

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

IURY PERES MALUCELLI

**SUPERNOVAS DA TRISTEZA:
A REPRESENTAÇÃO DO ROSTO TRISTE E O CINEMA COMO FORMA DE
FIGURAÇÃO DAS EMOÇÕES**

CURITIBA

2025

IURY PERES MALUCELLI

**SUPERNOVAS DA TRISTEZA:
A REPRESENTAÇÃO DO ROSTO TRISTE E O CINEMA COMO FORMA DE
FIGURAÇÃO DAS EMOÇÕES**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II.

Orientador: Prof. Drº. Pedro de Andrade Lima Faissol

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Peres Malucelli, Iury
Supernovas da tristeza: a representação do rosto triste e o cinema como forma de figuração das emoções / Iury Peres Malucelli. -- Curitiba-PR, 2025.
182 f.: il.

Orientador: Pedro de Andrade Lima Faissol.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Expressão das Emoções. 2. Rosto e Imagem. 3. Representação da Tristeza. 4. Constelações Filmicas. I - Andrade Lima Faissol, Pedro de (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

IURY PERES MALUCELLI

SUPERNOVAS DA TRISTEZA: A REPRESENTAÇÃO DO ROSTO TRISTE E O CINEMA COMO FORMA DE FIGURAÇÃO DAS EMOÇÕES

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 21/03/2025

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente
 **PEDRO DE ANDRADE LIMA FAISSOL**
Data: 21/03/2025 23:55:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **BEATRIZ AVILA VASCONCELOS**
Data: 28/03/2025 12:20:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **LUIZ CARLOS GONCALVES DE OLIVEIRA JUNIOR**
Data: 28/03/2025 23:59:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Junior
Membro Externo (PPGACL/UFJF)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Pedro Faissol, pela confiança e pelas inspiradoras e animadas conversas de orientação.

À professora Beatriz Avila Vasconcelos, membro de banca avaliadora, pelos ensinamentos e pela escuta no decorrer dos anos.

Ao professor Luiz Carlos Oliveira Júnior, membro da banca avaliadora, por fazer parte deste processo e pelos tantos escritos, que muito me ensinaram sobre arte e cinema.

A todo o corpo docente e administrativo do PPG-CINEAV da Unespar, pela oportunidade de fazer uma pós-graduação em cinema na minha cidade.

Aos meus pais, Paulo e Sonia, à minha irmã, Gabriela, e às minhas avós, Elisabete e Lydia.

Aos amigos e colegas que, de uma forma ou de outra, são um alento.

À CAPES, pela concessão de bolsa de Demanda Social, fundamental para a boa realização desta pesquisa.

E um singelo agradecimento a todas as autorias que compõem a lista de referências desta dissertação.

Bato à porta da pedra.
— Sou eu, me deixa entrar.
Soube que há em ti grandes salas vazias,
nunca vistas, inutilmente belas,
surdas, sem ecos de quaisquer passos.
Admite que mesmo tu sabes pouco disso.

— Salas grandes e vazias — diz a pedra —
mas nelas não há lugar.
Belas, talvez, mas para além do gosto
dos teus pobres sentidos.
Podes me reconhecer, nunca me conhecer.
Com toda a minha superfície me volto para ti
mas com todo o meu interior permaneço de
costas.

Wisława Szymborska

RESUMO

O ato de emocionar-se – fenômeno natural que constitui a experiência humana – jamais encerra-se em si mesmo, se desdobrando nos discursos e nas imagens no decorrer dos séculos. Da fisionomia ao naturalismo evolucionista de Darwin, são notórias as investidas por um projeto teórico de conhecimento acerca das expressões das emoções e de suas repercussões no mundo civil. A tristeza, que é objeto central desta dissertação, figura como uma das emoções no epicentro dessa busca: aparecendo e demonstrando seu torpor, o sujeito triste é delimitado e descrito a partir de um determinado projeto de saber, seja ele civilizatório, patologizante ou comportamental. Isso em vista, e notando a profusão de tristeza presente na arte fílmica a partir da presença do rosto e de suas expressões, propomos a pergunta: sob que condições estéticas se torna visível a figuração da tristeza no *close-up* cinematográfico? Para *abordá-la*, será analisado um *corpus* composto por nove filmes e duas videoartes, dividido entre duas constelações que ilustram os seguintes eixos visuais da representação do rosto entristecido: *rostos que sentem* e *retratos filmados*. Com o dispositivo analítico da constelação fílmica (SOUTO, 2020) em mente, sugerimos a ideia da *supernova* como metáfora para a sobrevivência das imagens, imbuídas que são de gestos e formas que persistem em silêncio na história das formas visuais. O capítulo final da dissertação consiste em uma investida constelacional pela imagem do rosto triste no Ocidente, da pintura, à gravura e, fatalmente, ao cinema. Nesse momento derradeiro, duas polaridades se apresentam: a que se estende do rosto que chora ao rosto que se cala, e a do rosto cristalizado ao rosto movente. Ambas dão a ver a amplitude do ato emotivo, bem como as formas com que o cinema, a partir dos filmes estudados, lida com a expressão facial da tristeza de forma a percebê-la como um fenômeno humano a ser resgatado enquanto ato livre.

PALAVRAS-CHAVE: Expressão das Emoções; Rosto e Imagem; Representação da Tristeza; Constelações Fílmicas; Cinema e Outras Artes.

ABSTRACT

The act of emotion — a natural phenomenon that constitutes human experience — never ends in itself, instead resonating in discourses and images throughout history. From physiognomy to Darwinian evolutionary naturalism, there have been notorious efforts toward a theoretical project of understanding the expressions of emotions and their repercussions in the civil world. Sadness, which is the central object of this dissertation, emerges as one of the emotions at the core of this pursuit: as it appears and reveals its torpor, the sad subject is defined and described according to a particular Project of knowledge, whether civilizational, pathologizing, or behavioral. With this in mind, and observing the profusion of sadness in filmic art through the presence of the face and its expressions, we pose the following question: under what aesthetic conditions does the figuration of sadness become visible in the cinematic close-up? To address this, a research *corpus* of nine films and two video arts will be analyzed, divided into two constellations that illustrate the following visual axes of the representation of the sorrowful face: *faces that feel* and *moving portraits*. With the analytical device of the filmic constellation (SOUTO, 2020) in mind, we suggest the idea of the *supernova* as a metaphor for the survival of images, imbued with gestures and forms that persist silently in the history of visual forms. The final chapter of the dissertation consists of a constellational exploration of the image of the sorrowful face in the West, from painting to engraving and, ultimately, to cinema. At this final moment, two polarities emerge: one that extends from the weeping face to the silent face and another from the crystallized face to the moving face. Both reveal the breadth of the emotive act, as well as the ways in which cinema, through the films studied, deals with the facial expression of sadness, perceiving it as a human phenomenon to be reclaimed as a free act.

KEYWORDS: Expression of Emotions; Face and Image; Representation of Sadness; Filmic Constellations; Film and Other Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - BRUN, Charles Le. <i>La Tristesse: deux têtes de face et une de profil</i> . Séc. XVII. Ilustração, Museu do Louvre, Paris.....	24
Figura 02 – Ilustração de processo de desenho de silhueta do rosto.....	25
Figura 03 – sequência de rostos tristes – desenhos 9-16 da placa III dos Ensaios de Fisiognomonía de Lavater.	27
Figura 04 – prancha I de <i>A expressão das emoções no homem e nos animais</i> , com fotografias de crianças chorando.	29
Figura 05 - <i>Melancolia I</i> . Albrecht Dürer. 1514. Gravura, 24,1 x 19,1 cm. Cópia digital.....	42
Figura 06 – Retrato de Um Homem. <i>Homo Melancholicus</i> . Théodore Géricault. 1821-24. Pintura a Óleo, 62 × 47 cm.....	46
Figura 07 – Retrato de M. E. Ilustração 37 de <i>The Physiognomy of Mental Diseases</i> . Monomania with grief.....	49
Figura 08 – <i>Melancolia</i> . 1894-1896. Edvard Munch. Pintura a Óleo. 81 cm x 100,5 cm.	52
Figura 09 – O Doutor Paul Gachet. 1890. Vincent van Gogh. Pintura a Óleo. 68,2 cm x 57 cm.	54
Figura 10 – Cristo no Jardim das Oliveiras. 1889. Paul Gauguin. Pintura a Óleo. 72.4 cm x 91,4 cm.	55
Figura 11 – J6. 1944. Francis Gruber. Pintura a Óleo. 161,9 cm x 129,9 cm.	57
Figura 12 – Díptico Marilyn. 1962. Andy Warhol. Serigrafia e acrílico. 205,4 cm x 144,8 cm.	59
Figuras 13 e 14 – Último plano de <i>Rainha Christina</i> (dir. de Rouben Mamoulian, 1933).....	66
Figura 15 – Lillian Gish em <i>Lírio Partido</i> (dir. de D. W. Giffith, 1919).	69
Figuras 16 a 19 – Sequência de planos de <i>Rainha Christina</i> (dir. de Rouben Mamoulian, 1933).	71
Figuras 20 a 24: James Dean em <i>Juventude Transviada</i> (dir. de Nicholas Ray, 1955).....	75
Figuras 25 e 26 – Natalie Wood em <i>Juventude Transviada</i> (dir. de Nicholas Ray, 1955).....	76
Figuras 27 a 29 – Sequência de créditos iniciais de <i>Viver a Vida</i> (dir. de Jean-Luc Godard, 1962).	79
Figura 30 – Anna Karina de costas em <i>Viver a Vida</i> (dir. de Jean-Luc Godard, 1962).....	80
Figuras 31 a 34 – Anna Karina e Maria Falconetti “contracenam” em <i>Viver a Vida</i> (dir. de Jean-Luc Godard, 1962).	82
Figuras 35 a 37 – Anna e Heinrich interagem em um campo aberto em <i>Os encontros de Anna</i> (dir. de Chantal Akerman, 1978).....	87

Figuras 38 a 41 – Alguns planos de Anna na janela em <i>Os Encontros de Anna</i> (dir. de Chantal Akerman, 1978).....	89
Figura 42 – Anna encara a objetiva em <i>Os Encontros de Anna</i> (dir. de Chantal Akerman, 1978).	90
Figuras 43 e 44 – Anna chora na janela do carro em <i>Os Encontros de Anna</i> (dir. de Chantal Akerman, 1978).....	91
Figuras 45 a 48 – Flerte entre May Lin e Ah-jung em <i>Vive L'Amour</i> (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).....	95
Figuras 49 a 52 – May Lin e Ah-jung se despem e se acariciam em <i>Vive L'Amour</i> (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).	96
Figuras 53 e 54 – May Lin caminha pelo Parque Florestal Daan em <i>Vive L'Amour</i> (dir. de Tsai Ming-liang, 1994).....	98
Figuras 55 a 60 – O rosto de May Lin chorando em <i>Vive L'Amour</i> (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).....	99
Figura 61 – May Lin senta-se próxima a um homem em <i>Vive L'Amour</i> (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).....	100
Figuras 62 a 65 – Planos iniciais de <i>Cavalo Dinheiro</i> (dir. de Pedro Costa, 2014).	103
Figuras 66 e 67 – Vitalina Varela chora em <i>Vitalina Varela</i> (dir. de Pedro Costa, 2019).....	106
Figuras 68 a 71 – Planos do rosto de Ventura na cena do elevador em <i>Cavalo Dinheiro</i> (dir. de Pedro Costa, 2014).	108
Figura 72 – constelação 01: rostos que sentem.	110
Figuras 73 a 76 – Dennis Hopper em um dos <i>Testes de Câmera</i> (Andy Warhol, 1964-1966).	114
Figuras 77 a 80 – Anne Buchanan em um dos <i>Testes de Câmera</i> (Andy Warhol, 1964-1966).	117
Figuras 81 a 84 – Jean Seberg tenta dormir em <i>As Altas Solidões</i> (dir. de Philippe Garrel, 1974).	121
Figuras 85 a 88 – dois planos em que Jean Seberg olha abruptamente para a objetiva em <i>As Altas Solidões</i> (dir. de Philippe Garrel, 1974).....	123
Figura 89 – sequência de frames do <i>close-up</i> de <i>As Altas Solidões</i> (dir. de Philippe Garrel, 1974).....	124
Figuras 90 a 93 – Jason “encena” sua história em <i>Retrato de Jason</i> (dir. de Shirley Clarke, 1967).....	128
Figuras 94 a 96 – desfoque e <i>close-up</i> em <i>Retrato de Jason</i> (dir. de Shirley Clarke, 1967).	129
Figura 97 – Jason chora em <i>close-up</i> , em <i>Retrato de Jason</i> (dir. de Shirley Clarke, 1967). .	132
Figuras 98 e 99 – Fotografia da instalação <i>Dolorosa</i> (Bill Viola, 2000) (98). Frame do rosto de John Fleck em <i>Man of Sorrows</i> (Bill Viola, 2001) (99).	135

