

Diante do limiar: para uma poética da fantasmagoria

In front of the burden: for a poetic of phantasmagoria

Samuel José de Jesus¹

Este artigo propõe analisar a questão da fantasmagoria em relação às fotografias e obras realizadas com filmes de arquivo. Obras estas que constituem hoje uma iconografia que resulta da prática de apropriação. De um lado, atualizaremos uma revisão crítica e teórica da apropriação, partindo do conceito de *Chockerlebnis* – literalmente conhecido como “a experiência do choque”, enunciada por Walter Benjamin. Do outro lado, este estudo abordará alguns casos nos quais a figura fantasmagórica ecoa com o conceito de *chockabwer* – a proteção “paradoxal” da sensibilidade do sujeito pelo próprio choque. Ou seja, quando esse registro particular encontra-se no limiar da sua ilegibilidade, reatualiza o evento histórico, e no mesmo tempo o revela mais perturbador.

Palavras chaves: Fotografia, cinema experimental, fisiognomonia, fantasmagoria

This article aims to analyze the question of the phantasmagoria, in relation to photographic pictures and works made with found footage films. These works constitute nowadays a kind of iconography which results of the practice of the appropriation. In one hand, we will actualize a revision critical and theoretical, starting from the concept of chockerlebnis, literally known as “the experience of the choc”, enunciated by Walter Benjamin. In the other hand, this study will deal with several cases in which the figure of phantasmagoria echoes with the concept of chockabwer – a “paradoxical” protection of the subject sensibility toward this choc itself. That is to say, when this register peculiar is found in front of the burden of his illegibility, it remodels the historical event and, at the same moment, reveals itself more disturbing.

Key words: Photography, experimental cinema, physiognomy, phantasmagoria

¹ Professor Doutor em História da arte contemporânea, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

I. Introdução

Esse artigo propõe-se analisar a questão da fantasmagoria a luz de dois conceitos fundamentais: o de *Chockerlebnis* e o de *Chockabwehr*, ambos comentados no célebre ensaio "Charles Baudelaire: um poeta lírico no ápice do capitalismo", de Walter Benjamin. Será questão de analisar esses conceitos em relação as obras fotográficas e de fílmicas ditas de arquivos ou aparentadas. Obras estas cujo processo de apropriação vem destacar um registro iconográfico que hoje constitui uma verdadeira estratégia poética da dormência, no limiar da perda irreversível.

Para entender de melhor modo a relação que o conceito de *chockerlebnis* pode manter com algumas figuras fantasmagóricas, em suas possíveis existências imagéticas, podemos iniciar nossa análise a partir do reconhecimento promulgado por Walter Benjamin a respeito da existência da *fantasmagoria* na obra poética de Charles Baudelaire, pensada enquanto processo alegórico e melancólico de uma modernidade urbana encontrado então na cidade de Paris:

Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho (BENJAMIN, 2006, p. 47).

Na virada do século XIX, consolidou-se uma nova fisionomia urbana, abraçando aos modos de produção industrial ligados às novas configurações do trabalho, dos corpos, do espaço coletivo, tudo como iniciou-se uma reavaliação estética das produções artísticas emergentes. Segundo Benjamin, surgiu um verdadeiro processo de transformação, cujo potencial revolucionário, mediante às novas técnicas de arte, celebrava em sua

finalidade, ao aperfeiçoamento da reprodutibilidade técnica tanto fotográfica, quanto cinematográfica. O que consolida uma estética do *choque* observada na vida urbana, no trabalho, no contato com a multidão e com o tráfego, expandiu-se na experiência vivida com a arte, em todas as suas vertentes.

Tudo como essa reavaliação estética acha uma das suas fontes em Baudelaire, pelo qual o declínio da *aura* da obra de arte era intimamente ligada ao desenvolvimento da sua reprodutibilidade técnica, ela vem progressivamente constituir uma *vivência do choque* [o *chockerlebnis*], que se inoculou e se traduziu de modo expressivo na postura crítica do poeta. No entanto, o que se elaborou como *estética do choque* teve que esperar até a técnica cinematográfica para chegar a sua maturidade. Segundo Benjamin: “No filme, a percepção sob a forma de *choque* se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989, p. 125).

