que se sobrepõem uns aos outros, deslizam, entram em atrito, se esfregam e escorrem pelas paredes do galpão,

circundando o perímetro do espaço em um grande bloco, ao mesmo tempo movente e aparentemente desordenado, em que o contato, o rolar sobre si e sobre os outros, parece ser mais importante do que qualquer direção ou chegada. O bloco é um agregado quente, multiplicidade de corpos. Aparente unidade que dança, para aqueles que estão de fora. Multiplicidade que se esbarra, se conflita e se seduz, para aqueles que estão dentro.

Durante as apresentações em Teresina, acabei me infiltrando durante a performance entre o grupo de mascarados. Utilizando uma das máscaras então disponíveis, adentrei justamente neste momento. Lembro que havia assistido pela primeira vez o *Batucada* na noite anterior e que havia ficado marcada pela sensação de que, durante a apresentação, quem mais se divertia eram os próprios mascarados. Também lembro que, visto de fora, este amontoado de pessoas parecia coeso. Foi apenas após adentrar e passar o resto da performance junto aos mascarados que entendi que não se tratava nem só de coesão e nem só de amor, mas de embate, de negociação, de jogos de atração e repulsa, e que, ainda assim, era possível criar uma unidade temporária em prol de uma movimentação em comum.

Imagem 9: finda o contorno, acaba a parede. Incontido, o bloco se despedaça e mais uma vez explode, foge, se dispersa e acaba, como se todo o atrito tivesse apenas sido mais uma forma de concentrar energia – já agora são corpos nus que batucam e pulam, independentes uns dos outros, ainda que atuem juntos – como se houvesse um vínculo ou um segredo em comum, inaudito, indizível e incompartido.

A experiência do *Batucada* nos remete a um estar em comum, que é simultaneamente temporário e intenso. A obra é também uma obra de resistência física e psíquica, tanto para performers quanto para espectadores, já que não há tempo de duração delimitado, mas apenas tempo estimado, o que pode acarretar em apresentações longas, ou em outras mais curtas. Durante o tempo da apresentação, no entanto, somos expostos a diferentes singularidades. Ao final, é como se tivéssemos ganho algum nível de intimidade, ou ao menos não estamos mais no mesmo patamar

de estranhamento com aqueles seres mascarados que nos encaravam no começo da performance. Afinal, neste mover-se juntos, dividimos um espaço por uma duração de tempo, espaço construído pela reverberação das intensidades. Como espectadores, participamos e testemunhamos, e neste entretanto, somos atravessados pelos corpos que saem do terreno de ‘completos estranhos’ para a possível comunidade de uma experiência partilhada. Assim, quando a explosão do grupo em mais uma leva de entropia transforma-se em uma passeata em direção à saída do espaço de apresentação, é também com empolgação que seguimos, muitos batucando também, diversos dançando, com a promessa de conquistarmos a rua, o mundo, torná-lo um espaço em que estar nu e mascarado também passe a ser uma alternativa possível de convívio.

Imagem 10: desta nova explosão, restam os cacos. A porta do galpão se abre, e a explosão que seguiria para fora, desiste e morre. Pouco a pouco, os corpos múltiplos, quentes, vivos, explosivos, saem do espaço e deitam-se ao chão da saída, inertes, quietos, silenciosos. À primeira impressão talvez fosse possível dizer, fracassados. Aqueles corpos que antes desafiavam os que haviam entrado no local, que os encaravam em linha, que atacavam utensílios de cozinha e que no calor do barulho e do contato do corpo explodiam em gritos não ditos, de repente restam parados. Mas ainda oferecem uma última resistência para os que com eles se depararam: nus e deitados, bloqueiam a saída. Aos que estavam dentro, resta apenas passar entre eles, estes cacos de uma explosão que antes se debatiam no espaço contido, e que agora se desfazem na única saída disponível. Ao público que atravessa, resta o cuidado ou a perversidade: aqueles corpos estão ali inertes, poderiam facilmente ser pisados. Entregues, desprevenidos, permanecem deitados longamente após os aplausos. A multidão de espectadores, daqueles que não estão deitados no chão, inicia a dissolver-se. Pouco a pouco os corpos, agora não mais parte de nada, levantam-se e entram. Acabou a batucada.

Batucada termina com um anticlímax intencional. Como Evelin mesmo define, *Batucada* é um acontecimento que fracassa. Mas de que maneira este ‘fracasso’ acontece e o que ele ensaja? Após navegar da agressividade à sensualidade, do arrastão, ao protesto e ao carnaval;

após nos prometer ganhar o mundo, quando já não estamos preocupados com que momento a apresentação termina ('será que ainda vai durar muito mais?'), *Batucada* chega ao fim. Que este momento aconteça na saída dos espaços de apresentação, parece nos lançar o desafio da transladação entre arte e vida, apresentação artística e cotidiano, como se estes corpos, tornados vivos em toda energia de batucar, simplesmente se apagassem ao sair do espaço em que vieram a ser.

Ao final, *Batucada* nos lança a questão: até que ponto aquilo que vemos e ensaiamos nos espaços contidos da arte tem a capacidade de atravessar para além dos limites da galeria? A forma de vida do mascarado nu, tão ativa, se desfaz, e o convívio mútuo entre plateia e performers se abandona. O limite é a rua, a trincheira real é o mundo, o que fazemos quando passamos para o lado de lá? Há algo desta experiência que possa se transferir para a esfera do cotidiano? Será que agora olharemos o estranho ao lado com mais curiosidade e menos reserva e medo? Será possível pensarmos a possibilidade de um convívio e de uma comunidade entre pessoas desconhecidas? Pessoas de quem desconheço a fisionomia? Certamente o fim da apresentação nos coloca também um desafio ético: estas pessoas que desconheço e que agora se colocam à minha frente, ao mesmo tempo me são obstáculo e, no entanto, se põem tão vulneráveis, nuas, ao alcance dos meus pés. Que relação estabeleço ao sair do limite da galeria e atravessar estes corpos?

Em *Batucada*, por mais que não haja fisionomia, talvez haja rosto, se utilizarmos o termo de acordo com as definições de Levinas (2002; 2014). Rosto não como superfície de traços que são como um mapa para uma identidade construída, mas como umbral, zona de atravessamento e contato de um olhar capaz de tomar a existência do outro em consideração, e isso independente de sua fisionomia. Ao nos obrigar a atravessar este chão forrado de corpos, que posição tomamos diante deles? A de uma objetificação que me permite tocá-los, machucá-los, ou a de uma individualização que me impõem cuidado? Viria este cuidado de uma preocupação com um Outro que me é ao mesmo tempo singular e não totalizável por meu pensamento? Ou de uma demanda social, por estarmos todos sob os olhares uns dos outros? Ao final da obra, o segredo de uma negação parece enfatizar a demanda ética de uma empatia e um cuidado com o

outro, uma nudez que seria Rosto sem, no entanto, ter fisionomia, e que se expressa na vulnerabilidade dos corpos nus espalhados no caminho.