Figuras 100 a 102 – Frames de registro da instalação <i>Man of Sorrows</i> (Bill Viola, 2001). Autor desconhecido.	136
Figura 103 – Cópia de A Virgem enlutada e o Cristo coroado com espinhos. 1480-1495. Autoria desconhecida (cópia a partir de original perdido de Dieric Bouts) Díptico pintado a óleo. 40.6 cm x 31.8 cm (cada tela). Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.	138
Figuras 104 e 105 – O Véu de Santa Verônica. 1634-1640. Francisco de Zurbarán. Pintura a óleo. 70 cm x 51.5 cm. National Museum of Fine Arts, Estocolmo (103); O Homem das Dores. Circa 1490. Israhel van Meckenem. Gravura. 16.6 cm x 11 cm. Staatliche Museen, Berlim (104).	139
Figura 106 – Constelação 02: retratos filmados.	140
Figura 107: conjunto de versões da <i>Mulher Chorando</i> , de Candido Portinari (1942 a 1955). Várias dimensões.	149
Figura 108 – Mulher Chorando. 1948. Candido Portinari. Pintura a Óleo. 35 x 24.5 cm.	150
Figura 109 – Mulher Chorando. 1947. Candido Portinari. Pintura a Óleo. 82 x 65.5 cm.	151
Figura 110 – Detalhes de A Deposição da Cruz. Circa 1443. Rogier van der Weyden. Pintura a óleo. 204.5 cm x 261.5 cm.	152
Figura 111 – Constelação 03: rostos chorosos.	154
Figura 112 – Constelação 04: rostos do silêncio.	158
Figura 113 – Constelação 05: rostos cristalizados.	162
Figura 114 – Autorretrato. Junho de 1947. Antonin Artaud. Grafite.	165
Figura 115 – Constelação 06: rostos moventes.	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A EXPRESSÃO DAS EMOÇÕES	20
1.1 Emoção, objeto de saber.....	21
1.2 Emocionar-se como ato de liberdade	32
1.3 O corpo triste.....	40
1.4 Uma arqueologia cultural da tristeza.....	51
2 CINEMA, ROSTO E TRISTEZA	61
2.1 A natureza do rosto filmico	62
2.1.1 O <i>close-up</i> , a fotogenia, a montagem e a emoção movente	62
2.1.2 Considerações sobre cinema narrativo, tristeza e relações de gênero.....	70
2.2 Tristezas fílmicas.....	78
2.2.1 Rostos que sentem.....	79
2.2.2 Retratos filmados.....	111
3 SUPERNOVAS DA TRISTEZA	142
3.1 Imagens, constelações e <i>supernovas</i>	143
3.2. Constelações e polaridades do rosto entristecido.....	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	175

INTRODUÇÃO

Na centésima edição da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, o cineasta sueco Ingmar Bergman assina um texto sobre a estética do filme e a sua prática no cinema. O autor pontua que o trabalho do cineasta "começa com o rosto humano. [...] A possibilidade de se aproximar do rosto humano é, sem dúvida alguma, a originalidade primária e a qualidade distintiva do cinema" (BERGMAN, 1959, p. 50, tradução livre)¹.

O *close-up*, ou primeiro plano, é uma marca imagética constituinte da estética e da expressividade do cinema. Filmar o rosto, de perto. Aproximar-se de suas cavidades, de suas rugas, de seus poros. Ver o que jorra do rosto: a palavra, o olhar, a emoção. Há mil e uma finalidades para o rosto no cinema. O rosto de Chaplin profere um discurso antiguerra. O rosto inanimado de Keaton se choca, comicamente, com o absurdo do seu corpo. O rosto de Falconetti chora e mira os céus, a fitar a divindade. O rosto de Dean rebela-se, a carranca de uma ameaça antissocial. O rosto de Ullmann, silencioso, misterioso e humano, nos olha através da janela do quadro que separa a face que vê da face que é vista. Toda uma arqueologia do cinema – e não só daquilo que se configura como “cânone” – pode ser erigida a partir dos seus rostos. Cabe-nos, então, tentar abrir essas imagens, buscando no rosto-cinema o fio de Ariadne que nos levará às bases da reflexão que aqui buscamos: a da expressão das emoções – particularmente da tristeza – e da luta que a imagem, no decorrer dos tempos, trava com ela.

Seria “luta”, com toda sua violência implícita, a palavra correta? Para iniciarmos esse questionamento, lancemos mão de uma primeira hipótese: a emoção é sempre um choque. Um confronto da psique e do corpo com algo com que se depara. Sem que haja choque reina a inércia, e se esvai o imperativo de uma reação. Se o rosto não reage, o que é que se pode observar nele? As marcas, a fisionomia, os rastros congênicos? É daqui que surge o interesse pelo discurso de toda a ampla história de uma dita “ciência do rosto”. O rosto – e aqui já podemos nos lembrar da “rostidade”, e do “rosto-Cristo”, de Deleuze e Guattari (1995, p. 218) – é também uma tática de poder. Busca-se, em momentos distintos da história do Ocidente, catalogar o rosto, dominar suas curvas e tensões. Dar-lhe nomes, cores, origens e destinos. Dar-lhe marcas que os precedem: o “bárbaro”, o “selvagem” o “louco”, o “idiota”, o “melancólico”. Tipos de faces, construídas e sempre lembradas como desvios – invariavelmente a serem

¹ O texto também é mencionado no capítulo 5 de DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** - A imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2020.

dominados – de um predefinido marco zero: o Cristo ocidental, sua serenidade branca, sua moral divina e incontestável.

E por que, de tantas emoções, nosso olhar estará voltado à tristeza? Não fugimos dela sempre, buscando uma vida feliz e satisfatória? A resposta, talvez, seja simples: a tristeza existe. Sentimo-nos tristes, em diversos momentos de nossas vidas. Tão tristes que, na História da Arte, a tristeza e a melancolia são assuntos constantemente trazidos à tona. Toda uma exposição sobre a iconografia melancólica no Ocidente foi realizada no *Grand Palais* de Paris, entre os anos de 2005 e 2006. A exposição, com curadoria do historiador da arte Jean Clair, foi intitulada *Melancolia: genialidade e loucura no Ocidente*², e contava com a exibição de centenas de imagens, entre ícones, estátuas, pinturas a óleo e gravuras, do temperamento melancólico no decorrer dos séculos. Trataremos desta exposição mais adiante, mas o que vale para agora é: há uma busca humana por compreender a tristeza, seja pela escrita, pela imagem, pela poesia ou pela música. Se, como dissemos, a emoção é um choque, a tristeza talvez figure entre os mais violentos: é o momento em que o ser se depara com sua condição, com seu conflito, com sua contradição. Estar triste é trazer à tona um desprazer – permitir-se estar triste é, também, exercer um ato de liberdade e fugir de uma compostura instituída, em que a tristeza se reserva aos quartos fechados, aos banheiros de locais de trabalho, ao individualismo dos bancos dos ônibus. Pesquisar imagens da tristeza, portanto, seria como esmiuçar um recalque: o que há, na tristeza, que faz com que a sociedade civil busque fugir dela?

Claro que buscaremos refletir sobre essa pergunta na medida em que nosso escopo for permissivo: ainda se trata de uma pesquisa sobre cinema, mesmo que calcada em um desejo pela interdisciplinaridade. Nesse quesito, nos parece que nossa área é solidária. Não é tão fácil pensar em cinema sem pensar em outros lugares do saber. O cinema nos remete ao mundo, nos remete a outras imagens, nos remete a memórias. O cinema é todo um caleidoscópio de visões – por vezes ilusões de ótica traiçoeiras, e por outras epifanias do real. Lidar com cinema é, portanto, lidar também com o ato de viver, com o movimento e a duração dos nossos corpos, com o encadeamento de ideias de nosso raciocínio, com nosso encontro com o mundo – o tal choque, como dissemos, da emoção que insiste em surgir e ressurgir, sequestrando nossos sentidos.

Pois bem, temos em posição três elementos fundamentais para o caminho a ser trilhado: o uso político do rosto nas sociedades ocidentais; o interesse recorrente de artistas em

² No original: *Mélancolie: génie et folie en Occident*.

representar a expressão (facial, espacial etc.) da tristeza; a disposição, na arte cinematográfica, de registrar o rosto em sua duração, em tornar-lhe visível em suas modulações. Talvez seja o momento de delimitar os objetivos deste trabalho, que se ramificam de uma pergunta central: sob que condições estéticas se torna visível a figuração da tristeza no *close-up* cinematográfico?

Seria taxativo presumir que há uma resposta sintética para essa pergunta, sendo o cinema uma arte tão polivalente. Ele surge onde quer que haja o aparato tecnológico para tal, e as bases para toda uma cultura global de imagem em movimento é irreduzível a um processo de pesquisa de Mestrado. O que faremos, como de praxe, é um recorte. No decorrer do texto veremos, a cada capítulo, nosso foco se afunilar cada vez mais. Trataremos do geral para eventualmente chegarmos a alguns particulares de interesse. Do *close-up* cinematográfico, acabaremos em *alguns close-ups* cinematográficos. Alguns que nos parecem *querer* tratar da imagem do rosto triste em suas variadas formas, e que tencionam fazê-lo empregando recursos estilísticos específicos ao cinema. O que faz com que determinados rostos se tornem uma questão para além do uso habitual – narrativo, dramático, discursivo – do *close-up*? Essa questão norteia várias de nossas investidas, e os objetos dos quais trataremos se engajam com ela, cada um à sua maneira. A partir do conceito pictórico de *retrato*, pensaremos também no “filme-retrato” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2017) e, no filme-retrato, contemplaremos a dimensão da expressão das emoções. Vê-se que tudo, por enquanto, parece embolado. O esforço do trabalho será o de desembaraçar os nós entre as imagens, fazê-las respirar em convivência – seja ela pacífica ou contraditória.

Antes do *close-up* há toda uma história da imagem e do olhar sobre o rosto que compete a nós oferecer uma introdução. Como se relacionam os rostos da história das imagens com discursos instituídos acerca de saberes sobre o corpo e o ser humano? Como lidamos, contemporaneamente, com a herança dos tratados de fisiognomonia (COURTINE; HAROCHE, 2016), os retratos psiquiátricos do século XIX, ou a ciência do corpo hereditário de Charles Darwin (2000)? O que faz, enfim, uma ciência europeia – por vezes higienista – com a emoção humana? Que lugares as ciências do corpo reservam à tristeza, na vida em sociedade? Dar esse passo é questionar, ainda que indiretamente, como lidamos com as emoções dentro de nossas ideias estabelecidas de civilidade. Também daremos ênfase à *outra* imagem: a do campo das artes, as obras que jorram uma emoção não dominada, taxada em certos contextos de “selvagem” ou “primitiva”, mas que é, sem dúvidas, humana e natural. Buscaremos no decorrer do trabalho, portanto, dar conta dessas nuances em nosso trato de imagens particulares de rostos que sentem.

Estaremos, daqui para frente, submersos em imagens. Algumas delas reconfortantes, outras desconfortáveis. Acreditamos que se deva olhar para todas elas, e então olhar novamente. Nosso olhar será mediado por um aporte teórico preocupado em dar conta da imagem em sua dimensão no tempo e em seu diálogo constante e contundente com outras imagens e outros saberes. Sobre que bases teóricas nos apoiamos, ao lançarmos nossos olhares sobre as imagens? Tal resposta é importante, pois o ato de olhar nunca é neutro. Alguns conceitos que julgamos essenciais para que possamos dar cabo de nossa análise imagética são aqui recuperados: as noções de montagem, desmontagem e remontagem (DIDI-HUBERMAN, 2015), de constelação fílmica (SOUTO, 2020) e de imagens cruzadas (SAMAIN, 2012) nos abrem a possibilidade de ver a imagem como um objeto participante do mundo, que tem um papel crucial na elaboração de um pensamento, de uma discursividade e da construção de sentidos e verdades sobre corpos, objetos e fenômenos do mundo. Ou ainda, como nos propõe Etienne Samain acerca dela, “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (2012, p. 31).

Portanto, nosso trabalho terá como base uma metodologia expansiva. Resgataremos alguns métodos de construção de pensamento com as imagens a partir de atos comparativos, de disposições de imagens em conjuntos: em um exercício de constelação, dispor em conjuntos visuais imagens distintas, aparentemente desconexas, de rostos tristes. Rostos de cinema, rostos da arte, rostos da ciência. É no choque entre elas que tentaremos capturar as fagulhas para responder nossos questionamentos, na busca pelas cinzas dos deslizamentos de sentido que as habitam, dos deslocamentos e das reconstruções de discurso, de novos e antigos olhares que se manifestam novamente, dando a ver “constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 26). Trata-se, portanto, menos de uma tentativa de desvendamento genealógico, e mais de um caminhar vagaroso pela constituição labiríntica das imagens em si. É nas fendas, no ponto de tensão, de morte e ressurgimento, que lançaremos nosso olhar.

Colocamos em jogo a possibilidade de abrir as imagens para suas contradições, suas relações e dissociações, para a complexidade cultural envolvida no ato de olhá-las de outro lugar e outro tempo e de ser remetido, no ato perceptivo da memória, a toda uma constelação de outras imagens. O desafio desse método seria, portanto, o de “incorporar os diferentes tempos – como os das memórias que emergem sem serem solicitadas – nas narrativas históricas

para quebrar, fissurar e, assim, ir além das linearidades ou outras simplificações temporais” (JACQUES, 2018, p. 221). O cinema, claro, é nosso campo privilegiado, pois partimos do pressuposto do privilégio dado por artistas do cinema ao rosto a partir do uso extensivo e intensivo do *close-up* no decorrer de toda a sua história.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado “a expressão das emoções”, é voltado a delimitar alguns campos do saber que se dedicam a pensar a emoção humana, de que formas ela aparece no mundo, e como ela é apreendida. De discursos cientificistas, a noções de civilidade, a compreensões filosóficas tardias que deslocam a emoção para um terreno humanizante (como as de BERGSON, 2020 e STEIN, 1989), tais correntes de pensamento são introduzidas de forma a oferecer um apanhado geral sobre a presença da emoção na vida civil. Ainda no primeiro capítulo, será posta a questão: qual o lugar da tristeza na história das imagens do Ocidente? Resgataremos, ainda que de forma breve e lacônica, alguns dos paradigmas imagéticos da tristeza, para compreendermos como ela aparece e o que dela se faz no decorrer dos séculos.