Em paralelo, à diferença da obra de arte, sobretudo pictórica, necessitando uma certa postura contemplativa, a experiência imposta pelo cinema, enquanto dispositivo perceptivo e aparelho discursivo, submete o espectador a uma visibilidade temporal “autoritária” e fragmentada, num fluxo relativamente disperso. Isso, na condição em que o espectador seja supostamente preparado, presente e disponível. Caso contrário, os *choques* das imagens não poderiam ser absorvidos:

A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Desde então, define-se uma abordagem e um pensamento da imagem distanciados do valor de *aura* convencional diante de uma obra de arte, já colocada em xeque, notavelmente pelos artistas dadaístas que recusaram a sua percepção *aurática* herdada dos preceitos renascentistas. Essa ruptura teve por principal efeito a produção de um choque *físico* enfatizado em relação ao espectador, devido ao movimento das imagens e do sentido da narrativa projetadas, cuja recepção definiu-se enquanto sensação imagética de *ordem tátil*. A recepção cinematográfica será então percebida como sendo de *ordem tátil*, apoiando-se na mudança de lugares e de ângulos, golpeando de forma intermitente o espectador. Segundo o crítico de arte Bernard Berenson essa sensação tátil refere-se a um objeto que:

[...] ocupa um espaço dado e não pode mudá-lo sem tomar o tempo de ocupar uma por uma as posições intermediárias. A imagem visual que temos dele, julgamos ser uma simples aparência cujos aspectos diferentes devem ser sempre mudados com referência à imagem tátil. Esta imagem é a realidade para a qual o outro chama a nossa atenção. (BERENSON, 2010, p. 61-62).

O cinema ofereceu a essa nova sensibilidade, saturada de “violentas tensões” em seu cotidiano, uma nova forma de arte, cuja essência consiste na sucessão brusca e rápida de imagens, que se impõem ao espectador como uma sequência de *choques*. Por conta dessas tensões que ocorreram na virada dos séculos XIX e XX, reproduzindo pouco a pouco um estímulo tátil na própria tela, este estímulo chegou a fazer parte do ato de olhar. Nesse sentido, o corpo, como o olho, tornam-se receptáculos dos choques estéticos. É a razão pela qual o aparelho cinematográfico testemunha dessa fusão:

Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o

objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1989, p. 194).

Assim, segundo o crítico Leo Charney (2004, p. 323-324), num ensaio chamado *Num instante: o cinema e a filosofia*, observa-se que: "Experimentar os choques era experimentar o instante. [...] O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo".

Ora, se esse choque pode ser percebido enquanto estímulo tátil, Benjamin sugere, na medida do possível, tentar não se deixar anestesiado por sua constante aparição. Ao contrário, é preciso tomar uma postura inversa, ou seja, voltar a sentir, para sair do estado de alienação e de dormência, para que os golpes que agridem o homem moderno não derivem apenas da sucessão das imagens numa sala escura. Eles são também aqueles estigmas que ocorrem nas grandes metrópoles. Por meio do prisma cinematográfico, eles correspondem:

[...] aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde as metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1989, p. 192).

É uma das razões pelas quais o cinema, desde da sua invenção, cristalizou uma ruptura estética irreversível, tanto na projeção, quanto na percepção do mundo urbano para melhor despertar o seu dever político, possibilitando assim a recriação mimética da cidade, que não seria somente uma forma de submissão, mas de reapropriação do espaço público. Tal postura pode ser observada, na era contemporânea, num filme realizado em 1975 pelo

artista e arquiteto Gordon Matta Clark, intitulado Conical Intersect, na zona de construção do futuro Museu Nacional de Arte Moderna – Centre Georges Pompidou, em Paris. O uso assumido da película ao registrar uma obra em progresso, alterada pelas numerosas intervenções da equipe ao longo do seu registo, nos lembra o cuidado do Benjamin em relação as novas técnicas de reprodução miméticas do presente capturado.



Figura 1. Gordon Matta – Clark. Conical Intersect, 1974.
Musée National d'Art Moderne, Paris

Podemos observar igualmente como nessa obra, os choques *físicos*, materializados por meio dos buracos e interstícios cortados nas paredes e nos pisos de um edifício abandonado, recriam um ritmo imagético hipnotizante, que acompanha a reconfiguração espacial do prédio transformado em lugar de experimentação da obra na sua matriz. Trata-se de uma obra elaborada enquanto processo de registo, arquivo *in situ* de uma arqueologia cinematográfica do mundo contemporâneo. Registro este que questiona de forma prosaica a

convivência do homem com o seu ambiente em perpétua mudança. Por isso, observa Benjamin (1989, p. 174): “Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou e a muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado.”.