O barulho que ainda se ouve

A obra de Evelin nos parece um ponto interessante de análise porque nela se desenha o experimento de uma existência que, ao mesmo tempo em que se afirma em gesto, se nega à restrição de uma identificação estável colada a uma fisionomia. Os performers de *Batucada* estão ali para serem vistos e, ao mesmo tempo, este dar-se a ver não é o de uma visualidade absoluta, que permitiria uma totalização do sentido e da identificação de cada um. *Batucada* é para nós um laboratório do não rosto em movimento. Este aspecto experimental pode ser relacionado à perspectiva de Evelin quanto ao processo de criação de suas obras. Para ele, o interesse de um trabalho de criação está na possibilidade de incorporar, de multiplicar ideias em um campo corporal, pela ativação de estados do corpo como estados limite.

A ativação de estados do corpo se dá tanto no trabalho com os performers, que no caso desta proposta específica de Evelin constituem um grupo flutuante, quanto com o público. Se entre os performers há a articulação de um estar em comum, e um jogo de relações de tornar-se o outro, em um movimento de despersonalização, o papel do público aparece como o de uma testemunha, que poderia ou não estar ali em meio àquela multidão. Enquanto a máscara utilizada pelos performers vira um elemento de indistinção, para o público ela se torna fonte de uma incógnita. Além disso, se há um conjunto de instruções chave para os performers, ao público muitas vezes resta se comportar segundo possíveis modelos de recepção de obras de arte. A indicação na primeira imagem (estação) do relato quanto à livre circulação do público é de certa maneira uma senha para a recepção da obra. No entanto, vale ressaltar que esta 'livre circulação' é antes de tudo influenciada pelos movimentos de tomada e de reorganização do espaço que as estações coreográficas desenharam, e que variam de acordo com as características do local.

Batucada foi elaborada a partir de uma demanda do *Kunsten Festival des Arts*, da Bélgica, que à época, com a proximidade das eleições do parlamento europeu encomendou à Evelin uma obra de caráter polí-

tico, que começasse em um espaço interno e finalizasse em um espaço externo, para o encerramento do evento. A partir daí surge a referência aos painéis que, antes de se tornarem parte do imaginário político no Brasil, já eram populares como manifestação de rua na Argentina.

Evelin somou esta requisição às pesquisas que já perpassavam sua obra, envolvendo um direcionamento para uma arte contemporânea ‘com suor’ como ele mesmo afirma – em que a materialidade e o limite do corpo são ativamente explorados. Segundo o artista⁸, algumas figuras passaram então a rondar seu imaginário, auxiliando na composição da obra, especialmente as do vândalo, do anônimo, do terrorista, bem como de um corpo coletivo que se acende e se desfaz, tanto no protesto quanto no carnaval.

As estações ou imagens apresentadas por Evelin em *Batucada* trazem uma série de dualidades provocativas: o estranho me tem ódio ou me tem amor? Ao adentrarmos o espaço da performance somos encarados, acompanhados, às vezes imitados por indivíduos que usam máscaras. Estas máscaras permitem uma reciprocidade do olhar, e a aproximação do mascarado pode tanto despertar sentimentos de carinho, curiosidade e afeição, quanto de desconforto e irritação. Da mesma maneira, as posturas assumidas pelo aglomerado de mascarados durante a performance parecem variar entre um render-se, colocar-se em uma posição fragilizada, e um colocar-se junto, assumindo frente ao público instâncias tanto de envolvimento, quanto de agressividade ou indiferença – há momentos em que o público é tanto confrontado e encarado diretamente, quanto outros em que parece ser dispensável sua presença para o desenrolar da dinâmica coletiva entre os cinquenta performers.

Uma das curiosidades a respeito do número de circulações de *Batucada* está no fato de Evelin ter chegado a afirmar, na roda de conversa após a apresentação em São Luís, que provavelmente não realizaria mais a intervenção, afirmando o desgaste que também trazia trabalhar com 50 pessoas de uma única vez. Esta enormidade (quando comparada à composição numérica de outros trabalhos do autor) faz parte da própria experiência da obra, que se propõe como laboratório de escuta e experiência de multiplicidades. No entanto, *Batucada* continuou sendo apre-

8. De acordo com entrevista pessoal concedida em 17 de janeiro de 2015

sentado nos anos de 2015 e 2016, circulando por Salvador, Curitiba e Rio de Janeiro. Certamente esta continuidade se coloca devido ao interesse de curadores de festivais na obra, e às possíveis leituras e aproximações do que se passa nela quando com relação ao momento político e social não apenas no Brasil, como no mundo. A flutuação de corpos, a composição transnacional dos performers, ajudam a trazer uma diversidade de experiências para *Batucada*, algo que é complementado também pelos diferentes espaços de apresentação da obra.

Performers, Vândalos

Entre a foto da Câmara de Porto Alegre e o espetáculo *Batucada*, há distâncias e proximidades. Do lado das distâncias, podemos afirmar que, enquanto *Batucada* é uma obra artística que se coloca em meio ao debate político e lista os protestos como parte de suas referências, a foto da Câmara de Porto Alegre é feita no contexto de um protesto, enquanto parte constituinte deste. Esta diferença também traz consigo o fato de *Batucada* ser uma intervenção coreografada, com um conjunto de gestos e ‘estações’ previamente pensadas e articuladas, enquanto a foto da Câmara condensa um conjunto de singularidades e intencionalidades articuladas em gesto em meio ao momento decisivo de um protesto, carregando consigo as tensões do contexto em que foi elaborada/performada. Em ambas há polissemia e riqueza de caminhos interpretativos, mas em *Batucada* estes ainda podem ser referidos à autoria, seja de Evelin ou dos performers, enquanto na foto da Câmara a assinatura aparece diluída entre um grande número de manifestantes que, para além da ideia de autoria individual, usam como construção a ideia de serem e marcarem a presença do ‘povo’ no espaço verticalizado da Câmara, assumindo para si a potência de uma diluição, combinando ao mesmo tempo protagonismo e anonimato. Nem todos os ocupantes da Câmara concordaram ou tomaram parte da fotografia em frente à galeria de retrato e, no entanto, a foto foi tomada como ‘imagem simbólica’ da ocupação. Já em *Batucada*, ainda que haja margem para a interpretação singular da obra por cada performer, há um pacto comum de significações dentro da qual ela é realizada e compreendida.

As consequências para os corpos nus em *Batucada* e na foto de Porto Alegre são diferentes: para os primeiros, a nudez acontece no espaço sancionado da galeria de arte (ainda que na atualidade até mesmo estes espaços tenham sofrido cada vez mais críticas e restrições quanto a obras que trabalham com corpos nus); para os segundos, ela tem consequências políticas e físicas com o potencial de repercutirem muito além do momento de sua elaboração, já que o acontecimento da foto foi motivo para realização de uma investigação policial com fins de responsabilização penal daqueles que nela haviam tomado parte. Por outro lado, a vulnerabilidade nua dos corpos de *Batucada* é tangível no seu esbarrar-se com o público, enquanto isso, os corpos de Porto Alegre se veem imortalizados junto aos retratos dos presidentes da Câmara, igualmente suspensos no tempo-espaço de uma representação da cena política.