Delimitado este campo de conhecimento acerca do nosso tema, chegamos ao segundo capítulo do texto, intitulado “cinema, rosto e tristeza”, no qual começaremos a trabalhar diretamente com imagens de filmes. É nesse capítulo que estará concentrado o grosso do processo de análise fílmica desta dissertação. O *corpus* cinematográfico desenvolvido no decorrer da pesquisa está estruturado em duas constelações – ou seja, dois conjuntos de filmes que, cada um à sua maneira, lidam com a questão do *rosto* e da *emoção* de formas particulares: a primeira é a que chamamos de “rostos que sentem”, e consiste em imagens de rostos que irrompem do tecido narrativo e interrompem o fluxo fílmico peremptoriamente, para que se figure o rosto triste em si – trata-se de rostos que deixam marcas, cicatrizes no filme, para além de comportarem-se como fragmento indissociável do todo ou articulação narrativa estrita³. A segunda constelação é a dos “retratos filmados”. Aqui, trataremos de filmes que são voltados completa ou majoritariamente ao rosto: filmes que se prestam, de fato, a tentar compor um retrato – um filme-retrato, conforme definiremos – de um sujeito particular e que, no processo, acabam por esbarrar na tristeza de seus assuntos. Naturalmente, os filmes da segunda

³ As obras analisadas que compõem esta constelação são: *Viver a Vida* (dir. de Jean-Luc Godard, 1962); *Os Encontros de Anna* (dir. de Chantal Akerman, 1978); *Vive L'Amour* (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994); *Cavalo Dinheiro* (dir. de Pedro Costa, 2014); *Vitalina Varela* (dir. de Pedro Costa, 2019).

constelação tendem a escantear ou mesmo abandonar a narrativa, concentrados que estão na face enquanto superfície visual⁴.

Acreditamos que a divisão do *corpus* em duas constelações dê conta, em um primeiro momento, de delimitar de forma clara e minimamente objetiva a possibilidade de elencarmos e pensarmos os filmes que pretendemos estudar. Trata-se de um ponto de partida, um dispositivo conceitual para que cheguemos aos filmes em si, às imagens dos rostos. Os principais questionamentos que guiarão nossa análise serão: de que forma se dá a ver a tristeza, a partir do recurso estilístico do *close-up*? Como está inserido no filme o *close-up*, e quais suas especificidades formais em relação ao uso comum (ordinário, conforme AUMONT, 1998) do rosto no cinema? E, enfim, a que regime imagético se presta o uso da imagem da expressão facial (da tristeza) no plano em questão? Naturalmente, cada filme também proporá seus próprios desvios e questionamentos, fazendo com que não nos limitemos a essas três questões centrais para elaborarmos nossas reflexões.

O esforço analítico da segunda parte nos leva ao terceiro e último capítulo da dissertação, o qual tratará da composição e análise de quatro painéis constelares, compostos majoritariamente por imagens citadas e analisadas no decorrer dos capítulos anteriores. Intitulado “supernovas da tristeza”, o último capítulo é, também, um exercício imaginativo. O que pensam as imagens, ao serem postas lado a lado? Que laços formam, que rachaduras abrem em suas superfícies materiais? Deixar que as imagens respirem, que cheguem até nós com seus suspiros e seus sonhos, que nos *usem* como meros descritores da força expressiva de seus gestos e figuras – tais questionamentos nos impulsionam na abertura do terceiro capítulo, a partir de um breve sobrevoo pelas bases metodológicas que mobilizam nosso olhar sobre as imagens. Na composição dos painéis em si é chegado o momento de colocar o método em ação na busca por provocações, reflexões e possíveis sínteses ao nosso questionamento inicial, aqui reforçado: sob que condições estéticas se torna visível a figuração da tristeza no *close-up* cinematográfico?

A *montagem* constelar, vale dizer, é um ato livre de criatividade, uma forma imaginativa de “jogar” com as imagens, de testá-las lado a lado. É, quem sabe, uma tentativa de identificar nas imagens pontos de tensão que, por um ou outro motivo, elas não resolveram por si só, e que permanecem não-ditos. Nosso olhar à imagem seria, então, um exercício de “tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza [a da imagem] reserva um espaço

⁴ São esses os filmes desta constelação: *Testes de Câmera (Anne Buchanan e Dennis Hopper)* (Andy Warhol, 1964-66); *As Altas Solidões* (dir. de Philippe Garrel, 1974); *Retrato de Jason* (dir. de Shirley Clarke, 1967); *Dolorosa* (Bill Viola, 2000); *Man of Sorrows* (Bill Viola, 2001).

a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). O que nos diz um rosto triste? Pode se tornar mais fácil responder a partir da aproximação, que denota continuidades, contrastes, quebras e perpetuações de sentidos seculares.

A imagem para nós é o sinal de uma tentativa humana de lidar com os fenômenos e objetos do mundo. No nosso caso o fenômeno da tristeza, o misterioso e por vezes vago dissabor que acomete o sujeito, que o faz retrair-se em si mesmo. Aquilo que aqui definiremos como tristeza já foi tratado como humor melancólico, como resultado do tédio monástico, como sinal de genialidade ou como traço patológico (STAROBINSKI, 2016). Às diversas tristezas que acompanharam o homem com o passar dos séculos, acompanham também as imagens. Paisagens tristes, quartos tristes, corpos tristes, rostos tristes. Como a imagem se relaciona com esse mal-estar? Busca compreendê-lo, busca controlá-lo? Ou busca, numa terceira via, lhe dar vazão? Que papel tem a imagem na história da emoção humana? Ainda que tais perguntas sejam muito grandes para serem respondidas no breve tempo de escrita de que dispomos, são elas que nos motivam a buscar, em meio às enevoadas montanhas do temperamento humano, formas de lidar com o *sentir* enquanto fenômeno que se presentifica na arte.

Começamos esta introdução citando Ingmar Bergman, cineasta muito lembrado justamente pelos rostos que filmou em sua carreira. Os rostos de Liv Ullmann, Bibi Andersson e Max von Sydow performam, em seus filmes, todo um leque de emoções que pertencem ao catálogo canônico do rosto cinematográfico. Uma breve suspensão do olhar acadêmico em prol de um olhar crítico menos rigoroso nos permitirá constatar que o olhar de Bergman ao rosto parece carregar a consciência do peso e da importância do rosto na cultura europeia. Os rostos de Bergman quiçá possam remeter ao rosto-Cristo de Deleuze e Guattari (1995), espécie de marco zero da rostidade ocidental. Um marco zero contemporâneo, talvez bem representado nos rostos angustiados, traumatizados e esvaziados pelo terror da guerra moderna em *Vergonha* (1968).

Concordamos com a proposição categórica de Bergman? Não. Não acreditamos que o trabalho do cineasta *começa* com o rosto. Ao menos, não o de todo cineasta. Mas como todo aforismo, o de Bergman serve para alavancar perguntas e questionamentos, para que tentemos alcançar saberes mais razoáveis. Começar com Bergman, um cânone instituído da cinematografia ocidental, profundamente cultuado pela cinefilia tradicional baseada na política dos autores cinquentista, é também um ato de apontar a relevância reflexiva do rosto para a arte cinematográfica. Não se trata de simplesmente filmar o rosto, de enquadrar um *close-up* para

que o ator fale, ou de sublinhar emoções úteis dentro de um encadeamento narrativo. O rosto, no cinema, parece ter uma importância maior. Parece que nos aproxima, pela proximidade mesmo, da experiência humana sentimental. Da alegria, bem como da tristeza, do riso como do choro, o gesto de filmar o rosto talvez traga ao primeiro plano a imediatez do fenômeno da emoção. Mas de que formas?

1 A EXPRESSÃO DAS EMOÇÕES

"A consciência que se emociona assemelha-se muito à consciência que adormece. Esta, como aquela, lança-se num mundo novo e transforma seu corpo, como totalidade sintética, de modo que ela possa viver e apreender esse mundo novo através dele."

"A emoção não é um acidente, é um modo de existência da consciência, uma das maneiras como ela compreende seu 'ser-no-mundo'."

Jean-Paul Sartre

Começaremos com um pressuposto fundamental que lança as bases para todo o nosso estudo. Courtine e Haroche (2016) levam a cabo um detalhado estudo da história do rosto na sociedade civil europeia entre os séculos XVI e XVIII. Delimitam um rosto que vê e que é visto, e que deve fazê-lo *de certa maneira*, seguindo uma política de costumes que, frequentemente, é a da impassibilidade. “Civilizados”, os homens europeus devem expressar suas emoções de forma comedida. A partir dessa noção, toda uma linguagem cortesã se desenvolve, determinando uma linguagem do corpo, do rosto e do sentimento. Os autores introduzem seu assunto pontuando que

uma história do rosto é, com efeito, ao mesmo tempo, a história do controle da expressão, das exigências religiosas, das normas sociais, políticas e éticas que contribuíram desde o Renascimento para o aparecimento de um tipo de comportamento social, emocional, sentimental, psicológico fundado no afastamento dos excessos, no silenciar do corpo (2016, p. 17-18).

No primeiro momento deste capítulo vamos nos debruçar sobre alguns dos pináculos que ajudaram a sedimentar este olhar sobre o corpo, que o vê como receptáculo de uma linguagem e de um saber catalogável, e que busca cerceá-lo a partir do método de conhecimento cartesiano – classificando-o como corpo *certo* ou *errado*, *bom* ou *ruim*. Um breve sobrevoo aos principais pressupostos da fisiognomonia nos ajudará a estabelecer esse cenário de conhecimento. Esboçaremos, então, um contraponto: a expressão das emoções seria, mais do que um conjunto de signos, marcas e traços, uma *ação*, um ato profundo de humanidade e um exercício de liberdade. Em síntese bruta: emocionar-se é *poder* se emocionar.

O capítulo conclui-se, enfim, com uma introdução ao tema da tristeza. Por quais juízos está coberto o ato de estar triste e expressar-se como tal? Do verbo à imagem, o capítulo se fecha com algumas considerações acerca da tristeza e de sua presença na cultura visual europeia a partir do século XVI.

1.1 Emoção, objeto de saber

Ainda que se possa dar vazão às emoções por diversas vias, o rosto talvez seja a tela que às confere um caminho de acesso primário. As reações emocionais, no ambiente digital, se dão através do compartilhamento de *emojis*: rostos que expressam emoções-tipo. Um rosto que chora de tanto rir, um rosto que chora de tristeza, um rosto que sorri, com as bochechas avermelhadas. Há uma linguagem da face a ser desvendada que, para além de denotar o sentimento em estado puro, indica também uma relação emocionada para com o mundo e o outro. Emocionar-se se torna, portanto, reagir. Reagir a algo que se percebe, ao que o outro fala, a algo que se pensa. É na observação do rosto que serão guiadas, portanto, muitas das investidas científicas em tentar compreender a emoção humana.

Courtine e Haroche, delimitando um giro do pensamento ocidental a contar do século XVI, propõem a ideia de um “paradigma da expressão”, que designaria “esse processo pelo qual a linguagem vai pouco a pouco se tornar a medida de todas as coisas, dar sentido às condutas, penetrar profundamente a interioridade subjetiva e fazer do corpo o lugar expressivo de uma voz interior” (2016, p. 32). Desenvolve-se a presença de uma ‘voz interior’, espécie de alma que se daria a ver nas marcas expressivas do corpo de sujeitos individualizados, cada um o centro do próprio mundo. A manifestação do *cogito* cartesiano – Penso, Logo Existo - dá conta de ilustrar, no período, a intensificação do individualismo e a constituição de sujeitos que se relacionam por si com os objetos e fenômenos do mundo. É, portanto, à interpretação e à produção de conhecimento acerca da expressão facial que se dedica uma parte dos estudos voltados ao corpo humano a partir do período Renascentista.

O desenvolvimento do estudo fisionômico terá, por vezes, uma relação direta com o desenvolvimento de uma *política do rosto*, de uma economia da expressão que, no silêncio da vida civil, passaria a ditar as formas e os espaços apropriados para tornar uma emoção visível. Uma política do rosto, que também pode ser tratada como uma política da máscara: são os tratados de boas maneiras, as regras de decoro, as intrigas intrincadas da vida cortesã. Há, então, hora e lugar para sentir, e esse lugar não é o espaço público. A convenção da conversa necessitaria de uma dose de opacidade dos sujeitos, de demonstrações de objetividade, de máscaras específicas para cada espaço de socialização. Ainda conforme Courtine e Haroche, “a sociedade, pela linguagem, penetrou pouco a pouco o coração do indivíduo, processo que se

chama ‘civilização dos costumes’ ou ‘racionalização das condutas’. E cada indivíduo tende a viver-se como centro do espaço social” (*ibid.*, p. 178).