II. Poética do ilegível.

Continuamos nosso percurso em torno de uma primeira categoria de imagens percebidas como ilegíveis. Imagens estãs que adotam e experimentam, de modo sùtil, a apropriação como procedimento derivado do conceito de *Chockerlebnis*, designando literalmente uma *experiência do choque* – e mais especificamente uma *vivência do choque*. Essa categoria ressalta a importância do uso dos suportes de origem, vistos enquanto receptáculos sensíveis de um estupor interno.

Tomamos como ponto de partida uma figura *fantasmagórica* que resulta da experiência posta à prova no filme-ensaio *Nostalgia*, realizado em 1974 pelo cineasta Hollis Frampton. Ao longo das combustões que se seguem, uma voz em *off* (voz essa que não outra que a de seu amigo cineasta Mickael Snow) comenta lentamente cada fotografia selecionada. Toda a ambiguidade da obra nasce, em primeiro lugar, do aspecto *assincrônico* do filme entre a imagem e a voz que a comenta e descreve. Assim, a voz opera sobretudo uma profunda ruptura não somente em relação à narração convencional.

Essa ruptura é devida ao *retardo* que desloca um dos elementos face ao outro: a voz não comenta a imagem, tampouco o conteúdo que ela nos apresenta no momento mesmo de sua desagregação, em chamas sobre uma chapa elétrica de fogão, até sua completa e

total desapareção. Desde então, essa *des-sincronização* “parasita” a compreensão da narrativa, e nos convida a operar um verdadeiro trabalho de memória: tentamos assim nos lembrar da história particular que acompanha cada imagem – e, inversamente, rememorar a imagem que acompanha a história.



Figura 2. Hollis Frampton, *Nostalgia*, 1974.
Carnegie Museum of Art, Pittsburg

O mais importante a ser retido consiste não somente no fato de que esse filme nos oferece um aspecto da memória cujo movimento se inverteu completamente, uma vez que esse tipo de memória pressupõe igualmente uma escolha. Segundo Jacques Derrida: “eu não posso suprimir o movimento para interpretar, selecionar, guardar ou não os registros; portanto, para constituir os registros em arquivo e escolher o que eu quero escolher.”

A mesma dicotomia simultânea entre a fotografia e a voz que a comenta pode ser também observada no filme intitulado *L'appartement de la rue de Vaugirard* (*O apartamento*

da rua de Vaugirard), realizado pelo artista francês Christian Boltanski em 1973, bem como no livro epônimo, posteriormente editado. Como no filme de Hollis Frampton, essa obra nos remete àquilo que poderíamos resumir como uma consciência temporal e melancólica da espera, cujo eco do seu objeto ressoa, aqui, segundo um modo inverso: não por sua aparição, mas, claramente, por seu desaparecimento, sua ausência.

Nessa obra, a ambiguidade não se constrói respeitando a relação referencial da imagem com o lugar de abandono, *desafetado*, mas de uma prática baseada num discurso dicotômico que revela, assim, uma experiência criativa particular cujo telos nostálgico se enuncia durante um outro deslocamento. Há um outro tipo de passagem que leva a outro nível de leitura e de percepção da referência inicial do registro produzido. Ao tomar o caráter fortemente documental da imagem (fotografada, recolhida e agenciada segundo a ideia de um inventário; prática que, entre outras, consolidou a fama do artista), associado a curtas legendas descritivas que acompanham cada foto, a montagem acaba transpondo e mantendo a obra em um gênero inteiramente fictício.

Ao longo dessa transição (visual e conceitual), desfilam visões de espaços privados e vazios fotografados. Esses espaços particulares e íntimos tornam-se *anônimos*, desprovidos tanto de história particular como de valor simbólico. Eles constituem, assim, o lugar perfeitamente adequado para experimentar e praticar a experiência visual do “nada” e do banal. Assim, a sensação de ausência é intensificada pelo comentário que descreve cada cômodo e seu cenário *fictício* e pelo encadeamento sistemático desses *retratos íntimos* de um apartamento qualquer, apresentado e regido à maneira de um inventário. A câmera passeia, de fato, por um apartamento esvaziado de seus moradores e de seu mobiliário, enquanto uma voz em *off* comenta meticulosamente a antiga e “suposta” configuração de

cada um dos aposentos. O livro, por sua vez, também retoma um dispositivo descritivo semelhante do apartamento.