Em um, o movimento de corpos dá origem a imagens que funcionam por estarem diretamente ligadas ao espaço e à dança. O movimento político de *Batucada* é o movimento dos corpos no espaço, sejam estes do público ou dos performers, e por isso a obra é experimento do não rosto. Já na foto de Porto Alegre, o movimento político da Ocupação, às vésperas de sua extinção, busca prolongar sua existência pela suspensão do gesto em uma imagem, sempre passível de ser reconvocada pelo olhar. Por isso a foto de Porto Alegre é indício do não rosto, de uma certa urgência e demanda política que este carrega consigo.

Entre imagens construídas pelo movimento dos corpos e corpos suspensos no movimento de um gesto, buscamos construir um elo entre *Batucada* e a foto da Câmara de Porto Alegre tomando como motivo a figura do não rosto. Em ambos, a nudez dos corpos se coloca como aspecto que reforça e realça o velamento do rosto. No caso da obra de Evelin, é possível citarmos a compreensão do autor quanto ao fato da nudez ser primeira ao corpo. Desta forma, em *Batucada*, a nudez não é causa de nada, mas torna-se consequência de um despir-se. Curioso que na performance do Rio de Janeiro parecia haver um ponto de partida entre os performers em que estes já não iniciavam em suas próprias roupas, mas em um movimento em direção ao despir-se de 'si mesmo', enquanto máscara social de personalização que a obra carrega como proposta, os

performers vestiam roupas que pareciam pertencer a outras pessoas, no que podemos supor que haviam trocado de roupa uns com os outros.

Já no caso da foto na Câmara de Vereadores, a combinação nu-mascarado parece difícil de destrinchar. Afinal, os manifestantes estavam nus porque estavam mascarados ou estavam mascarados por que estavam nus? Certamente a nudez dos manifestantes de Porto Alegre enfatiza o aspecto corpóreo e, a partir da metáfora trazida pelos mesmos em seus discursos, é possível afirmar que eles ali estavam para se fazer presentes enquanto povo: não como representação, mas como singularidades partícipes. Sendo assim, entendemos a nudez na foto da Câmara como o por em jogo o corpo, assumindo a metáfora do corpo do povo, aquele ao qual as cabeças da galeria deveriam representar. Há de se perguntar, no entanto, se os manifestantes na foto de Porto Alegre assumem também, quando comparados aos performers de *Batucada* uma postura simultaneamente agressiva e vulnerável.

Na foto protesto, a nudez se torna ponto de confronto e a pose dos manifestantes reforça a ideia de que os corpos em jogo na política (aqueles do 'povo representado' e que se encontrava oculto pelos rostos dos 'representantes') resolvem tomar seu lugar à cena. Trata-se de uma nudez ao mesmo tempo presente e despersonalizada, mas como na despersonalização em *Batucada*, não se trata de um por a nu a favor de um olho do poder, mas antes de afirmar a presença de uma potência corpórea que não se deixa reduzir a uma identificação e que, no entanto, toma parte de sua própria exposição, mantendo ainda assim, algo como uma potência negativa dada pelo segredo que a máscara confere.

O segredo da máscara de *Batucada* é um segredo que tanto faz, segredo encenado como segredo, mas que não é em nada secreto, uma vez que a ficha técnica nos dá os nomes de todos os envolvidos. É uma potência de segredo que funciona mais como opacidade do que como interdito.

O objetivo da máscara em *Batucada* parece ter menos a ver com ocultar do que com homogeneizar, renunciar aos esquemas de reconhecimento imediato, funcionando como dispositivo de despersonalização que opera tanto para o performer quanto para o público. Outro aspecto importante de ser pontuado tem a ver com a origem da máscara utilizada pelos performers, pois a máscara preta, com nariz vermelho e boca

e olhos acentuados faz referência a duas figuras das manifestações populares do nordeste brasileiro: Pai Francisco e Catirina. Personagens do auto do bumba meu boi, Pai Francisco e Catirina são, enquanto figuras do imaginário popular, uns quaisquer. Em uma roda de conversa em que apresenta um pouco de sua obra, Evelin, acompanhado na ocasião pelo filósofo Peter Pal Pelbart, demonstra um interesse pela ideia de *uma vida besta*⁹, uma vida que tanto faz, tanto do ponto de vista teórico, como esta noção apresenta-se na obra de Giorgio Agamben, por exemplo, quanto como uma expressão vernacular.

Neste contexto, as vidas de Catirina e Pai Francisco são propriamente vidas bestas, Catirina e Pai Francisco são aqueles que tanto faz, mas não apenas isso: é o desejo de Catirina que faz acontecer todo o auto do bumba meu boi, ao menos nas formas de apresentação deste no estado do Maranhão. Catirina, esposa de Pai Francisco, um peão da fazenda, sonha grávida em comer a língua do boi favorito do patrão. Desejo impossível, mas que, no entanto, é atendido, devido ao fato de Catirina estar grávida. Pai Francisco assim faz o sacrifício do boi em nome de Catirina. No entanto, apesar da carga dramática que lhes é atribuída na narrativa, a presença de ambos no auto se dá pela via cômica, e estes aparecem sem voz, expressando-se em uma gestualidade que varia entre o cômico e o ameaçador. No entanto, há no silêncio destas personagens uma potencialidade política: a sobreposição do desejo à ordem do poder e, ao mesmo tempo, um protagonismo que se esquia e se esvai.

A máscara em *Batucada* vem com a carga simbólica de uma figura da cultura popular, cujos desejos movem a existência da narrativa, mesmo sem que lhe seja concedida a fala, o discurso, as razões. A máscara de *bigorriho*, nome dado a este tipo de máscara, é também utilizada por outras figuras e personagens em meio às manifestações populares. Ela é, em todo caso, máscara de um corpo que dança, que se movimenta, sem que para isso tenha fala ou seja protagonista. Talvez aqui a pista que Evelin nos deixa seja de que, mesmo este corpo que é visto como proprietário de uma *vida besta*, que é tantas vezes reduzido a uma potência meramente reativa ou produtiva, é possuidor também de um

9. SESC. Encontros Provocativos 7/9 Bienal Sesc de Dança, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GikVab4y_JY>. Acesso em 10 de agosto de 2017.

desejo, de um movimento, que não fazem dele necessariamente heroico, mas pulsante e vivo, capaz de resistência.