É notável a afirmação de que é a sociedade que penetra o indivíduo, e não o contrário. Parece que os poderes externos da vida civil, à medida que aflora uma noção de subjetividade e de individualidade no coração dos sujeitos, passam a buscar exercer um poder de mediação entre a tal subjetividade e aquilo que a rodeia. Essa restrição do rosto, para além das menos sutis estratégias de poder civil sobre corpos, presentes nos discursos racistas e higienistas no contexto escravagista, no patriarcado e na separação da sociedade em classes, segue caminhos um tanto mais tortuosos: está nos tratados, nos estudos, na própria semente dos costumes da vida pública e, sem sombra de dúvidas, na imagem. A imagem, em suas mais variadas formas: tanto a imagem em si quanto a descrição verbal, tanto o rosto que performa quanto a máscara que um sujeito opta por vestir. São imagens, visões que sedimentam um olhar que dita ao rosto sua verdade. Tudo isso terá funcionalidade dentro de um sistema social – o uso da máscara, do silêncio interior, como o de uma engrenagem de relógio que constantemente precisa ser lubrificada para o suave funcionamento dos ponteiros:

a máscara da civilidade permite assim a autonomização de um espaço individual de identidade, a inscrição de um espaço social de reciprocidade dentro de um espaço político de dominação, ou seja, a constituição de um indivíduo e de uma sociedade civil sob o domínio de um estado (*ibid.*, p. 232).

Como se dá o girar dessa engrenagem, no campo do conhecimento? Uma das primeiras noções com a qual nos deparamos é a da “fisiognomia”. O estudo do rosto, de suas modulações, movimentos e características. Uma espécie de *ciência natural* da paixão humana, um esforço que percorre as décadas na tentativa de medir e catalogar o rosto, encontrar para ele um lugar na linguagem da natureza, dominar-lhe através da razão. Há diversas fisiognomias, todas voltadas a discriminar o rosto, dar-lhe origem e destino. Descreveremos em linhas gerais algumas delas. Há uma fisiognomia que, em um primeiro momento se presta à dualidade entre corpo e alma – para o astrólogo Bartolomeo Coclès⁵, o rosto revelaria marcas da interioridade invisível do homem, penetrando no ‘inalcançável’ do ser. Desvendam-se marcas, proporções, feições faciais para que se chegue ao temperamento, à índole e ao caráter (*ibid.* p. 35-40). Em um primeiro momento, a fisiognomia está atrelada aos astros e às artes de vidência, ao reconhecimento de uma interioridade exprimível que se entrevê na face. Basta ao fisionomista desenvolver as normas de linguagem que lhe dê legibilidade.

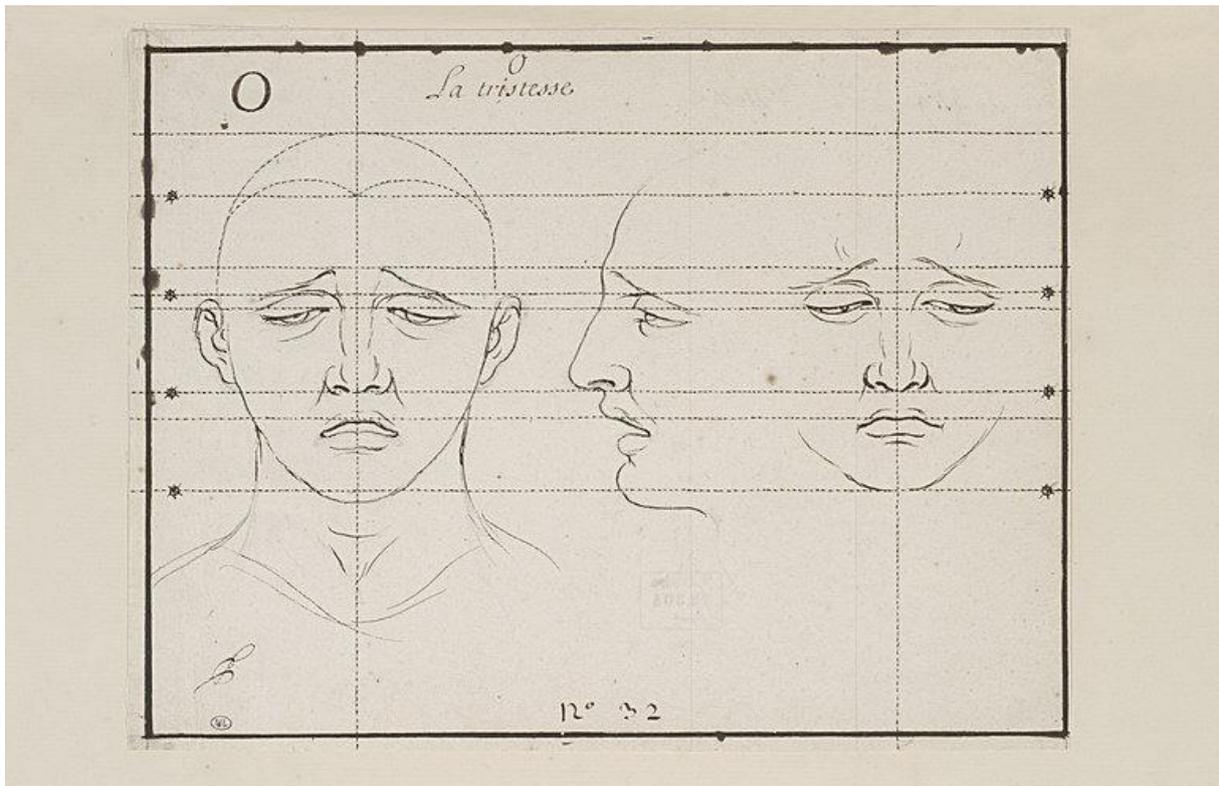
⁵ Ou Bartolomeo della Rocca. Seus escritos datam da virada do século XV para o XVI.

O italiano Giovanni Batista della Porta participa do desenvolvimento de uma semiologia do rosto baseada em analogias com a morfologia animal: “o homem indômito como o leão, medroso como a lebre, comparável ao galo pela liberalidade e ao cão pela avareza” (DELLA PORTA, *apud ibid.*, p. 65-66). Percebe-se a busca por imagens e metáforas para desvendar o rosto e dar-lhe parâmetros de classificação. Della Porta ilustra sua teoria com uma série de pranchas em que compara a feição de pessoas com a de animais. Ainda se busca o âmago, o desvendamento de algo invisível que define cada um, mas aqui o caminho se dá pela via da comparação, pela analogia ao animalesco, com alusões à astrologia. Com Della Porta

organiza-se pouco a pouco uma semiologia da superfície corporal que aponta os sinais comuns e derivados, aprende a localizá-los, hierarquizá-los e colocá-los em relação uns aos outros após um cálculo. Corpo e rosto são recobertos pouco a pouco pela rede de um discurso que estabelece a ligação entre a aparência e a interioridade (*ibid.*, p. 68).

Outro nome importante para a normatização de uma linguagem da face é a do pintor francês Charles Le Brun. Ele trata, em uma série de conferências, da “expressão das paixões”. Continuam as analogias com a feição animal, enquanto ao mesmo tempo se desenvolve todo um código das emoções, toda uma série de princípios formais para que se *represente* e se *apresente* o rosto, no contexto de formação de uma iconografia das paixões. O olhar, a posição das sobrancelhas, o arqueamento da boca, a contração dos músculos – tudo se torna código e objeto de medida de um sistema de representação, concebido como diretriz e guia para o trabalho de pintura da figura humana (figura 01). Courtine e Haroche identificam um caminho bipartido na obra de Le Brun: veem no seu caráter normativo tanto o estabelecimento de normas de representação do rosto quanto uma espécie de olhar atento ao rosto civil, que se torna passível de aplicação da norma, educando-se de acordo com ela: “as *Conferências* de Le Brun contribuem assim para estabelecer uma norma estética de comportamento facial, que vale para a pintura, fica próxima da arte dramática, mas participa, ademais, de uma estetização da vida social” (*ibid.*, p. 94).

Figura 01 - BRUN, Charles Le. *La Tristesse: deux têtes de face et une de profil*. Séc. XVII. Ilustração, Museu do Louvre, Paris.



Fonte: catálogo digital do museu do Louvre.

De uma tipificação da face a uma morfologia mais aplicada aos detalhes, a pretensão por uma ciência do rosto depara-se, enfim, no século XVIII, com o paradigma de uma anatomia médica que se presta à chave da objetividade científica. A fisiognomonia originária – prática elusiva de leitura, interpretação ou adivinhação que se dá pela observação do rosto – termina por ser relegada ao terreno das pseudociências, às elucubrações astrológicas, à busca pelo inefável da alma, à vidência. O desvendamento do rosto, então, se vê bifurcado: de um lado está o verbete, o senso comum e o popularesco dos semblantes; do outro, o estudo do rosto intensifica-se em uma aproximação perscrutadora sobre a face – ou mesmo, sobre a cabeça. Como apontam Courtine e Haroche, “onde outrora bastava a acuidade do olhar a observação se instrumentaliza e se desenvolve uma craniometria. De gesto único e isolado, o olhar se decompõe em uma complexa cadeia de operações, como dissecar, mensurar, comparar, classificar” (*ibid.*, p. 107). Craniometria. Trata-se, então, de medir o rosto, fundar-lhe sobre as bases da distância observacional cartesiana (figura 02).

Figura 02 – Ilustração de processo de desenho de silhueta do rosto.

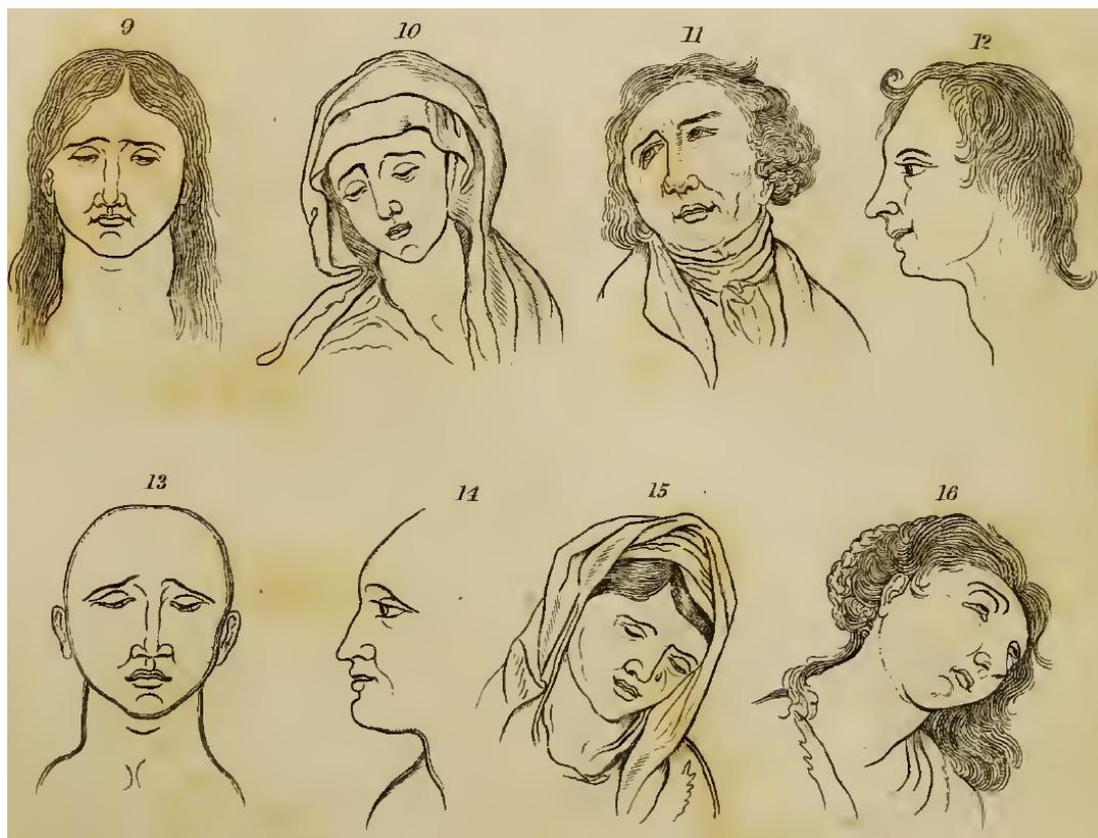


Fonte: COURTINE, HAROCHE, 2016, p. 115.

O fisionomista suíço Johann Kaspar Lavater talvez seja um nome digno de nota, por ter buscado, paradoxalmente, uma maneira de reunificar a cindida ciência do rosto. Concebendo a imagem do homem à de Deus (LAVATER, 1853, p. 1-3), Lavater dedicará todo um trecho inicial de seu tratado a uma defesa e uma tentativa de posicionar a fisiognomonía no lugar de uma ciência humana a ser respeitada. “Quando quer que a verdade ou o conhecimento possa ser explicado por princípios fixados, torna-se científico, desde que seja transmitido por palavras, linhas, regras e definições” (*ibid.*, p. 38, tradução livre) – seria nesta definição de ciência que Lavater enquadraria a *sua* ciência do rosto.