Uma sensação poderosa de solidão soma-se ao aspecto silencioso e sutil e, pouco a pouco, se inocula no espaço singular e universal no qual chegamos a detectar certa presença indefinível. Sensação esta que se relaciona ao que o filósofo Nicolas Grimaldi identifica, em seu ensaio *Traité des solitudes (Tratado das solidões)*, como uma consciência singular do ser, ou seja, uma: “Unidade de uma dualidade, presença em si que transcende rumo ao futuro, no qual a espera é o estofa mesmo da consciência. Visto só ela tornar possível a experiência da demora, a espera é, além disso, o único fundamento possível da consciência do tempo” (GRIMALDI, 2003, p. 65-76).

Chegamos ao término desse primeiro ponto, com a abordagem de uma figura fantasmagórica, em decomposição, ou ainda, em degradação, cujo processo vem a ser preservado mediante uma práxis de reapropriação. Nossa análise dedica-se a uma série fotográfica extraída da obra *Manual de decomposição* do artista francês Eric Rondepierre. Trata-se, na verdade, da decomposição simultaneamente material e simbólica da imagem iniciada dentro de sua própria impressão mnemônica. Por serem constituídas de diversos fragmentos de filmes mudos em preto e branco produzidos entre o início do século 20 e a década de 1940, alguns deles aparecem muito descompostos.

Os fragmentos compõem uma suntuosa alegoria da sobrevivência e do gesto criativo a partir de um efeito verdadeiramente destruidor. Nesse sentido, vale retomar a observação de Georg Simmel, em seu ensaio *As ruínas* de 1907, pelo qual o interesse das ruínas é possibilitar que uma obra humana seja percebida quase como que um produto da natureza. A ruína produziria assim uma nova coesão, rompendo a unidade de uma entidade tal como uma edificação, pois é concebida e produzida pela intenção humana sob a pressão do acaso, integrando-a dentro do seu cenário natural. Nesse sentido, em uma construção arruinada

pelos anos e pelos séculos, inscreve-se uma força antagônica dividida entre o passado e o presente, a determinação e o acaso, e cujas energias contrárias acabam por criar uma nova unidade estética.

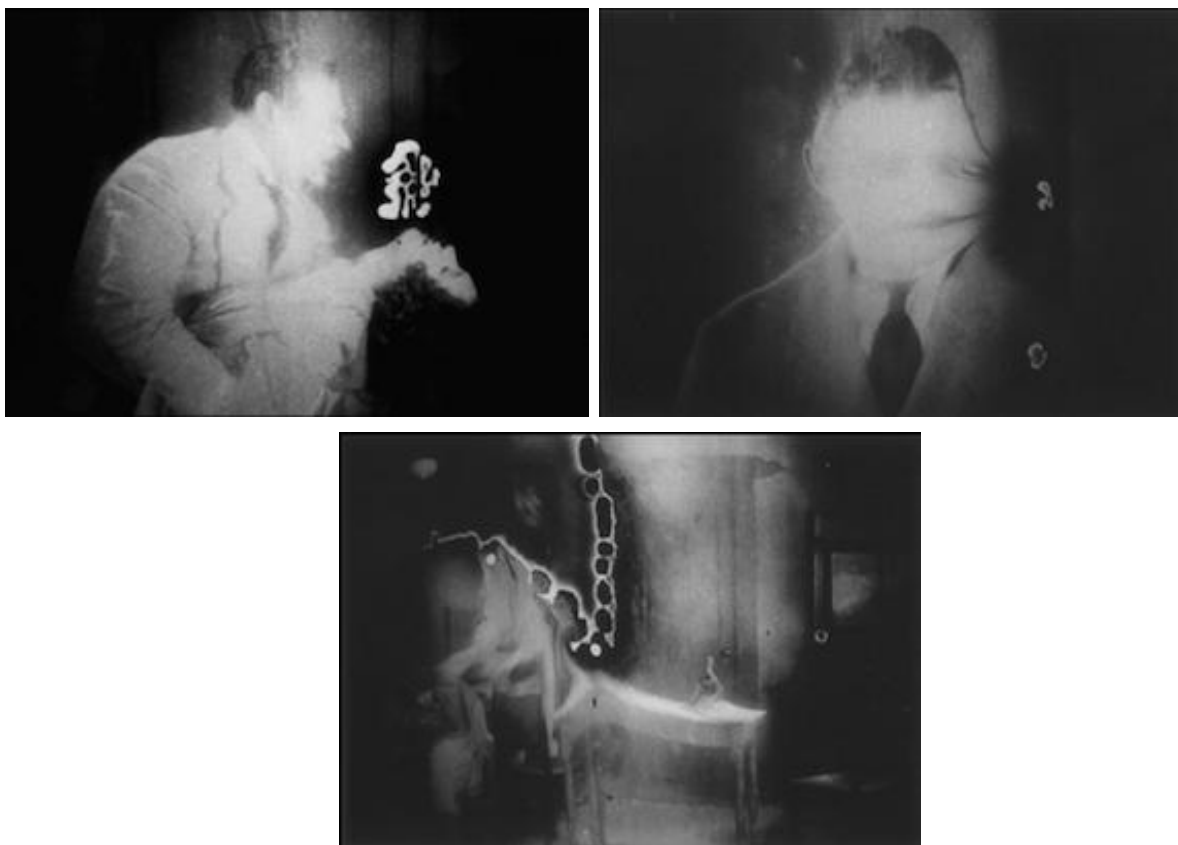
Se as séries que constituem o *Manual de decomposição* conservam características e valores próprios de um arquivo, a questão relevante aqui consiste em saber de que modo esse tipo de fotografia, para além da função documental, torna-se em si objeto simultaneamente reapropriado e mantido num estado de vestígio revelador de um olhar singular. Tal qual um pensamento contemplativo frente à ação corrosiva do tempo sobre a matéria e o suporte de representação. Eric Rondepierre (2001, p. 39) ressalta que nós:

[...] começamos por atingir a imagem antes de atingir o seu referente, talvez um provoque o outro, por meio de uma espécie de contaminação assustadora. Talvez sejam a mesma coisa: o medo é, já em si, 'imagem', porque representa a paixão do congelamento.

O *Manual de decomposição* reúne assim três séries em que podemos observar tanto um rosto desfigurado (na série *Máscaras*), quanto fotogramas de cenas deformadas (na série *Scènes*), ou ainda fotogramas cuja representação do objeto atinge os limites da anamorfoses (a série *Moires*). Esse manual aparenta-se, portanto, a um *Método do martírio*. A esse propósito, o artista declara que: “Estamos exatamente na posição do espelho deformado do si mesmo, o anúncio da morte em sua versão tremulante e espantosa, lá onde o assassinato da imagem situa-se mais perto da imagem do assassinato; o martírio da fotografia, da fotografia do martírio” (RONDEPIERRE, 2001, p. 40).

Logo, estamos diante da necessidade de ler e decifrar, *em retrospecto*, o enigma dessa imagem misteriosa – cujo conteúdo transfigurado tornou-se, ao longo de seu extenso processo de deterioração, sempre ilegível, marcado pelo selo da queimadura. Face a esse

espanto, congelado em seu contágio, o fotograma nos aparece, nesse sentido, realmente “estupefato”. Preso no limiar do último movimento de seu sopro mudo, tal aspecto pode ser observado no exemplo da fotografia intitulada W1930A, extraída da série *Cenas*. Essa paralisação, essa brecha do círculo por meio do qual mergulhamos no abismo do medo e do irrecuperável, faz-se também presente nos exemplos W1921A e W168A, ambos incluídos na série *Masques*.



Figuras 3 - 4 - 5 Éric Rondepierre. W1930A, W1921A, W168A, 1998-2005.
Courtesy Galerie Thomas Zander

Ao olhar e analisar essas obras fotográficas, plásticas e cinematográficas, somos levados por fim a observar e perceber a imagem enquanto resultado de um processo de *Monstração*. O que, porém, pode-se depreender desse termo? Segundo Jean-Luc Nancy, ele pode ser esclarecido pela premissa de que: “Assim, a essência da imagem é de ordem *mostrativa* ou *mostrante*. Cada imagem é uma *monstrance* [...]. A imagem é da ordem do monstro: *monstrum*, é um signo prodigioso (moneo, monestrum) que adverte contra uma ameaça divina [...] É por isso que há uma monstruosidade da imagem: ela é fora do comum da presença porque ela o é em ostentação” (NANCY, 2005, p. 46-47).