O rosto que em *Batucada* está oculto é um rosto qualquer, e a máscara, mesmo em seu velamento, funciona mais como ponto de relação do que como mistério a ser descoberto, e estabelece um elo com o corpo que dança em meio às festas populares, ainda que o elo seja menos no tema ou das formas, do que em uma reflexão. Já o segredo encoberto pelas máscaras improvisadas que ocultam os rostos dos manifestantes na foto de Porto Alegre é um segredo que, caso desvelado, possibilitaria a penalização judicial dos envolvidos. E, no entanto, trata-se de uma modalidade estranha de segredo, por ser um segredo que acontece ao mesmo tempo que é exposto. Trata-se também de um segredo que é mais incômodo aos olhos daqueles atingidos pelo retorno do recalcado que os corpos nus, ao tomarem para si o lugar de representação do ‘corpo do povo’ em frente aos retratos da galeria, encenam. Pois o mecanismo da despersonalização voluntária que os rostos encobertos dos manifestantes ativa, permite também que esta imagem seja retomada por qualquer um, sem a necessidade de identificações fisionômicas. Assim, mais do que buscar na nudez a justificativa para o encobrimento dos rostos na foto de Porto Alegre, afirmamos antes que nudez e não rosto se dão em conjunto. Não que seja preciso a nudez para efetivar a negação do rosto, mas que há uma entrega que se mostra e ao mesmo tempo não se dá por completo e que faz parte de ambos os registros, ainda que saibamos e não deixemos de considerar as distâncias entre os dois.

Neste contexto, os mascarados nus de Porto Alegre ou do *Batucada* parecem trazer, a partir da vulnerabilidade afirmativa de seus corpos nus, um corte quando comparados ao repertório imagético que também lhes é imputado quando citamos vândalos e terroristas. Em ambas as circunstâncias, os participantes oferecem seus corpos nus para o olhar. Assumem a figura do despido, do posto a nu, do vulnerável para assim extraí-la. A nudez que quer a si mesma, que se expõe enquanto também se esconde, se apresenta, mas permanece marginal e faz do seu próprio por-se-a-nu sua arma, revela um corpo indócil que, afirmando-se em presença, ainda assim se nega à totalidade do olhar que o reduziria a

uma identidade jurídica, a um número, recusando o rosto como espaço de uma fisionomia desvendável.

O que a nudez nestas circunstâncias nos traz não é, no entanto, a vida-nua referida por Agamben (2002) em sua obra ao falar de uma tendência do biopoder em reduzir a existência dos seres a mero fato fisiológico. Se o risco da perda do rosto afirmado por Levinas se relacionasse apenas à perda da fisionomia, este certamente não seria o caso. Como vimos, o rosto em Levinas não se dá pela feição, mas é tomado como correspondente a algo que nos faz ter em conta a existência do outro, em que esta se torna para nós uma demanda ética, que nos revela o Outro como algo intotalizável pela nossa consciência. Tanto em *Batucada* quanto na foto dos manifestantes de Porto Alegre, o que está em campo é justamente a potência de uma existência qualificada que se mostra, que demanda respostas éticas (ao público ou aos vereadores e representantes da política tradicional como um todo) sem, no entanto, se dobrar à exigência de uma totalização por um olhar externo pronto a retomá-las e defini-las.

Considerações finais

A pesquisa que conduzimos ao longo de quatro anos de doutorado teve como ponto de partida ser uma investigação sobre o retrato e uma reflexão sobre os modos de subjetivação a partir da imagem no contexto de uma fotografia digital compartilhada em rede. Que ela tenha se tornado uma pesquisa sobre o não rosto, é um testemunho da ação viva da investigação, e da possibilidade de, ao iniciarmos o processo de busca, nos depararmos com sinais outros, capazes de reconduzir a linha do pensamento, entendendo a própria pesquisa como algo que não se separa do contexto em que é desenvolvida.

O não rosto aparece como proposição imagética que atravessa um conjunto de obras e imagens, mas ao que esta figura elusiva aponta? Da reunião de trabalhos aqui apontados, assim como de outros que não entraram no corte final da escrita, podemos colocar que o não rosto aparece para nós como a necessidade, em meio ao trânsito entre corpos e imagens, de estabelecer uma zona de opacidade. Opacidade que se opõe à exigência de uma totalização dos indivíduos, algo que tem relação direta com os usos dados à fotografia em meio a técnicas

que visam a docilização dos corpos, nas três instâncias de vida e morte apontadas por Virilio (2002): justiça, exército e medicina. Esta vontade de totalização, de abarcar e potencialmente prever as ações e comportamentos de outras pessoas não se restringe à dimensão imagética, mas encontramos na imagem os traços de suas ações, especialmente no que diz respeito aos usos dados à leitura e interpretação da fisionomia facial, como pudemos ver no primeiro capítulo do presente estudo.

Em *Poética da Relação* (2011), Edouard Glissant faz uma defesa do direito à opacidade, criticando primeiramente uma vontade de transparência. Para Glissant, o discurso ocidental da transparência limita até mesmo o entendimento das diferenças, ao englobá-las enquanto ao mesmo tempo as aponta como exotismos ou fuga da norma. Quando se fala do diferente, há sempre um ‘normal’ que está implícito.

Se examinarmos o processo de ‘compreensão’ dos seres e das ideias na perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos no seu princípio a exigência dessa transparência. Para te poder ‘compreender’ e, portanto, aceitar-te, tenho de reconduzir a tua espessura a essa tabela ideal que me fornece um motivo de comparação e, porventura, de juízos. Tenho de reduzir (GLISSANT, 2011, p. 180).

A fala de Glissant (2011) parece assim ecoar e oferecer uma interconexão entre preocupações que tanto aparecem na obra de Deleuze & Guattari (2008), quanto na de Levinas. Glissant assim tanto afirma a impossibilidade de um conhecimento totalizante, tema caro a Levinas em *Totalidade e Infinito* (2002), quanto denuncia o esquema de esquadrinha que a ambição totalizante enleva. Como apontado no Capítulo 1 deste livro, a ideia de rosto se coloca de forma diferente entre os autores estudados, assumindo em Levinas o espaço de encontro (e porque não dizer, também confronto, a partir de uma demanda ética que é a mim colocada) com o infinito do Outro, ou seja, justamente como aquilo que escapa, excede e é portanto, *intotalizável*, enquanto para Deleuze e Guattari (2008) o Rosto é colocado como elemento constitutivo de uma máquina de juízos em constante operação, exemplificando justamente o tipo de redução que Glissant aponta no pensamento da transparência. Assumimos esta dualidade, ressaltando que para Levinas o rosto não equivale à fisionomia e que, portanto, já não estaria necessariamente presente em imagens de identificação baseadas tão somente nesta premissa.

A vontade de transparência que Glissant aponta pode também ser relacionada à obra de autores como Paul Virilio (2002). A obra de Virilio nos serve como referência quando pensamos nas luzes do saber/poder que se colocam no regime de visualidade da atualidade, ao apontar um desejo de ‘luz total’ perceptível no desenvolvimento de tecnologias da visão, da modernidade ao contemporâneo. A este desejo de tudo ver, tudo iluminar, relacionamos a ideia de transparência de Glissant. O uso conotativamente positivo do termo transparência na atualidade esconde o peso de uma obrigatoriedade de transparência, de acessibilidade e abertura que se impõe justamente a partir da afirmação de uma ideia de ‘bem’. Desta maneira, mostrar o rosto, dar-se a ver, não se ocultar, seriam correspondentes à ideia de alguém que não tem ‘medo’ de se mostrar, que ‘não tem nada a esconder’, sem perceber que esta valoração torna negativa qualquer tentativa de esquiva ou de simples recusa de exibição. Em meio ao contexto imagético da atualidade, em que se demanda visibilidade total, é que encontramos a figura do não rosto.