O autor tratará então do conceito de “sensação fisionômica”, ou seja: “sentimentos que são provocados pela contemplação de certos semblantes, bem como as conjecturas sobre as qualidades mentais que são geradas pelo estado desses semblantes, ou de seus retratos desenhados ou pintados" (*ibid.*, p. 31, trad. livre). Trata-se do rosto em relação com o mundo, sendo percebido em seus traços, formas e movimentos. As sensações fisionômicas serão, então, catalogadas e definidas por Lavater em seus *Ensaio Sobre a Fisionomia*, a partir da ótica de uma percepção: se está no mundo, se há superfície material a ser percebida, é então passivo de ser delimitado, nomeado. Nas placas III e IV de seu tratado, ilustrará algumas fisionomias da tristeza, descritas como "uma sucessão de rostos calmos, silenciosos, inquietos, profundos e profundamente enlutados" (*ibid.*, p. 37) (figura 03). Lavater estudará, finalmente, o crânio, comparando o crânio humano com o de animais – notadamente o do macaco. Definirá fatores congênitos, a forma da cabeça e a siseudez dos ossos, aliando-a à nacionalidade. Certamente, a ciência fisionômica configura-se como uma forma de saber que também discrimina, que tipifica, que estabelece limites entre os rostos. O crânio de um alemão seria diferente do de um indiano, ou de um africano (*ibid.*, p. 243). Um saber do congênito que se pretende cientificamente objetivo em suas descrições e ilustrações, lançando sementes para uma vindoura segregação – a da eugenia.

Figura 03 – sequência de rostos tristes – desenhos 9-16 da placa III dos Ensaio de Fisiognomia de Lavater.



Fonte: LAVATER, 1853, placa III.

Como prestação de contas à sociedade civil, a fisiognomia lhe entrega uma legibilidade construída sobre os rostos: a emoção já não é inocente, mas carrega um sentido, uma orientação. Há uma série de obras e de ferramentas para que se identifique e se pense o rosto dentro dos limites de uma ciência – seja esta uma ciência estabelecida nos critérios paradigmáticos do método cartesiano, seja ela proveniente de campos de saber menos hegemônicos. E, sendo passível de desvelamento, o rosto torna-se controlável. Sentir torna-se questão de bom senso, perceber o rosto passa, necessariamente, pela construção de sentido, por uma semiótica das emoções e das características humanas. A vida emotiva em sociedade passa a ser uma vida de linguagem – não só do verbo, mas do gesto. O rosto é enquadrado e, enquadrado, é também legível nos critérios de um sistema e de uma forma ideal de comportamento. Domina-se o rosto na busca de dominar a emoção, dominar o incontrolável daquilo que irrompe do corpo. É assim que interpretamos o projeto de saber sobre o rosto: um projeto que dá à expressão das emoções os limites de uma determinada civilidade.

No século XIX, Charles Darwin e seu naturalismo evolucionista estabelecem um novo paradigma – não se trata mais da relação do corpo com uma interioridade, com uma característica moral ou comportamental. A expressão facial e seus desdobramentos se explicam

através de uma cadeia de ações e reações puramente corpóreas, fisiológicas, biológicas. Em seu *A expressão das emoções nos homens e nos animais*, Darwin dedica dois capítulos exclusivamente às expressões da tristeza e ao choro. São descritos em detalhes os movimentos da face, suas fases e modulações, da boca às sobrancelhas. É curioso perceber como, para o autor, há toda uma coligação no *todo* da face, e dificilmente pode-se isolar um detalhe do rosto para explicá-lo fora do todo. É na observação e na descrição de crianças (incluindo seu próprio filho) chorando (figura 04) que Darwin encontra seu método para desvendar o gesto. Dará fim à questão do choro, na seguinte descrição:

podemos dizer que o choro é provavelmente resultante da seguinte cadeia de eventos. Crianças, quando querem comida ou sofrem por algum motivo, gritam alto, como os filhotes de quase todos os outros animais, em parte para chamar seus pais, e também pelo alívio que traz qualquer esforço físico. Os gritos prolongados inevitavelmente levam ao ingurgitamento dos vasos do olho; e isso provoca, de início conscientemente e depois por hábito, a contração dos músculos em volta dos olhos para protegê-los. Ao mesmo tempo, a pressão espasmódica sobre a superfície do olho e a dilatação dos vasos dentro do olho, sem necessariamente provocar qualquer sensação consciente, afetam, por ação reflexa, as glândulas lacrimais. Finalmente, por meio dos três seguintes princípios: o da força nervosa fluindo mais facilmente por canais já utilizados; o da associação, de poder tão amplo; e o de certas ações estarem sob controle mais forte da vontade do que outras, estabeleceu-se que o sofrimento facilmente provoca a secreção de lágrimas, sem necessariamente estar acompanhado de qualquer outra ação (DARWIN, 2022, p. 164-165).

E ainda, no que tange às expressões faciais decorrentes da tristeza e do sofrimento:

em todos os casos de sofrimento, seja ele grande ou pequeno, nossos cérebros tendem a mandar, por um antigo hábito, uma ordem para certos músculos se contraírem, como se ainda fôssemos bebês prestes a chorar. Mas, pelo extraordinário poder da vontade e pelo hábito, podemos contrariar parcialmente essa ordem, embora isso seja feito inconscientemente, pelo menos no que se refere aos meios da ação (*ibid.*, p. 180).

Figura 04 – prancha I de *A expressão das emoções no homem e nos animais*, com fotografias de crianças chorando.



Fonte: DARWIN, 2022, p. 131.

É notável a noção do “antigo hábito” que permanece no rosto, como traço sobrevivente de antepassados arcaicos. Expressões que são como vincos, como erosões no rosto e como marcas de uma *história natural da expressão humana*. Ainda que se construa através das lentes de uma objetividade e de uma observação distanciada, são visíveis no texto de Darwin as marcas provenientes de seu lugar cultural – posição eurocêntrica, de alguém que busca ver o outro e descrevê-lo nos termos de uma ciência pretensamente neutra. Podem ser lidos, em Darwin, os sintomas de uma cultura que vê o outro através de uma lente discriminatória e valorativa, como neste trecho:

nos adultos, especialmente do sexo masculino, o choro rapidamente deixa de expressar ou ser causado por dor física. Isso pode ser explicado porque, tanto *em raças civilizadas quanto em bárbaras*, manifestar abertamente dor física é considerado sinal de fraqueza e falta de masculinidade. Esta situação à parte, *selvagens choram copiosamente pelos mais leves motivos*, como constatou Sir J. Lubbock (*ibid.*, p. 147, *itálicos nossos*).

O autor ainda continua:

é notório que os loucos dão vazão às suas emoções com pouca ou nenhuma restrição. O dr. J. Crichton Browne observa que nada é mais característico da melancolia simples, mesmo no sexo masculino, do que uma tendência a chorar nas situações mais insignificantes, ou sem qualquer motivo (*ibidem*).

Seria o choro uma reação apropriada somente para as crianças, os loucos, os “selvagens” ou as mulheres? A quem se reserva o direito e a razão – ou a desrazão? – de chorar, na sociedade científica que se constrói sobre as bases de uma observação silenciosa do ser humano e de seus processos psíquicos e fisiológicos? O choro é um exemplo retirado de um texto antológico, mas a pergunta pode estender-se às emoções de forma geral. Junto à economia do rosto aqui introduzida, à política das boas maneiras e da formalidade civil, poderíamos pensar também em uma economia das emoções? Seria este saber compulsório sobre o rosto, que se desenvolve a partir do século XVI, também uma tentativa de alcançar as emoções, de dominá-las, de dar-lhe nomes e feições claras e bem delimitadas, chegando enfim ao ponto de enquadrá-las em um campo do saber que define e dita, também, uma marca ideal para o comportamento dos sujeitos? Nos espaços públicos reina a feição da opacidade, a máscara das intenções, a borracha que tira dos rostos sua mais imediata reação aos fenômenos do mundo em prol de uma composição “civilizada” e “educada”. A tristeza e o choro, reações naturais, tendem a causar alvoroço e, portanto, reservam-se aos quartos, aos banheiros, ao espaço do não visível. Chorar, sentir, buscar recompor-se, e então colocar-se à vista novamente.

Acreditamos que a apreensão de textos notórios como os de Lavater e de Darwin são fundamentais na composição de um quadro do ser humano que, potencialmente, se desenvolve

e se ramifica na vida e no comportamento contemporâneo. É por isso que nos relacionamos com eles estritamente enquanto documentos de uma cultura do saber – cultura essa ainda muito viva, ainda que de formas radicalmente distintas e, talvez, mais sofisticadas e sutis. Sabemos que a noção de fisiognomia e o evolucionismo darwiniano são conceitos antigos e já largamente desmembrados no decorrer das décadas – o que mais importa aqui, no fim das contas, é como esse saber reverbera de forma silenciosa nos porões do conhecimento humano, fundindo-se com o olhar dos sujeitos em suas interações e dando lugares às emoções, às feições, aos rostos e aos comportamentos. O texto darwiniano que lemos para esta escrita é uma reimpressão da Companhia das Letras, datada de 2022 – sua obra ainda repercute, lança problemas e nos questiona, séculos depois, sobre o verdadeiro lugar das emoções na vida em sociedade.

Uma primeira conclusão aponta para a possibilidade de cisão: se o lugar de uma emoção dissecada, de uma expressão tipificada, já é bem sedimentado dentro do campo de saber científico, como recorrer ao lugar do não-dito, à liberdade de deixar-se sentir e expressar a emoção da mesma forma como ela se manifesta em nosso corpo? Há uma emoção a ser sentida que já não esteja presa às redes de um sistema de conhecimento? Courtine e Haroche dirão que sim, ao distanciarem o estatuto de um homem orgânico daquele do homem expressivo:

o estudo objetivo do homem orgânico afasta-se da escuta subjetiva do homem expressivo. Surge uma fenda temática entre organicidade e expressividade que é também uma divisão discursiva, uma delimitação disciplinar: a objetividade orgânica cairá no domínio da ciência, enquanto a subjetividade expressiva será terreno das artes e das letras (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 119).

Por vias distintas do saber, busca-se compreender os fenômenos emocionais do homem. Por um lado, a via orgânica, o estudo naturalista que se presta a metrificar e delimitar um espaço razoável dentro do campo do conhecimento, instituindo um discurso classificável sobre a emoção e os fenômenos que lhe dá visualidade. Do outro, a busca pelo mistério de uma humanidade expressiva que desenvolve toda uma cartografia de gestos de emoção e que tentará, no compasso de uma história do Ocidente, exteriorizá-la enquanto energia que cintila na polaridade apolíneo-dionisíaca das artes⁶. Definida, enfim, a possibilidade de um campo de saber científico “duro” acerca das emoções, a partir de que pressupostos poderíamos elaborar

⁶ Sobre o conceito de ‘apolíneo-dionisíaco’, Nietzsche escreve: “mantenho o olhar fixo naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio, em que reconheço os representantes vivos e ostensivos de dois mundos artísticos diferentes na sua essência profunda e nos seus fins supremos. Vejo Apolo à minha frente, como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, apenas através dele sendo possível obter a redenção na aparência; enquanto sob o místico grito de júbilo de Dionísio é quebrado o sortilégio da individuação e fica aberto o caminho para as Mães do Ser, para o mais íntimo cerne das coisas” (NIETZSCHE, 2020, p. 87).

um campo de pensamento fértil para a concepção dessa expressão subjetiva das emoções, que poderá se ver liberta das redes de um código social, da significação sentimental e da tipificação congênita?

1.2 Emocionar-se como ato de liberdade

Emocionar-se é reagir ao mundo. É uma maneira com que o corpo se dá a perceber à consciência enquanto presença física, passível de ser afetada pelos movimentos que se dão entre os fenômenos do mundo exterior e a psique. Se emocionar-se é uma reação, poderia também ser um ato de liberdade – uma ação, deliberada, no mundo? Defenderemos, em contraponto ao exposto no subcapítulo anterior, um estatuto da emoção que lhe torna indistinguível de nossa presença física e imediata no mundo, que vê nas emoções uma força natural e irreduzível às normas de uma sociedade que lhes insere em um quadro valorativo – uma sociedade que diz: “certa emoção é *ruim*, já essa outra é *louvável*”.

Começemos a partir de um texto de Georges Didi-Huberman, transcrito a partir de uma palestra. Intitulado *Que Emoção! Que Emoção?*, trata-se de um texto em que o historiador da arte reflete acerca do papel das emoções a partir de uma arqueologia das imagens. Nos inspiramos, neste primeiro capítulo, no caminho trilhado por Didi-Huberman no decorrer desse texto, no qual o autor cita, inclusive, os estudos de Darwin e suas fotografias de crianças que choram (figura 04). O autor desenvolve seu assunto a partir da oposição entre um *logos* – pautado na lógica e racionalidade – e um *páthos* – pautado na paixão e nos movimentos irracionais.

O *páthos*, como explica Didi-Huberman, estaria ligado à voz passiva do verbo, ao *patético*. Ao invés de “eu corto, eu queimo”, o *páthos* deixaria implícito um “eu sou cortado, eu sou queimado” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 20-21). Historicamente a emoção estaria ligada ao *páthos*, à voz passiva, àquilo que nos acomete, a uma *impossibilidade*, um *impasse*:

impasse de linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras);
impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências),
impasse de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse) (*ibidem*).