Nesse sentido, Eric Rondepierre cria a partir de todas essas deteriorações “naturais” um catálogo de formas visuais autônomas cujo recurso serve a uma nova tentativa desejosa de que as fotografias unam-se plenamente aos seus referentes originários. Essa possibilidade, explicitamente presente nesses exemplos, faz da destruição e da deterioração da imagem uma faculdade cujo processo poético sensível e autônomo da imagem vem a acentuar paradoxalmente seu caráter profundamente *aurático*. Igualmente paradoxal, por seu caráter de fato *acheiropoïèta*, excluindo de sua feitura a mão do homem, reduzido tão somente à intervenção cuidadosa de seu único imperativo de conservação.

Assim, esse procedimento da fotografia é carregado de um profundo valor ritual, que Walter Benjamin, em seu tempo, conferia às primeiras fotografias. A obra de Eric Rondepierre nos lembra a ligação que Benjamin operou entre “o culto das imagens” e as suas “belezas melancólicas”. Um laço sem o qual a celebrada “aura” da imagem não teria mais razão de ser, já que: “No culto devido à lembrança de um amor longínquo ou morto, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, a aura sinaliza, pela última vez, nas primeiras fotografias. É isso que torna sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 1997: 35).

III. Poética da dormência

Na busca de destacar certas obras nas quais a fantasmagoria toma todo o seu sentido – isso quando mesmo o seu objeto de representação encontra-se no limiar da sua ilegibilidade –, surge um segundo conjunto de obras que demonstram como essa noção continua esboçar novos caminhos narrativos experimentais. Criando um registro iconográfico que reatualiza o evento de modo autônomo, a apropriação revela-o mais perturbador, tal como observa-se na obra vídeo chamada *Phantom*, realizada em 2001 pelo cineasta Matthias Müller. *Phantom* é uma obra lida como uma cartografia das sombras, ou seja, um espaço em que as silhuetas não chegam a tomar forma.

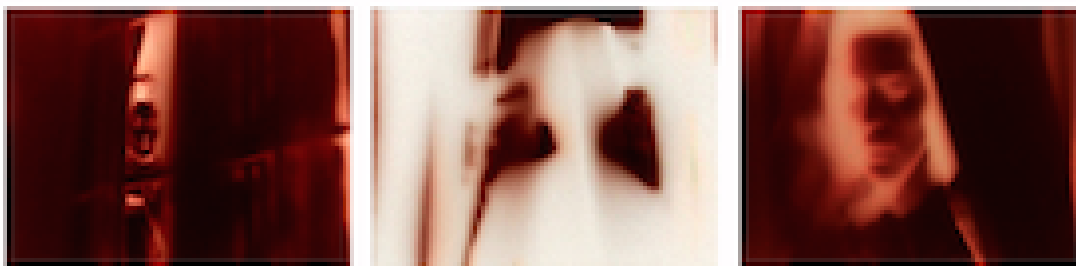


Figura 6. Matthias Müller, *Phantom*, 2001.
Courtesy Light Cone

Figuras anêmicas, vistas em negativo, vagueiam num espaço flutuante, apanhadas num círculo que se repete sem fim, e do qual elas não podem sair. O que chama a nossa atenção refere-se a uma sensação melancólica que emana da obra: melancólica, pois refere-se ao que só permanece como uma silhueta vibrante, impressa pelos contornos de sua

forma, superfície da forma espectral extraída de seu molde. Esse molde era nomeado por Platão de *Khôra*, ou seja, o lugar da criação do mundo, o que nos remete àquilo que dá forma às figuras em si. Platão (1992, p. 51) observa assim que: “Para conceber o lugar é preciso sempre, por uma abstração quase irrealizável, separar, destacar os objetos do ‘lugar’ que eles ocupam”. *Khôra* é simultaneamente o lugar onde se dá a gênese das figuras e o lugar que cuida delas. Ponto relevante, a *Khôra* se faz perceber simultaneamente como o túmulo de memórias das imagens ocultas e como o lugar “nativo” de novas imagens. É graças a ela que se pode atribuir a faculdade de tornar visível aquilo que é não menos que da ordem do impalpável.

Essa inquietação ecoa assim na outra noção de “chockabwer” ou seja, a proteção “paradoxal” da sensibilidade do espectador pelo próprio choque. E isso, na medida em que, podemos talvez observar afinal a eficiência da proteção singular pelo choque no fato de atribuir ao evento, renunciando ao conteúdo, uma posição temporal precisa na consciência. O *chockabwer* surge do fenômeno moderno próprio definido enquanto *mundo de sonho*. Mas esse *sonho coletivo* é inconsciente, vivido de modo totalmente despercebido.