Visibilidade negociada, mas não negada, o não rosto denota uma negação de uma imagem em meio a afirmação da própria imagem. Não se trata assim em uma recusa de ser feito imagem, mas na busca por uma outra forma possível de ver prolongar a materialidade do corpo em um meio imaginal, de se fazer presente ou de estender sua presença em meio a outras imagens, sem ceder à pressão de uma totalização de si pelas mesmas, em algo que podemos traçar como um movimento de singularização que busca escapar da necessidade de um assujeitamento: ter uma imagem de mim sem que ela me designe ou englobe, soltá-la ao mundo e sabê-la minha, sem no entanto viver com a obrigação de tê-la constantemente retraçada a mim – como um corpo que se joga ao encontro anônimo de outros corpos em meio ao carnaval, lanço minha imagem descarnada, profantasmática, sem temer que ela se subverta em necessário efeito bumerangue, a emito mas também algo em mim nela se esquiva, posso estar e não ser aquela imagem.

O não rosto aparece então como uma iniciativa de retomada de uma ecologia da própria imagem, quando esta se torna tão facilmente propagável, e quando a exigência de sua luz se faz em nome de uma máquina de juízos que continuamente parece remeter os rostos a categorias de conforme e não-conforme. Esta negação do rosto que se dá em meio às

imagens, que se manifesta em meio a *selfies* e sorrisos mesmo nas redes sociais, que nem sempre aparece associada ao anonimato ou mesmo a atos que poderiam ser moralmente ou judicialmente questionados, se coloca para nós como um anteparo, um escudo, que não vai em direção à heráldica que de alguma maneira precede/acompanha o surgimento do gênero do retrato (BELTING, 2014), mas que estabelece uma zona de opacidade sobre a própria imagem.

Na figura 39 vemos três imagens partilhadas por meio da plataforma do Instagram; em todas elas, não há anonimato, uma vez que pertencem e são fotos dos donos dos perfis, pessoas que assumem nominalmente em meio a esta rede sociotécnica a figura de uma individualidade personalizada, corporificada e socialmente nomeada. No entanto, não deixa de ser curioso que vejamos nestas três imagens as principais tendências de esvaziamento do espaço do rosto que pudemos traçar ao longo de nossa pesquisa: temos por um lado a manipulação *low tech*, com um efeito de rabiscado, feito no caso pela própria autora da foto, evocando um uso amador e imediatista de recursos em ferramentas digitais. Do outro, temos o uso de filtros, no caso específico da imagem utilizada, a partir de um aplicativo chamado SLMMSK¹, que se autodenomina como um aplicativo anti-*selfies*. E, por fim, temos o registro de uma máscara facial, performance do não rosto na imagem e que, no entanto, antecede a realização da mesma, sugerindo um prolongamento no corpo enquanto experiência de si.

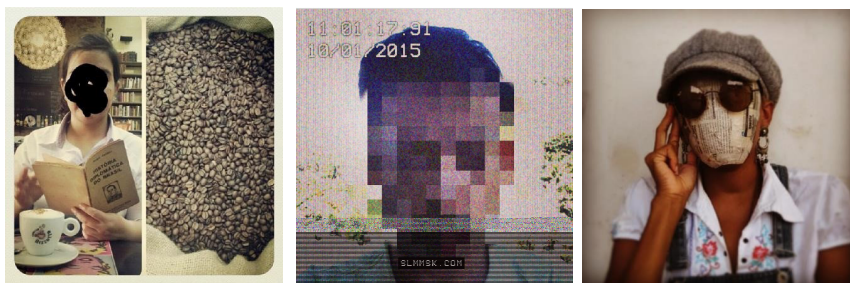


FIGURA 39: Imagens partilhadas na plataforma Instagram e coletadas em perfis de amigos. Arquivo Pessoal.

1. “SLMMSK Free Anti-Selfie App” Disponível em: <<http://www.slmmsk.com/>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016

É curioso que na primeira imagem tenhamos algo que seria facilmente considerado uma prática derogatória na fotografia analógica (‘riscar o rosto de alguém’) sendo utilizada pela própria autora da imagem em um *selfie* e em uma situação que nada tem de vergonhosa, mas que se impõe até mesmo como banal ou comum. Já na segunda imagem, o uso de um aplicativo *anti-selfie* torna-se, na verdade, o momento mesmo para realização de um *selfie*, estabelecendo um paradoxo em um esquema de estímulo à constante produção das imagens de si. A este respeito, podemos também postular que, enquanto redes já atreladas à identificação e um processo de subjetivação contínuo, plataformas como o *Instagram* sobrevivam estimulando uma constante produção de conteúdo, somando imagens do não rosto à construção social de uma imagem de si que pode ser simultaneamente encarada tanto como fluida quanto como totalizante, ao pensarmos que o que costuma ser o objeto dessas redes passa também por uma ideia de um ‘desempenho’ ou performance de si que demonstra engajamento nas trocas e interações partilhadas (RECUERO, 2012). No entanto, esta observação não invalida a aparição do não rosto, mas soma-se à problemática, apontando para a complexidade da discussão: o não rosto não é uma saída ou uma ferramenta heroica de reformulação política (apesar de também poder o ser), mas antes aparece como o sintoma de uma problemática, de um incômodo, que não é necessariamente remediado por ele.

A imagem do não rosto aparece como um sintoma de algo que não é mais necessariamente falta, mas excesso, e que não se trata tampouco de excesso quantitativo, como se fosse simplesmente uma questão numérica ou de volume, mas antes uma resposta a características específicas do regime de visibilidade da atualidade, com suas luzes totais e vontade de transparência, sempre positivamente associados a ideias de civilidade e democracia. Historicamente, a forma visual do retrato tem seus usos conectados a operações que, ao longo dos séculos XIX e XX buscaram mapear e reconduzir as diferenças a sistemas de classificação e ordem, instituindo exigências e formas de saber na ordem do visível, servindo no ordenamento e tracejar de corpos dóceis. Sobre este olhar do poder sobre o corpo, Foucault afirma ser dócil “um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (2008, p. 118). Vontade de poder expressa nas formas do visível.

Que as tecnologias da imagem são instrumentais nos projetos de docilização dos corpos ao longo dos séculos XIX e XX é algo não apenas discutido como ilustrado, como a imagem do homem velho de Duchenne nos faz lembrar (figura 40). Por outro lado, se o não rosto não é uma solução heroica de fuga, isto tampouco nos impede de propormos que esta figura se apresente como reverso da moeda da instrumentalização total da imagem, que é o da busca de opacidades na própria imagem, manifestando-se justamente em meio ao gênero que desde seu surgimento aparece ligado, imbricado e entremeadado com os modos de subjetivação de cada época: entendendo-se aqui o termo 'época' não em uma acepção de datas fechadas, mas como períodos extensos que se manifestam na superfície das imagens e que não se fecham em cronologias, mas antes em um 'tempo das sobrevivências' (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).