Cabe ao primado de um *logos*, portanto, dominar este *impasse*, atravessá-lo, superá-lo. Um *logos* que tipifica, padroniza e busca inserir o indomável (e inevitável) da emoção na vida civil. Introduzimos e exemplificamos esse processo com o desenvolvimento da noção de

fisiognomonía e com os estudos evolucionistas de Charles Darwin. O *patético*, enfim, seria passível de pena. Seria pejorativo e vergonhoso, rebaixando o ser humano a um mero objeto de misericórdia. Nós, como sujeitos íntegros da sociedade civil, não deveríamos ser patéticos. Aos poucos, portanto, a ligação do patético com o *páthos*, com as paixões, é deixada de lado.

Didi-Huberman busca lembrar e recuperar a dignidade de um *ser patético*:

aquele que se emociona diante dos outros não merece o nosso desprezo. Ele expõe sua fraqueza, ele expõe seu não poder, ou sua impotência, ou sua impossibilidade de “encarar”, de “manter as aparências”, como costumamos dizer. [...] Quando se arrisca a “perder a pose”, esse ser exposto à emoção se compromete também com um ato de honestidade: ele se nega a mentir sobre o que sente, se nega a fazer de conta (*ibid.*, p. 19).

Começa a se delinear um outro olhar. A emoção não seria mais um impasse, mas justamente o contrário: aquele que expressa as emoções estaria desatando os nós do impasse, estaria se comprometendo com a imediatez do seu ser, sendo honesto consigo mesmo, se negando a mentir. Longe de ser um impasse, o ato de expressar as emoções seria o repassar do impasse à sociedade que lhe criou, que buscou interdité-lo atrás das grades de um modo ideal de comportamento. Um pensamento notável que, acreditamos, dá novos ares à discussão sobre o sentir, o *emocionar-se*. Não mais poderíamos discriminar o sentimento, forçá-lo a ser útil e não “atrapalhar” a produtividade das nossas vidas com seus balanços, movimentos e instabilidades, como se a emoção não *fosse precisamente a nossa vida*, como se não dependêssemos dela para dizer que, sim, estamos vivos, no mundo, percebendo-o e o sentindo.

Não queremos, vale dizer, refutar um interdito com outro. Nosso propósito não é defender um banimento das ciências, de um olhar às emoções pautado na racionalidade, em prol de um sentimento livre, indefinido e abstrato. É, sim, permitir que se possa conviver com as próprias emoções, dentro de limites razoáveis, e que o conhecimento não sirva como mordaca para o corpo, para a voz e para o rosto. Que não haja radicalizações que valorizem a frieza da lógica no lugar de uma escuta interna, de um silêncio que perceba os movimentos emocionais e os deixe se concretizar em fenômeno no mundo. Acreditamos que, dado esse contexto de uma oposição entre o *saber* e o *sentir*, uma defesa às emoções e sua livre expressão é cabível.

Terminada esta digressão, voltemos: o caminho que Didi-Huberman encontrará para esboçar uma teoria da expressão das emoções que a revalorizaria será lhe conceituando como *ação, e-moção*. O autor abre diálogo com o filósofo Henri Bergson, que

considerará as emoções como gestos ativos: uma emoção não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, *ex*) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como

um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (*ibid.*, p. 24-26).

Portanto, a emoção não seria um impasse, não seria um problema, um empecilho no caminho. Seria justamente o contrário: um movimento que nos joga para frente, que segue nosso trânsito pelo mundo de forma que, se a ela nos atentarmos, estaremos aterrados, conscientes, plenamente atentos aos fenômenos e objetos que nos cercam. Uma proposta de concepção da emoção enquanto ato libertador pode se tornar mais clara se nos debruçarmos brevemente sobre a obra do filósofo francês Henri Bergson – conforme já citado via Didi-Huberman. Por uma questão de escopo, não analisaremos o todo de sua obra, mas somente um de seus estudos, que nos parece central para a compreensão das ideias que estamos tentando delinear. Trata-se do livro resultante de sua tese de doutorado, *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. A obra trata de lançar bases ao conceito bergsoniano de *duração*, ligando-o à noção de liberdade e à forma como nós, enquanto seres humanos, lidamos com uma espécie de cisão entre a vida exterior (social, comunicacional) e a vida interior (psíquica, perceptiva). Esta cisão é bem descrita pelo próprio filósofo, quando ele escreve que “parece que a força psíquica, aprisionada na alma como os ventos no antro de Éolo, está apenas à espera de uma ocasião para se lançar para fora” (BERGSON, 2020, p. 27).

“Lançar-se para fora” seria, potencialmente, expressar uma determinada força psíquica, torná-la fenômeno material e perceptível no mundo das coisas. Emocionar-se, tornar-se *rosto que sente*. Perceber a duração *como tal* seria um processo essencial no caminho dessa completude entre o psíquico e o material. Bergson trará a imagem do pêndulo de um relógio, que balança de um lado para o outro. Fora da percepção individual de um ser que vive e percebe, o pêndulo estaria estático, preso no *instante*. “Fora de mim, no espaço, há apenas uma única posição do ponteiro e do pêndulo, uma vez que nada resta das posições passadas” (*ibid.*, p. 73). Passado e futuro, portanto, seriam conceitos, formas de conceber a experiência humana a partir da experiência do tempo que, enquanto *seres que duram*, pauta nossas vidas, dá a elas movimento. Portanto, o pêndulo se move porque lembramos suas posições anteriores, porque organizamos o seu movimento em um esquema perceptivo que nos permite distinguir o antes, o agora e o depois. A percepção atenta dessa *continuidade* da experiência, para Bergson, seria o coração de uma relação humana com a duração. Ele escreve que “a duração totalmente pura é a forma assumida pela sucessão de nossos estados de consciência quando nosso *eu* se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores” (*ibid.*, p. 69).

O autor ainda complementa:

a pura duração poderia não ser nada mais do que uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem qualquer tendência para se exteriorizar umas em relação às outras, sem qualquer parentesco com o número – seria a pura heterogeneidade (*ibid.*, p. 73).

A duração seria a vida que conceitualizamos *dentro do tempo*, e tê-la como centro da experiência consciente seria, seguindo a lógica da obra bergsoniana, contrariar o estatuto de uma ciência *quantitativa*, que se presta a *medir e delimitar* os objetos da experiência em uma lógica *espacial*. Bergson defenderá o estatuto de um saber e de uma experiência *qualitativa*, em prol do quantitativo. O filósofo deixa clara a sua visão em trechos como este:

a consciência, atormentada por um insaciável desejo de distinguir, substitui a realidade pelo símbolo, ou só percebe a realidade por meio do símbolo. Uma vez que o eu assim refratado, por isso mesmo subdividido, se presta infinitamente melhor às exigências da vida social e, em particular às da linguagem, ela o prefere e, pouco a pouco, perde de vista o eu fundamental (*ibid.*, p. 84).

E, ao citar o paradigma de uma vida social que se presta à comunicação objetiva, Bergson também nos lembra dos estudos da fisiognomonia, e sua busca por estabelecer um catálogo compreensível do rosto e de suas movimentações:

nossa vida exterior e, por assim dizer, social tem mais importância prática para nós do que nossa existência interior e individual. Tendemos instintivamente a solidificar nossas impressões para expressá-las pela linguagem, por isso confundimos o próprio sentimento, que está em perpétuo devir, com seu objeto exterior permanente e, sobretudo, com a palavra que exprime esse objeto (*ibid.*, p. 85).

Aquilo que se sedimenta em todo o decorrer do período humanista, pós-Renascença, se vê descrito com clareza no texto de Bergson, datado do século XIX. O filósofo será um dos que refletirá e buscará recolocar em jogo, a partir do pensamento filosófico, uma apreensão da vida que não esteja centrada unicamente na comunicação e naquilo que é apreensível pelas formas hegemônicas de saber científico instituídas até então. E, sendo que estudamos a emoção, vale também dizer que Bergson dá a ela certo holofote, ao escrever que “em nenhuma parte tal aniquilação da consciência imediata é tão flagrante quanto nos fenômenos do sentimento” (*ibid.*, p. 86). Ele escreve, sobre os sentimentos, que

há pouco, cada um deles emprestava uma indefinível coloração do meio no qual estava colocado – ei-los agora descoloridos e prontos para receberem um nome. O próprio sentimento é um ser que vive, se desenvolve e, conseqüentemente, muda sem cessar (*ibid.* p. 87).

Nesse processo de geração de um conhecimento inflexível sobre o sentimento e suas expressões se formaria um novo *eu* que “recobre o primeiro, um eu cuja existência tem momentos distintos, cujos estados, que se destacam uns dos outros, são facilmente expressos por palavras” (*ibid.*, p. 90). Vai se formando, aos poucos e ainda enevoada, uma oposição entre

a palavra e o gesto, entre o *sentido* e a *presença*, conforme veremos mais adiante. Por enquanto, ainda é nosso papel lançar as sementes para o terreno de um olhar para as emoções que é *livre*, que não está atado aos conceitos, termos, caretas e descrições de uma ciência que dirá, em inúmeros momentos da história, que lhes *desvendou*, que descobriu seus mistérios. Uma pergunta derradeira: como se configura essa liberdade? De que forma e em que termos a expressão das emoções seria uma *ação livre*, ou uma *e-moção*, como sugere Didi-Huberman?

A resposta se encontra na própria definição de *liberdade* sugerida por Henri Bergson. “Chamamos de liberdade a relação entre o eu concreto e o ato que ele realiza” (*ibid.*, p. 134), escreverá o pensador. Ou seja, a liberdade estaria na reafirmação de uma *emenda*, da contiguidade entre o funcionamento do *eu* interno, psíquico, e a ação do *eu* externo, material. Ceder às vontades do sentimento, exprimi-lo pelo músculo e pelos nervos que clamam, pelo olhar que se estende ao espaço, pela postura que performa um estado de espírito – a natureza física dessa relação, mediada não mais exclusivamente pela linguagem ou pelo controle civil, mas pela *ação*, pela percepção profunda de si enquanto ser vivente. Aí estaria a liberdade, e é aí que buscamos uma base para que possamos eventualmente adentrar, no âmbito dos estudos cinematográficos, uma representação das emoções que lhes tenha como *ato humano*, mediado não pelo que é instituído nas ciências, e sim por como se mostra *na pele*, na superfície pulsante que se estende à profundidade indistinta do ser. Bergson descreve em mais detalhes o processo do ato livre:

é o eu de baixo que sobe à superfície. É a crosta exterior que rompe, cedendo a um irresistível impulso. Operava-se nas profundezas desse eu, e abaixo desses argumentos muito razoavelmente justapostos, uma ebulição e, por isso mesmo, uma tensão crescente de sentimentos e ideias não inconscientes, sem dúvidas, mas que não queríamos notar (*ibid.* p. 107).

E ainda, “a manifestação exterior desse estado interno será precisamente o que chamamos de ato livre, uma vez que unicamente o *eu* terá sido seu autor, pois expressará o eu inteiro” (*ibid.*, p. 107). Toda a discussão parece que surge de um paradoxo imposto pelo estudo do corpo: estuda-se as propriedades físicas do sujeito para que se entenda sua “essência”, sua “alma”, conforme a primeira fisiognomia, enquanto que essa mesma ciência toma parte no desenvolvimento de um espaço social que relega a alma – ou o *eu interior* – ao calabouço do interdito, em prol de uma linguagem palatável e compreensiva do rosto que sente, que dificilmente escapará do que é instituído como *boa maneira*, como socialmente aceito.

É incerta, inclusive, a importância dessa cisão fundamental entre o espaço psíquico e o espaço material do ser humano. Distantes de nós, e ao mesmo tempo distantes do mundo. Nossa

consciência imediata, extirpada das profundezas de si e constantemente mediada pelos espaços sociais que a rodeia, busca um lugar para se assentar, para parar e ouvir, *perceber*. Ao não o encontrar, depara-se com um eterno sentimento de *perda*. Perda de si? Perda do mundo? O filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht sonha com um dia perfeito no livro em que desenvolve os conceitos de “efeito de sentido” e “efeito de presença”. Seu dia perfeito se realizaria através de uma atenção dobrada aos efeitos de presença que se encontram ao nosso redor. Ele escreve:

isolando, de preferência no tal dia perfeito, fortes sentimentos individuais de alegria ou de tristeza – e concentrando-nos neles com nossos corpos e nossos pensamentos; deixando que esses sentimentos diminuam a distância entre nós (o sujeito) e o mundo (o objeto) até o ponto em que a distância possa transformar-se subitamente num estado não mediado de estar-no-mundo (2010, p. 170).

Um processo, diríamos, quase meditativo, ainda que o termo que mais caiba nesse contexto seja *contemplativo*. A atenção, como epifania advinda da experiência estética que, para Gumbrecht, “nos impede de perder por completo uma sensação ou uma recordação da dimensão física nas nossas vidas” (*ibid.*, p. 146). A dimensão física, para o filósofo, seria aquilo que se faz *presente*, aquilo que *está* frente aos nossos olhos ou que é sentido nas vísceras do nosso organismo, nos poros das nossas peles. Tal como a emoção que, quando nos atinge – não sem certa *violência*, dirá Gumbrecht – antes de ser mediada por um impulso classificatório que lhe dará razão, nome, lugar e hora. A epifania, para Gumbrecht⁷, está atada ao efêmero: É o relâmpago, faz-se presente e logo evade, deixa-nos com seus rastros e seu efeito sobre nossa percepção. A epifania tem algo a ver, especialmente, com a experiência estética, e sua importância para nós será discutida mais a fundo em outro capítulo. Cito-a aqui, pois também tem algo a ver com a emoção, com como somos condicionados a percebê-la, com como ela se faz em um mundo profundamente afetado por noções de civilidade que tendem a suprimi-la e vê-la, por vezes, como empecilho ou como um dado “a mais” da psique – ou seja, ao “estar triste”, deve-se enxertar a tristeza, para voltar a um estado “normal” e não afetado por esse “algo a mais”, e finalmente voltar à vida civil, às interações sociais de praxe.