No mundo onírico estabelecido pelo mercado de consumo, cada consumidor participa desse *sonho*. É na ideologia da classe dominante que o *sonho coletivo* manifesta-se. E dessa forma, as relações entre as coisas espelham as relações sociais de dominação e de exploração. Vale a pena lembrar que essa inquietação desperta em Benjamin o desejo singular de desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos.

Ora, esse *mundo do sonho*, em que o indivíduo tornou-se cada vez mais adormecido, encontra-se contrariado por toda uma parte de uma produção *imagética* deixada em dormência durante várias décadas e que, por meio da sua reapropriação, em várias obras

contemporâneas, vem revelar, tornar visíveis alguns sintomas de uma leitura utópica herdeira da fisiognomonia. Uma leitura que continua assombrar uma parte da produção fotográfica no início de século XX. Podemos destacar assim o projeto do fotógrafo August Sander, cujo olhar taxonômico quis registrar todos componentes sociais do povo alemão – inclusive os marginais, os deficientes, os povos viajantes. Em relação à obras de August Sander, Benjamin anotou:

As obras como essas de Sander podem adquirir, num dia, uma atualidade imprevista. As mudanças do poder que nos esperam precisam de uma necessidade vital para melhorar e afinar o saber fisiognomônico [...] Teremos de nos acostumar ao fato de ser examinado tudo como nós observaremos os outros. A obra de Sander é mais do que um álbum de imagens: ele é um ‘Atlas de exercícios’ (BENJAMIN, 1989, p. 96).

No entanto, o que nos interessa particularmente no quadro desse artigo relaciona-se com o método fotográfico que Sander usou para retratar alguns dos seus modelos, deficientes mentais, tais como retratados na fotografia intitulada: *Vítima de explosão de gás*, de 1930 [Fig. 4]. Ou seja, representações humanas cuja aparência física não conforme levou a ser identificadas como “monstros” e “marginais”. Segundo o historiador da arte Jean Clair (2012, p. 15),

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

Esse último exemplo convoca o que Timothy James Clark define como um *Eu fictício*: “Qual seria a aparência de uma pessoa que tivesse formado a opinião de que seu *eu* [*self*] era uma ficção conveniente e que, por isso, tentasse inscrever esse *eu* fictício em sua

maneira de conduzir-se, na maneira de encerrar os olhos de outrem.?” Desde então, força é de constatar como vários artistas cineastas se interessaram, em paralelo, em impor um tipo de representação humana que chegará a impossibilitar toda tentativa dessa leitura utópica, ao benefício de uma figura *anti-fisiognomónica*, no entanto aporética. A palavra *Aporia* – do grego *a-poros* –, significa literalmente “*Sem caminho, sem saída*”. Profunda *incerteza, incomodo*, ela designa “uma contradição insolúvel num raciocínio”. Segundo Jacques Derrida (1988, p. 30), “Uma ‘aporía’ é uma oposição inatingível, que nos imobiliza dentro de um sistema. [...] Ela é um pensamento do caminho, uma provocação para pensar o impossível.



Figura 8. August Sander. Vítima de uma explosão de gás, 1930.
Courtesy Schirmer Mosel

Essa proposta *anti-fisiognomónica* pode ser verificada, por exemplo, no filme *A ordem* [L'Ordre, 1973] realizado pelo cineasta Jean-Daniel Pollet. A realização desse documentário foi iniciada em resposta ao pedido do sociólogo Maurice Born, desejando

filmar uma comunidade de leprosos detida na ilha de Spinalonga, localizada perto da Creta. O protagonista chama-se *Raimondakis*, filho de advogado, encarcerado durante 36 anos e sobrevivente desse asilo, antes da sua transferência em Atena, onde ele será finalmente curado. Mais do que um filme sobre as consequências físicas e sociais dessa doença ou sobre o enclausuramento, *A ordem* enuncia várias questões relacionadas ao olhar, a percepção da alteridade e sobretudo, a traição. Mas sobretudo, esse exemplo coloca em xeque um novo gênero social chamado por Evelyne Grossman (2004, p. 14) de *normopatía*:

[...] a normopatía é um formalismo, ou seja, uma doença da forma. Ela afeta prioritariamente os invólucros narcísicos, lá onde não pôde se constituir um “eu-pele”, essa membrana-limite, infinitamente flexível e permeável, indissociavelmente corporal e psíquica, que ritma as trocas entre o dentro e o fora.