FIGURA 40: Imagem presente na obra *O mecanismo da fisionomia humana* (1862) de Guillaume Duchenne de Boulogne.

O tempo das imagens é tempo das sobrevivências. A forma visual do retrato carrega consigo ao mesmo tempo subjetivação e assujeitamento, formas de apreensão e objetificação de alguém por si mesmo, ou por outrem. Enquanto forma visual, o retrato passa por diferentes ‘Eras’ – contextos históricos em que suas funções sociais e hábitos de elaboração são modificados ou ressignificados. Quando dizemos que o tempo das imagens é tempo das sobrevivências, no caso do retrato isto implica em apontar para a persistência e reunião anacrônica de determinados traços na superfície da imagem – sedimentos de outras imagens, que compõem uma carga difusa que toma parte a cada novo retrato elaborado. Falar das diferentes épocas do retrato não implica assim em fechar uma cronologia, mas antes em perceber as nuances históricas que cada imagem que cita o gênero carrega consigo.



FIGURA 41: Barão e Baronesa de Nova Friburgo (1867), pintura de Emil Bauch (1823- ca.1890). Museu da República.

Bredekamp & Diers em prefácio a textos de Aby Warburg veem na obra deste uma teoria do simbólico ocupada pela capacidade humana

de criar ‘um espaço de reflexão da ponderação’ (2013, p. XVIII) entre o ser humano e a natureza, no qual as forças ameaçadoras se transformam em meios para a superação do medo. A prática simbólica dentro da obra de Warburg deve ser entendida, segundo Bredekamp & Diers, não como uma questão técnica, mas como uma capacidade de estabelecer e elaborar distâncias. Assumindo esta perspectiva, consideramos que, se a fórmula de *pathos* em Warburg é primeiro sugerida em função da necessidade de estabelecer ‘um espaço de reflexão e ponderação entre homem e natureza’, podemos hoje pensar na necessidade de uma luta pela distância e pelo espaço de reflexão entre o homem e a própria cultura.



FIGURA 42: Intervenção popular sobre painel presente no Museu da República, baseado na pintura de Emil Bauch do Barão e da Baronesa de Nova Friburgo. Autoria desconhecida, 2014.

O não rosto para nós aparece assim como um anteparo, como opacidade que estabelece um espaço entre corpo e imagem, afirmando um mistério, ou mais ainda a impossibilidade de totalização, um excedente que escapa. Não rosto então não como negação de imagens, recusa a estas, em um fatalismo sem saída, mas como exercício da fuga. Dispositivo de distração enquanto corremos pela porta de saída, ‘você acha que eu estou aqui, mas eu já não estou’. Não se trata assim de uma resposta,

de uma saída da máquina de rostidade deleuziguattariana, mas de uma variação. Como dissemos antes, um exercício.

Em *Sobrevivência dos vagalumes* (2011), Georges Didi-Huberman nos chama atenção para a possibilidade política da ‘pequena luz’. Em seu texto, Didi-Huberman considera que “a imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna visível” (2011, p. 87). O não rosto é dessas imagens, imagem frágil, não traz consigo nenhuma grande revolução no horizonte de opressão da luz total dos holofotes, mas que talvez se ofereça, em algumas instâncias e sobre determinadas configurações de aparecimento e de leitura, como pequenos *lampejos de contrapoder* (2011, p. 91).

A imagem pode ser pouca coisa no horizonte de corpos oprimidos e de sistemas de julgamento e opressão, ainda assim, não é nada. Desta maneira, Didi-Huberman comenta a redução das imagens ‘a puros processos de assujeitamento’, e dos povos ‘a puros corpos subjugados’ (2011, p. 102) presente na obra crítica de autores como Giorgio Agamben e Pier Paolo Pasolini. Ao responder a tal crítica, o autor não nega a existência dos assujeitamentos e processos de subjuço pela imagem, mas defende, no entanto, que insistir na absoluta potência destes processos totalizantes, ou seja, negar a possibilidade de outras visibilidades, da existência de uma ‘luz menor’ seja também negar a potência das singularidades e multiplicidades de se esvaír, de escapar, de se fazerem valer por si próprias.

O não rosto é assim uma pista, podendo ser entendido como um “operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118), uma visibilidade frágil, que lampeja no agora e oferece uma potência de imaginação. É ainda negação, se dá ainda como forma larvar, que se cola à tradição de outras formas, mas que nela cava um buraco ou ausência, em busca talvez de uma alegria outra na imagem, quem sabe talvez aquela inocência dos primeiros retratos que Walter Benjamin parecia encarar ao ver os daguerreótipos da primeira metade do século XIX em *A pequena história da fotografia* (1994, p. 95), ou simplesmente uma demora. Pequena opacidade passageira em direção a um movimento em que se torne possível não mais negar o rosto, mas não ter mais qualquer importância em ter ou não um rosto, apresentá-lo ou não na imagem.

POSFÁCIO

Fenômenos sutis

VINÍCIOS KABRAL RIBEIRO

“Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando.”

O espelho, Guimarães Rosa

Atrevo-me a ofertar uma resposta provisória, à inquietação trazida por Carolina Libério, em sua introdução, sobre as possibilidades e interesses do livro em face, para a hora atual. A distância instaurada, da defesa à publicação, reforça sua urgência, densidade e as brechas que se abrem para a reflexão.

O rosto saturado pelo *zombido*, coreografado pelos aplicativos e redes sociais, repositório do medo ou um aceno para o pacto coletivo. Para além da crise de representação estamos, talvez, confrontados com as feridas não cicatrizadas, com uma insatisfação coletiva, com múltiplas faces e rostos.

As ciências de dados, os escaneamentos corporais, a decodificação e a identificação facial alinham-se aos herdeiros da terra, aos jovens brancos dos vales tecno-lúdico-informacionais e estão aí, prontos para adjetivar o que quer que seja o capitalismo e suas configurações, para manter as coisas em seu devido “lugar”.

Das promessas quebradas pelas teorizações da administração e da engenharia do tempo, da libertação pela tecnologia, que nos devolveria à criação e ao ócio, quiçá uma vida-lazer, estamos diante de uma acen-

tuada precarização das formas de viver. Desigual, violenta e reiterativa da colonialidade como única forma de se viver e estar no mundo.

Stanley Deetz relembra que teorizar é, também, uma forma de nos ajudar a construir um mundo que queremos. As teorizações de Carolina Libério nos levam de um lugar, marcado pela luta e desejo de ampliação democrática, ao tão perto e tão longe 2013. E, também, nos conduzem para as potências da arte como estratégia de articulação e criação de um corpo coletivo, provisório, mas pujante, como em *Batucada*, de Marcelo Evelin.

Rer a pesquisa e estar diante do livro, retorna a maneira como Nicolas Mirzoeff percebe a imagem, a visualidade e a cultura visual contemporâneas, onde a imagem não faz parte da vida cotidiana, ela é a vida. E como Annateresa Fabris aponta, a cultura visual mais do que uma disciplina, se inscreve como uma tática e uma estrutura interpretativa fluida.