Enfim, tudo se dá como se fosse num campo de batalha. As ciências, as palavras, a linguagem, a estética, a arte – áreas nas quais não se medem esforços para estabelecer meios de existência no mundo, formas de acepções dos objetos e dos fenômenos que nos circundam e que nos preenchem. É essencial, neste trabalho, não trocarmos a imagem do cavalo pela descrição do cavalo no dicionário. Buscaremos nos deparar com *rostos* no cinema e nas artes, *auscultando* seus suplícios de angústia em nosso processo analítico. Queremos conceber a

⁷ Que delinea o conceito em diálogo com Jean-Luc Nancy.

emoção como *ato de liberdade no mundo*, amenizando a contradição fundamental de sua condição histórica. Condição essa bem resumida por Bergson:

na maior parte do tempo, vivemos exteriormente a nós mesmos, percebemos de nosso eu apenas seu fantasma descolorido, sombra da pura duração projetada no espaço homogêneo. Nossa existência se desdobra, portanto, mais no espaço do que no tempo, vivemos mais para o mundo exterior do que para nós, falamos mais do que pensamos, “somos agidos” mais do que agimos. Agir livremente é tomar posse de si, é se recolocar na pura duração (2020, p. 141).

Cabe-nos ainda discutir o estatuto de uma emoção compartilhada, que não é só individual e interna, mas se sustenta na coletividade ancorada no fato de que nós, como seres humanos, somos capazes de agir em *empatia*. Como chega a emoção do outro em mim? O que fazer dessa emoção? É uma questão fundamental, pois trataremos neste trabalho justamente disso: da observação e análise de *outros cinematográficos*, que se apresentam a nós a partir de um *olhar* particular. Para tal, recorreremos ao pensamento da fenomenologista Edith Stein, que tratou com ênfase do tema da empatia em sua obra, a definindo como “a experiência da consciência externa em geral, independente do sujeito que a percebe ou do sujeito cuja consciência é percebida” (STEIN, 1989, p. 11, tradução livre)⁸.

Stein afirma que as emoções estão atadas às expressões do corpo – o corpóreo, em sua teoria da empatia, é um elemento central. É pelo corpo que o sentimento se concretiza, que se faz perceber como *coisa* no mundo. É também pelo corpo do *outro* que posso percebê-lo enquanto existência: o corpo se oferece à experiência intersubjetiva, tornando-se coisa compartilhada. Stein escreve que

sentimentos liberam ou motivam vontades e ações, por assim dizer. O sentimento está relacionado com o aparecimento da expressão exatamente da mesma forma. O mesmo sentimento que motiva uma vontade pode também motivar o aparecimento de uma expressão. É o sentimento, por natureza, prescreve qual expressão ou qual vontade poderá motivar. Por natureza, deve sempre motivar alguma coisa, deve sempre ser “expressado” (*ibid.*, p. 52, trad. livre)⁹.

Vontade e expressão demandam ação, demandam *movimento*. Seria assim que os fenômenos psíquicos apareceriam no mundo enquanto fenômenos corpóreos, a serem vistos e percebidos pelo outro. O corpo, portanto, habilita a relação de alteridade imediata, a *empatia* a partir do imediato da experiência que o “eu” assimila do “outro” em uma relação intersubjetiva,

⁸ Traduzimos livremente uma edição estadunidense, em inglês, do texto de Stein, esta por sua vez traduzida por Waltraut Stein, sobrinha-neta de Stein. Original: “Empathy [...] is the experience of foreign consciousness in general, irrespective of the kind of the experiencing subject or of the subject whose consciousness is experienced.”

⁹ Original, em inglês: “Feelings release or motivate volitions and actions, so to speak. Feeling is related to the appearance of expression in exactly the same way. The same feeling that motivates a volition can also motivate an appearance of expression. And feeling by its nature prescribes what expression and what volition it can motivate. By nature it must always motivate something, must always be ‘expressed’.”

em um processo de conjectura e compreensão do interior do “outro” que se entrevê no seu corpo. Mais precisamente:

a empatia se dá na relação essencial do Eu e o Outro. Ou seja, assim como “eu” sou o centro de orientação do meu mundo fenomênico e o “outro” é parte deste mundo, o Outro tem diante de si um mundo fenomênico similar, o qual se orienta para com as coisas e são sujeitos assim como eu. Nessa orientação, “Eu e o Outro”, existe uma troca recíproca, onde se encontram vivências intersubjetivas e são impulsionadas por empatia à busca de conhecer os correlatos das vivências alheias que dão sentido à vida, que confirma o meu existir (sei que o que sinto não é uma vivência só do meu eu, embora seja singular ao meu eu) (GRZIBOWSKI; BAREA, 2015, p. 36-37).

Trata-se, enfim, de um processo íntimo, que acontece em *mim*, mas que pauta minha relação com o mundo, suas coisas e seus sujeitos. Empatizar, como forma de encontrar o “outro” em um caminho que potencialmente se cruzaria com o do “eu”. Não se trata de sentir o que o “outro” sente – a experiência do “outro” diz respeito à sua subjetividade, se origina nele mesmo e é intransferível. A experiência que meu “eu” teria do “outro” a partir do ato empático seria, portanto, uma experiência cooriginária, uma espécie de assimilação ou compreensão intersubjetiva do “outro” no “eu”. Ou seja,

a empatia se dá como um ato de percepção que considera os fatores da percepção externa e interna numa relação não originária por seu conteúdo, mas que acontece originariamente em meu ser, me puxando para dentro da vivência do Outro, a tal ponto de viver a sua vivência como se fosse minha. (*ibid.*, p. 38).

Acreditamos que o processo da empatia se estende também à representação: vemos um rosto no cinema e nos comovemos com suas expressões, nos silenciemos frente aos seus gestos emocionais que se projetam para fora do corpo, ainda que permaneçam em sua superfície. Um rosto que vê e reage, um rosto que chora, um rosto que mingua, rostos que chegam a nós e nos colocam na conjectura empática, expandem nosso entendimento do que é ser humano e projetam toda uma infinidade de “outros”, antes estranhos, ao “eu” que se compadece e que se dá a sentir *com o mundo ao redor*.

Observar o rosto cinematográfico: uma das tarefas que nos prestaremos com intensidade nesta dissertação, no capítulo seguinte. Acreditamos que tal trabalho depende de um passo que nos aproxime do ato empático e de um olhar ao fenômeno que esteja próximo da ideia de *pura duração* bergsoniana. Ou seja, um olhar que nos afaste dos conceitos predefinidos, que desmonte os saberes enciclopédicos e os desvendamentos que põem a nu o rosto e rendam-no às normas controláveis e institucionais. Os desmontamos para reconstruí-los como um saber do *presente*, responsável pelo lugar de que se olha e estabilizado na possibilidade de que não somos seres inertes vivendo em uma civilização de máscaras e aparências, mas seres moventes, seres que arrebatam e se deixam arrebatar em nossas relações com os outros. Toda a escrita até aqui

serviu, portanto, ao objetivo de esclarecer o ponto de vista de nosso olhar e de colocar nosso objeto – a expressão das emoções – em um lugar de privilégio. Voltando brevemente a Courtine e Haroche, suas palavras podem nos encaminhar a uma síntese:

a expressão é um elemento crucial no desenvolvimento do indivíduo ocidental. Está aí toda a importância do rosto, que constitui o traço sensível desse processo. O rosto é ao mesmo tempo o lugar mais íntimo e mais exterior do sujeito, aquele que traduz mais diretamente e da maneira mais complexa a interioridade psicológica e também aquele sobre o qual recaem as mais pesadas restrições públicas (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 244-245).

Conclui-se enfim este subcapítulo, para adentrarmos os territórios de uma emoção particular, cuja expressão não cessa de se debater nas camisas de força da história ocidental: a tristeza.

1.3 O corpo triste

A reflexão a seguir tratará de delimitar exatamente ao que nos referimos quando falamos de *tristeza*. Não definiremos *tristeza* de forma categórica, mas tentaremos introduzir alguns dos movimentos deste estado emocional, para talvez compreendermos um pouco melhor como ele aparece e o que se faz dele. Como se lida com a tristeza, em sociedade? Há lugar para a tristeza, ou seria ela uma emoção que se deve exorcizar do corpo, por trazer a ele somente o mal-estar e a alienação?

Um começo: devemos diferenciar os termos *tristeza* e *melancolia*. A *tristeza*, enquanto emoção, pode ser corriqueira, pode despertar e logo adormecer. Todos nos sentimos tristes: pela perda de alguém, pela saudade, pela decepção, por amor. A tristeza acompanha o luto, que é um processo natural de nossa lida com a perda, mas é também algo que se supera – de fato um processo, com início, meio e fim. Não tentaremos aqui esgotar os motivos pelos quais um sujeito pode estar triste. São infindáveis, culturalmente determinados e heterogêneos, de indivíduo para indivíduo. O que nos importa agora é isso: a tristeza é um fato em comum da humanidade. Assim como podemos nos sentirmos felizes, podemos, também, acometer-nos de uma pujante tristeza, que nos desdobra em solução.

Já a *melancolia*, que se em certas características e reações corporais pode se assemelhar à tristeza, torna-se outra coisa ao analisarmos de perto. Além de ser um estado de espírito, a melancolia também é um conceito, explorado filosófica e esteticamente, abordado em tratados que a legitimam e em outros que a condenam. O *ser* melancólico já esteve associado à

genialidade¹⁰, às forças satânicas e à loucura. O gesto paradigmático do melancólico foi gravado na história das artes visuais por Albrecht Dürer, em sua *Melancholia I* (figura 05): o anjo desinteressado, com o rosto fechado que se apoia sobre uma das mãos, fitando o horizonte enquanto os instrumentos de trabalho ao seu redor jazem sem uso. A melancolia se caracteriza por esse *torpor*, um estado de espírito de apatia sem fim, tratado ao menos desde a antiguidade grega como condição de enfermidade – é de lá que surge a teoria dos quatro temperamentos que regem o espírito, dos quais a melancolia, decorrente do acúmulo de *bile negra* no corpo, é um deles¹¹ – o termo “melancolia”, é proveniente do grego *melaina cholè*, que pode ser traduzido como *bile negra* (CHAUI-BERLINK, 2008, p. 42).

¹⁰ conforme o *Problema XXX* de Aristóteles: “Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (*apud* SCLIAR, 2008, p. 136).

¹¹ E, complementando, de acordo com Moacyr Scliar: “Hipócrates, no século quinto a.C., e seus seguidores explicavam os distúrbios mentais como resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra a que correspondiam os quatro temperamentos: sanguíneo, fleugmático, colérico e melancólico. A bile negra acumular-se-ia de preferência no baço, cujo nome em inglês, *spleen*, ainda hoje representa uma alusão ao estado melancólico” (SCLIAR, 2008, p. 135).

Figura 05 - *Melancholia I*. Albrecht Dürer. 1514. Gravura, 24,1 x 19,1 cm. Cópia digital.



Fonte: Acervo digital do The MET – Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque.

É Robert Burton que, no século XVII, recupera os saberes da melancolia e os traz à era moderna¹². Sua enciclopédia, *A Anatomia da Melancholia*, reúne todo o conhecimento acerca do

¹² Sob o pseudônimo de *Democritus Junior*.

objeto melancólico e, em pleno período Renascentista, é responsável pelo ressurgimento da melancolia enquanto tema digno de debate (SCLIAR, 2003, p. 9). Burton, que se tinha como sujeito melancólico, a concebia como “uma doença, mas não só uma doença: era uma experiência existencial. Tristeza, sim, e tristeza duradoura, e talvez até tédio, mas uma condição existencial envolta em aura filosófica, o que lhe dava dignidade e distinção” (*ibid.* p. 58). Não só uma emoção ou um comportamento, mas toda uma condição de existência – condição que se estende ao âmbito social, à coletividade de um momento histórico. É a partir do nascimento da modernidade e de uma concepção de individualidade mais intrincada que a melancolia ganha novas forças, pois é a partir dali que

o indivíduo passa a sentir-se ‘essencialmente só’, possuído pela sensação de existir em isolamento – como se fosse uma estátua pensante, dotada de olhos que podem enxergar, de ouvidos que podem escutar, de um cérebro que pode raciocinar – mas incapaz de estabelecer contato com outras estátuas falantes, ou com o mundo como um todo, do qual está separado pelo abismo da incomunicabilidade (*ibid.*, p. 18).

Junto ao tema da melancolia, talvez a noção cristã de *acédia*, profundamente ligada ao humor melancólico, também nos sirva para delimitar os espaços históricos nos quais diferentes formas manifestas de *tristeza* foram concebidas, e separá-la dos fenômenos e conceitos que as circundam na história. O desânimo da *acédia* atingia aqueles que se encontravam entediados: na Idade Média Cristã, passou a se falar de um “demônio do meio-dia”, pois era ao demônio que se creditava a apatia pecaminosa que acometia certos monges – a preguiça e a luxúria, pecados de uma vida dedicada à preservação dos caminhos sagrados. Nesse cenário,

o demônio está associado a tentação, a pecado: a *acédia* era atribuída à solidão, mas também às tentações da carne. Os monges acometidos desse mal mostravam-se desgostosos com o mosteiro, inquietos, sem vontade de trabalhar, às vezes sonolentos. Queriam sair do lugar, procurar companhia (*ibid.*, p. 74).