Um dos exemplos dos mais emblemáticos, dessa postura *anti-fisiognomónica*, verifica-se no filme *Oh! Uomo* [*Oh! Homem*] realizado pelos cineastas Yervan Gianikian e Angela Ricci – Lucchi, em 2004. Exibindo o corpo humano em primeiro lugar, essa obra foi elaborada a partir de filmes de arquivos [*found footage*] sobre a Primeira Guerra Mundial, e faz parte de uma trilogia, cujo âmbito consiste em mostrar os efeitos da batalha sobre o corpo humano. Esse filme reativa a necessidade de uma proteção do choque pelo próprio choque, quando a indústria bélica e sua lógica mercantil querem justamente apagar todo sentido crítico no homem moderno, mediante do seu contato diário com os aparatos técnicos, tornando a sua consciência debilitada, automatizada, insensível. Ou seja, a partir do momento onde o choque visual contido nele, encontra-se “amortecido e aparado pelo consciente” para evitar um efeito traumático.



Figura 9. Jean-Daniel Pollet. *L'ordre*, 1973.
Courtesy P.O.M films



Figura 10. Yervan Gianikian – Angela Ricci-Lucchi. *Oh! Uomo*, 2004.
Courtesy Cinemateca Portuguesa/ Museu do cinema

As imagens representam vários mutilados de guerra, de crianças subnutridas ou tornadas loucas ou débeis mentais pela guerra, de soldados que perderam a parte inferior

da mandíbula, ou o braço, ou a perna, etc. Além da sua força imagética, essa obra propõe um retrato do corpo percebido como suporte e matéria estéril. Essa disfunção é nitidamente presente, enquanto objeto *fisiognômico* parasitado, “estranho”, apagado. Segundo David Le Breton (2011, p. 202), esse

[...] apagamento do corpo não é nada mais que a sua alteração progressiva que vem perturbar os códigos visuais, e tem com principal consequência tornar essa identidade estrangeira por si mesmo, pelo menos pelo outro ao qual esse corpo não é mais o espelho.

Do mesmo modo, *Oh! Uomo* é uma obra que não pode ser dissociada de uma certa postura dita “extrema”, que contaminou, progressivamente o campo da fotografia e do cinema. De acordo com o crítico Paul Ardenne (2006, p. 51)

[...] além de sua violência, a imagem extrema distingue-se por seu culto à focalização. O que vejo nela não é apenas externo, mas revela-se ainda por cima exclusivo em tudo: seu conteúdo é tirânico; sua ambição, monopolizadora, a ponto dela não se abrir a nada exceto a si mesma. A imagem extrema condensa em si o visível

O que constitui talvez o caráter mais inusitado revelado por esse último exemplo encontra-se cristalizado na representação do corpo humano visto como “corpo renegociado”, por meio do seu registro iconográfico perturbador e do seu aspecto artificial. Corpo renegociado este que acaba por criar o que o historiador da arte Georges Didi-Huberman determina como “o interminável olhar do limiar”, ou seja, um

[...] espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento desapercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. [...] E que assim ele só aparece na dimensão de um encontro em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o *aí* se ilimita, se separa do *aquí*, do detalhe, da proximidade visível; mas em que subitamente se *apresenta*, e com ele o

jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que “abre” e faz aparecer. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 178).

Referências:

ARDENNE, Paul. **Extrême**. Esthétiques de la limite dépassée. Paris: Flammarion, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I** – Magia e técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras escolhidas III** – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERENSON, Bernard. **Estética e História**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CLAIR, Jean. **Hubris**. La fabrique du monstre dans l’art moderne. Paris: Gallimard, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mémoires: Pour Paul de Man**. Paris: Galilée, 1988.

DIDI - HUBERMAN, Georges. **Devant l’image**. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

GROSSMAN, Evelyne. **La défiguration**. Paris: Editions de Minuit, 2004.

LE BRETON, David. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris: PUF, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Paris: Métailié, 2006.

PLATÃO. “Timeo”. In: _____. **Diálogos**. Vol. 6. Madrid: Gredos, 1992.

RONDEPIERRE, Eric. **Apartés**. Paris: Filigrane éditions, 2001.