É assim que percebo a articulação proposta em “Eu que não quero ter rosto”. Primeiro, dando a ver as imagens que nos habitam e que constituem nosso tecido cotidiano. Segundo, acenando para a crise da imagem eurocêntrica, incapaz de se criticar, por ainda ser e configurar um regime escópico dominante. Finalmente, como a autora aponta, o não rosto fala mais da busca de resistências e fugas contra o assujeitamento, do que negar rostos e suas imagens.

A escrita de Libério é um convite para conversar com o não rosto, buscando no próprio rosto e no gênero visual do retrato pictórico e fotográfico, aliados às tramas da história e da cultura, este arquivo vivo, cujo não rosto se configura como um texto socialmente escrito. E nesse convite, embarquei rumo a uma constelação de imagens, palavras e sonhos.

Deslizei pelos capítulos do livro, também a procura das pequenas histórias, dos devires minoritários, nas gagueiras da língua, no menor, no íntimo e no detalhe. “Eu que não quero ter rosto” é uma imagem, cuja abertura se configura como uma cartografia e como formas de habitar o presente e responder a este tempo. Em suas palavras: “ter uma imagem de mim sem que ela me designe ou englobe, soltá-la ao mundo e sabe-la minha, sem no entanto viver com a obrigação de tê-la constantemente retraçada à mim (LIBÉRIO, p.148, 2021)”.

Nesse agrupamento de autoras e autores e com sua chave de leitura, é um exercício arguto a sua proposta de “viver o rosto em sua própria

superficialidade”, assim como essa “demanda incomensurável do rosto do outro”. Urgente e atual: que rostos queremos/podemos ter e recusar?

Os usos médicos e judiciais da fotografia, em seu diálogo teórico com Bertillon, a antropometria e as conexões com as câmeras inteligentes, que propõem decodificar rostos e antecipar futuros, nos colocam a complexidade e a intensidade de dismantelar o racismo, a criminalização de corpos e os regimes de controle. É curioso como tais operações, analógicas e digitais, *face detection* e antropometria, configuram-se como ranços lombrosianos na nossa cultura e nas nossas instituições.

O trabalho de Schallmaier, especialmente *Comparações e No Pic, No Point* descortinam outros pontos que podem ir além do efeito cômico, quando nos deparamos com a organização dessas imagens. É possível relembrar esse olhar voyeur do desejo homossexual, com os cliques de Alair Gomes. Entretanto, recordemos toda uma história da visualidade LGBTQIA que passa por uma experiência do desaparecimento. O soterramento da memória. Ou em sua versão mais radical, o extermínio físico de pessoas fora dos marcos da cis-heterossexualidade compulsória.

Esse negativismo ou pulção de morte que assolam os corpos dissidentes, também podem ser matéria de criação e potência, como nos trabalhos de teorias *queers* de Lee Edelman, Gabriel Giorgi e Eve Sedgwick. Na análise de *No Pic, No Point* temos a ocultação do rosto ora como uma estratégia de desejo, ora como uma forma de viver anonimamente a sexualidade. Não rostos gerando novas epistemologias do armário: é preciso sair dele, muitas vezes, em muitos círculos e espaços. Reiterar performativamente o desvio.

Algo que aparece em aplicativos de encontros sexuais, como o Grindr, é justamente a possibilidade de ser mais um armário, um armário digital. Todavia, sair desse armário é visto por muitos usuários como uma difamação, uma deposição contra si e contra o rosto normativo que apresenta a métrica para circular pelo mundo sem sanções simbólicas e efetivas. Ao mesmo tempo em que a ausência do rosto, o anonimato, inflamam o desejo e prometem a entrega do rosto másculo.

Muito potente a ideia do local de fábula e creio que podemos ampliá-la para um local de fala, não como uma autoridade da experiência, como critica bell hooks, mas a possibilidade de uma criação minori-

tária e molecular de um rosto coletivo que se soma para mover estruturas, buscar novos devires. Penso em Grada Kilomba e sua máscara do silenciamento, penso na artista visual Leona Vingativa, nos trabalhos de Bárbara Wagner, Alexandre Sequeira e Gabriel Mascaro: não é sobre rostos, não é sobre sapatos.

Por fim, termino imerso em seus argumentos e feliz com esse diálogo. Tanto as considerações sobre a ocupação da Câmara de Porto Alegre, quanto os relatos de experiência e reflexões sobre a performance coletiva *Batucada*, de Marcelo Evelin, engendram sua resposta ao presente e a sua afirmação “Eu que não quero ter rosto”, que pode se desdobrar em uma pergunta. Tais exercícios apontam para a possibilidade de um aperfeiçoamento da democracia e um rompimento radical com a ideia de homogeneidade que o “rosto político” assegurou ao longo das alternâncias dos jogos de poder.

2013 fez ecoar em muitas cidades, conversas e redes sociotécnicas a máxima: ninguém me representa. Curioso como dez anos antes, Cris Bierrenbach fez a série “auto retrato”, utilizando o Daguerreótipo. Nesses autorretratos, a artista não nos representa e nem se representa, ela coloca bonecas diante do dispositivo. Tal operação da a ver as polifonias e as complexidades das tramas visuais do agora.

2021: Arte, política, rostos, democracias. Identidades escavadas. Como Libério anuncia “o tempo das imagens é tempo das sobrevivências”. E em sua aventura pelas searas ora transparentes, ora opacas do cotidiano, suas perguntas e respostas ao não rosto são ainda mais urgentes. Sobre quantas máscaras haverá o retorno do impossível do tempo?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “The Face”. In: **Means without end: notes on politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

_____. **Means without end: notes on politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

_____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **On security and terror**. LIBCOM, 2006. Disponível em: < <http://libcom.org/library/on-security-and-terror-giorgio-agamben>>. Acesso em 3 de outubro de 2016.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **The process of the subject**. Palestra proferida na European Graduate School, 2009b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ybkjIMDDmJo>. Acesso em 18 de julho de 2013.

_____. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

ALLOA, Emmanuel (ORG.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ARCAS, Blaise A.; MITCHELL, Margaret; TODOROV, Alexander. **Physiognomy’s New Clothes**. Disponível em: <<https://medium.com/@blaisea/physiognomys-new-clothes-f2d4b59fdd6a>>. Acesso em 23 de julho de 2017.

ARENDT, Hannah. **The life of the mind**. San Diego: Harcourt, 1978.

BANU, Georges. **L’Homme de Dos: Peinture, théâtre**. Paris: Biro, 2000.

BARROS, Leonardo; COSTA, Ana Claudia. Black Blocs presos vão responder por formação de quadrilha armada. In: **G1**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/black-blocs-presos-vaio-responder-por-formacao-de-quadrilha-armada-9814023>> . Acesso em 20 de janeiro de 2014.

BATUCADA, In: **MICHAELLIS** – Dicionário online. São Paulo: Melhoramentos, 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Batucada/>>. Acesso em 4 de abril de 2013.

BEKHOR, Michel. **StartSe em Israel: reconhecimento facial acerta 92% dos terroristas**. IN: StartSe, 2016. Disponível em: <<https://conteudo.startse.com.br/mundo/michel-bekhor/startse-em-israel-reconhecimento-facial-acerta-92-dos-terroristas/>>. Acesso em 23 de julho de 2017.

BELTING , Hans. Por uma antropologia da imagem. In: **Revista Concinnitas**, ano 6, vol. 1, nº 8, julho 2005. Disponível em: <http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/belting_porumaantropologiadaimagem.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2013.

_____. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BUTLER, Judith. Vida precária. In: **Contemporânea** - Revista de Sociologia da UFSCar. n. 1 p. 13-33. Jan.–Jun. 2011. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/ojs/index.php/contemporanea/article/view/18/0>>. Acesso em 19 de janeiro de 2016.

BYINGTON, Elisa. **O projeto do renascimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CASARES, Adolfo Bioy. **A Invenção de Morel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006

CHIBA, Yasuyoshi. What's going on in this picture? March 17, 2014. The Learning Network. IN: **The NY Times**. Disponível em: <<https://learning.blogs.nytimes.com/2014/03/17/whats-going-on-in-this-picture-march-17-2014/>>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

COLEBROOK, Claire. Deleuze [Verbetes]. In: MURRAY, Alex; WHYTE, Jessica. **The Agamben Dictionary**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do Rosto:** exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Lisboa: Teorema, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1:** a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A imanência, uma vida. In: Educação & Realidade, vol. 27, nº 2, 2002. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Percepto, Afecto e Conceito”. In: **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, 34, 1992.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2008b.

DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material.** vol. 19 no.2 São Paulo July/Dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&id=S0101-47142011000200002>. Acesso em 13 de março de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Sobrevivência dos vagalumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DEMOLITION INC. **Batucada.** Disponível em: <<https://www.demolitionincorporada.com/batucada>>. Acesso em 20 de setembro de 2016.

DORINGER, Bogomir. **Faceless:** catálogo da exposição. Disponível em: <http://www.quartier21.at/fileadmin/Newsletter/MQ/PDF/q21_Ausstellungsfolder/fq21i_folder_faceless_www.pdf>. Acesso em 11 de julho de 2013.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FACEPTION. **About us**. IN: Faception, 2016. Disponível em: <<https://www.faception.com/about-us>>. Acesso em 23 de julho de 2017.

FACEPTION: conter-terror technology. Israel: I24News, 2016. Disponível em <<http://www.dailymotion.com/video/x4feq82>>. Acesso em 23 de julho de 2017.

FERREIRA, Bruno; LIBÉRIO, Carolina; BONORANDI, Giuliano; VIDAL, Icaro; MACIEL, Jane. **Anonimato #ProtestosBR**: Cartografia de Controvérsias – Anonimato nas redes e nas ruas. Plataforma online. Disponível em: <<https://anonimatoprotostosbr.wordpress.com/>>. Acesso em 16 de maio de 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. São Paulo: Graal, 2007.

_____. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. 35ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008

_____. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FREUND, Gisele. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Ed. Vega, 1989.

GABOR, Harry Fisch. Convictos y otras historias. In: **Descubrimientos 2010** – PhotoEspaña. Madrid: La Fabrica, 2010.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Porto: Sextante, 2011

GORINI, Paula. O difícil exercício de ser o outro. In: **Batucada**. Disponível em: <<https://www.demolitionincorporada.com/batucada>>. Acesso em 20 de setembro de 2016.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidad e Infinito**: ensayo sobre la exterioridade. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002.

_____. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. **Violência do rosto**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2008.

_____. A fotografia e seus duplos II. In: **Icônica**, 2011. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-seus-duplos-parte-2/>>. Acesso em 20 de abril de 2016.

LOPES, Denilson. Encenações Pós-Dramáticas e Minimalistas do Comum. In: **No Coração do Mundo**: Paisagens Transculturais. Rio de Janeiro, Rocco, 2012.

MCNEIL, Joanne. Artist profile: Adam Harvey. In: **Rhizome**. Disponível em: <<http://rhizome.org/editorial/2012/jun/11/artist-profile-adam-harvey/>>. Acesso em 11 de julho de 2013.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OOSTERHOF, Nikolas N. ; TODOROV, Alexander. **The functional basis of face evaluation**. IN: PNAS 2008 vol. 105 nº 32. Disponível em: <<http://www.pnas.org/content/105/32/11087.full.pdf?sid=20089064-0f13-4e9b-8bbf-c5cf2e8216bf>>. Acesso em 23 de julho de 2017.

R7. **Polícia do Rio terá ‘Robocops’ contra manifestações**. 28 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/policia-do-rio-tera-robocops-contr-manifestacoes-28022014>>. Acesso em 3 de março de 2014.

RECUERO, Raquel. O Capital Social em rede: como as redes sociais na internet estão gerando novas formas de capital social. In: **Contemporânea**, revista de Comunicação e Cultura. Vol. 10, nº 3, 2012. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6295/4671>> Acesso em 15 de janeiro de 2016.

ROBSON, David. **O que seu rosto revela sobre você**. BBC BRASIL, 16 de março de 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150316_vert_fut_rosto_segredos_ml>. Acesso em 23 de julho de 2017.

SALINET, Roberta. Fotos mostram manifestantes sem roupa na Câmara de Porto Alegre. In: **G1**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande>>

do-sul/noticia/2013/07/fotos-mostram-manifestantes-sem-roupa-na-camara-de-porto-alegre.html>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014

SEGARRA, Josep J. “**Paz entre nós, guerra aos senhores!**” uma etnografia sobre o Bloco de Lutas pelo Transporte Público e a Ocupação da Câmara de Porto Alegre. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFRGS, 2015.

SESC. **Encontros Provocativos 7/9 Bienal Sesc de Dança**. Vídeo de palestra online, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G1kVab4y_JY>. Acesso em 10 de agosto de 2017.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Roberto (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

SMYTH, Diane. **Impersonal portraits**. In: British Journal of Photography. Disponível em: <<http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/report/2107289/-impersonal-portraits>>. Acesso em 11 de julho de 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

SZARKOWSKI, John. **Photography until now**. New York: Museum of Modern Art/Bulfinch Press, 1989.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2002.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: AkalEdiciones, 2010.

_____. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WU, Xiaolin; ZHANG, Xi. Automated Inference on Criminality using Face Images. In: **ArXiv:1611.04135v2** [cs.CV] 21 Nov 2016. Disponível em: <<https://arxiv.org/pdf/1611.04135v2.pdf>>. Acesso em 23 de julho de 2017.

ZHANG, Michael. World's Largest Private Yacht Features a Laser-based Anti-Photo Shield. In: **PetaPixel**. Disponível em: <<https://petapixel.com/2012/10/28/worlds-largest-private-yacht-features-a-laser-based-anti-photo-shield/>>. Acesso em 5 de abril de 2014.

CAROLINA GUERRA LIBÉRIO

Fotógrafa, pesquisadora, videoasta e professora na área de Produção Audiovisual do curso de Radio e TV da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Graduada em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Produção Fotográfica e Videográfica, Novas mídias e Cultura Visual. É membro fundador do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagens (NUPPI-IFMA).