O fenômeno da *acédia* era um mal a ser combatido pela cristandade, pois negava a relação do homem com Deus, sendo interpretada como um abandono do cristão de seu trabalho para com a divindade. “A vida deveria ser um hino de louvor, e santidade deveria ser alegria. Tristeza, sobretudo tristeza sem brilho, era coisa do demônio” (*ibid.*, p. 75). O triste e entediado torpor da alma ergue-se como condição, como mudez e ausência de movimento, de palavra, de oração. Acometido pela *acédia*,

o homem como que engoliu e devorou a própria língua: a linguagem lhe é retirada. Mas, se aceita isso, se sua alma se compraz nisso, se esse peso, imposto talvez pelo corpo, recebe o assentimento da vontade perversa, então é um pecado mortal (STAROBINSKI, 2016, p. 44).

Imagens da *acédia* tomam forma em textos notórios da cultura europeia cristã: os acidiosos estão figurados nas descrições do Inferno de Dante Alighieri,

na vizinhança dos coléricos, cujo castigo é uma agressão eterna voltada contra eles mesmos. Os *accidiosi* estão enfiados na lama de um imenso atoleiro e fazem ouvir sons que se limitam a gorgolejos confusos. A palavra deles permanece um borborismo (*ibidem*).

E ainda, “presos no lodo, diziam: ‘sempre fomos tristes sob esse ar leve que alegra ao sol, carregando dentro de nós uma pesada fumaça. A essa hora estamos tristes neste negro lamaçal’” (*ibidem*).

Acédia: assim como a melancolia, é um conceito historicamente localizado, provido de imagens e teorizações próprias. A tristeza figura nas descrições da acédia, bem como da melancolia, mas, ainda assim, parece que as movimentações acidiosas e melancólicas nos chegam, contemporaneamente, de outra forma. A tristeza permanece como aquilo que de fato irrompe, que se vê concretizado no corpo, para além das representações simbólicas. A acédia e a melancolia se estabelecem como condições humanas determinadas por uma cultura, a conceitualização da base de um sofrimento, de fundo espiritual, religioso ou moral, com desdobramentos médicos.

Na virada do século XIX para o XX Sigmund Freud se dedica a estudar e delinear a melancolia nos termos da sua teoria psicanalítica. Mais notadamente no texto de 1915, *Luto e Melancolia*, o autor descreve sua aparência e seus sintomas:

a melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 2013, p. 28).

A presença do *luto* no texto serve justamente para delimitar o que, no estado melancólico, se diferencia de um processo psíquico considerado normal e corriqueiro à vida de um indivíduo, chegando ao ponto de se tornar um traço patológico. A diferença estaria no fato de que,

ao passo que o luto termina após um tempo mais ou menos longo, a melancolia se instala, ao contrário, sob a forma da incorporação do objeto perdido no seio do próprio sujeito, de tal maneira que este retoma por sua conta a ambivalência dos sentimentos que tinha anteriormente pelo objeto amado (LAMBOTTE, 2000, p. 39).

A melancolia, portanto, torna-se uma *condição*, e não um estado do ser. Esta rápida introdução às noções de melancolia e acédia serve para estabelecermos os limites da tristeza, aquilo que ela *não será* no decorrer deste trabalho. Uma relação, talvez simplista, poderia ser a de que se a acédia e a melancolia são condições, a tristeza seria o sintoma. Nesta dissertação

analisaremos, portanto, o *sintoma*¹³, as marcas que a condição humana mostra no corpo e deixa na imagem – imagem esta multifacetada, de múltiplos tempos e de múltiplas formas.

O inefável de uma melancolia ou de um sujeito acedioso nos parece necessariamente datado, dependente de um olhar crítico que os situe, que jogue luz aos seus anacronismos. A *tristeza*, por si só, é sempre presente, é perceptível no corpo, na fala e no gesto. É imediata e eternamente contemporânea, é expressão de nossa pessoa, presentificação da nossa subjetividade que se dá a ver para um outro, suscitando o já citado ato empático. No curso de nossa análise veremos várias imagens, da tristeza, da melancolia, da angústia e do mal-estar. O emprego do termo “tristeza”, ao que nos parece, dá ênfase ao estatuto do corpo como campo em que se movimenta a emoção, e é por isso que usaremos esse termo em detrimento de outro, ainda que, em diversos momentos, dialoguemos com imagens inseridas na tradição da representação da *melancolia*.

Talvez um bom começo de reflexão esteja no *Homo Melancholicus*, do pintor francês Théodore Géricault. Diz-se que Géricault, ao final de sua vida (entre os anos de 1821 e 1824), fora comissionado por Étienne-Jean Georget, alienista do hospital da Salpêtrière à época e amigo do pintor, a realizar o retrato de alguns de seus pacientes, acometidos por patologias que os enquadravam em estados de mania e melancolia (MILLER, 1941, p. 151). Das telas, cinco são mais conhecidas, ainda que se tenha como consenso que dez retratos foram realizados no total¹⁴. Um olhar primário às imagens já as acusa: estamos diante de uma observação mais atenta à humanidade, aos traços individuais de cada retratado. As pinturas de Géricault fogem, de algumas maneiras, dos retratos médicos dos *insanos* mais comuns ao período, que se prestavam a ilustrar indivíduos internos em instituições somente a partir da legibilidade de seus corpos dentro do escopo de uma patologia da mente que então se desenvolvia. Margaret Miller, ao escrever sobre a origem das pinturas, afirma que Géricault

interpreta a insanidade não em termos de comportamento, mas como um estado mental que, ainda que não ordenado e clinicamente classificável, enfatiza a individualidade ao invés de reprimi-la. Os pacientes são pintados em retratos comuns, o gênero mais apropriado para o estudo da personalidade humana (*ibid.*, p. 153, tradução livre).

¹³ A tristeza, na história, como *sintoma* aparente pela imagem, tal como Georges Didi-Huberman o descreve: “O que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos?” (2015, p. 240).

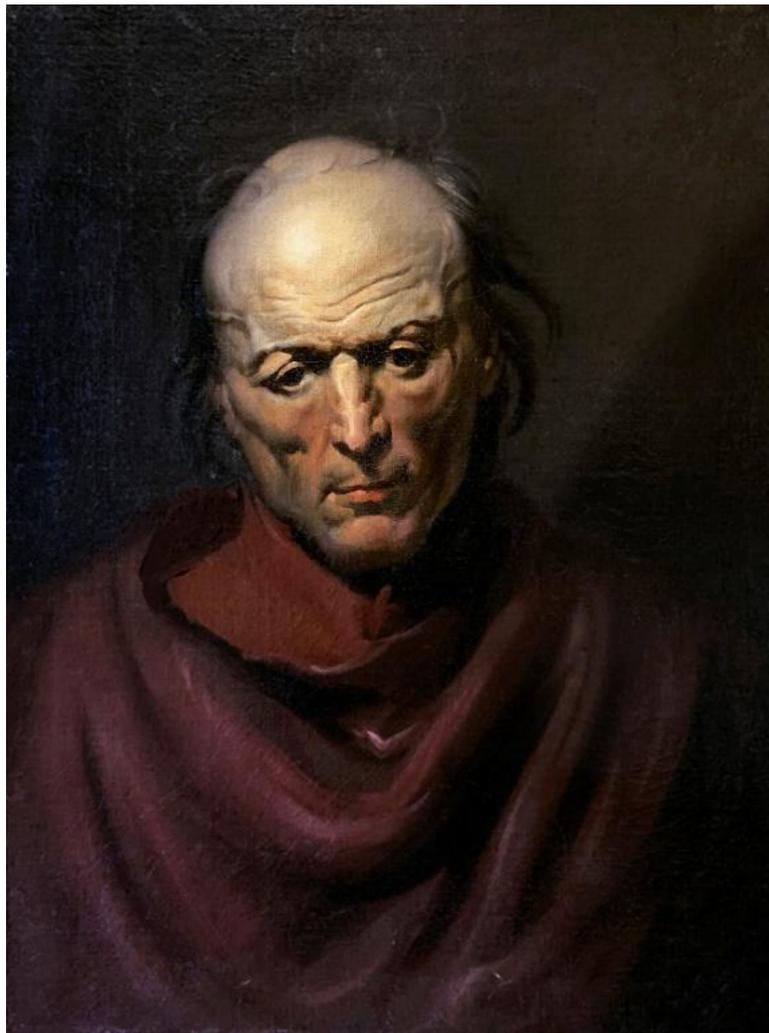
¹⁴ Os cinco retratos remanescentes originais são intitulados como: Monomania do Comando Militar; Monomania do Rapto de Crianças; Monomania do Roubo; Monomania do Jogo; Monomania da Inveja (MILLER, 1941, p. 151).

A pesquisadora escreve ainda que

escondida na "semelhança", na cor da pele, nos olhos e nas veias, estão os 'emblemas' patológicos de suas condições, que servem apenas para a leitura do psiquiatra. Para o observador leigo, seus estados mentais anormais podem apenas ser deduzidos a partir de sua aparência e da inquietude de seus rostos (*ibidem*, trad. livre).

Com o passar dos anos, alguns dos outros retratos dos “insanos” pintados por Géricault foram encontrados em coleções e acervos pessoais. Uma dessas pinturas, reencontrada recentemente, é a que foi intitulada como “Retrato de um homem: *Homo Melancholicus*”. Após ser localizada em uma coleção privada o título foi dado à pintura, por ocasião da exibição da tela na exposição intitulada “Borderline”, que ocorreu no Museu de Ravenna, na Itália, em 2013 (BURGOS, 2021, p. 90-91). A imagem se apresenta de forma direta: o rosto de um homem – ao que tudo indica, um homem triste, encapsulado em um quadro patológico de tristeza, talvez crônica, a que talvez pudéssemos chamar também de melancolia (figura 06).

Figura 06 – Retrato de Um Homem. *Homo Melancholicus*. Théodore Géricault. 1821-24. Pintura a Óleo, 62 × 47 cm.



Fonte: BURGOS, 2021, p. 90.

Alguns dos gestos expressivos que mais se repetem na representação do ato de sentir-se triste está presente nesta imagem: o olhar um tanto perdido, com uma vaga consternação; a cabeça que pende para um lado, como se cansada de manter-se firme; as rugas na testa e as sobrancelhas em estado de alarme, contraindo o semblante facial. Estamos diante de uma representação da tristeza em que, ao que parece, a *forma da tristeza* expressada pelo sujeito retratado é o objeto central. É evidente que não temos acesso ao contexto: o motivo dessa tristeza, a identidade do retratado, seu verdadeiro estado mental quando se sentou frente ao pintor para que fosse pintado. Também não podemos ignorar que é uma tela comissionada – serviria a um propósito a nós desconhecido, ainda que o ato da pintura em si lhe dê outros ares, aproximando-nos do rosto de formas que não estritamente a de uma ciência patologizante. Mesmo com tudo isso em mente, algo não cessa de despontar da imagem: um sentimento que fulgura, que chega a nós quase impávido, fazendo com que nosso olhar, se atento o suficiente, resista à classificação: pois sentimos também, *apreendemos*, de alguma forma, o ato de sentir que na tela está representado. Funciona, quem sabe, como o *Punctum* de Roland Barthes, como um centro gravitacional, o olho do furacão que nos puxa para dentro de seu caos – um caos que é reconhecível, mas também inapreensível, que toca no imediato de nossa humanidade.

A partir desta imagem podemos entrever uma nova contradição, pertencente ao que talvez seja um dos cumes de um projeto de sistematização do rosto e da emoção humana – aquele do alienismo, da psiquiatria, das ciências da mente. Podemos vê-la germinar na descrição do imaginário da Nau dos Loucos, conforme explica Michel Foucault. Se em um primeiro momento dá-se ao *louco* o lugar de um sábio, portador de sabedorias proibidas (FOUCAULT, 1999, p. 21), em outro dá-se a ele o lugar de um problema social, como o seria o do *leproso*, que devia ser afastado dos espaços de interação humana com os “não-leprosos”. A imagem é notória, tornando-se parte da “paisagem imaginária da Renascença” (*ibid.*, p. 9): os loucos que perambulavam pelos grandes centros urbanos da Europa e eram colocados em embarcações para zarpar para longe sendo, portanto, banidos do espaço citadino. Assim se formavam as naus dos loucos, embarcações que os levavam daqui para lá, de um porto a outro, marcando uma divisão mais ou menos clara entre a loucura e a sanidade. Foucault tratará do simbolismo dessa figura, principalmente a partir da proliferação iconográfica do tal fenômeno no final do período medieval, em obras como a Nau dos Insensatos, de Hieronymous Bosch (realizada entre 1475 e 1500, de acordo com o acervo digital do museu do Louvre). O abandono dos loucos às navegações teria um sentido para além de sua praticidade higienista:

a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação *liminar* do louco no horizonte das preocupações do homem medieval (*ibid.*, p. 12).

Foucault começa sua *História da Loucura* com esse ato interpretativo do imaginário das naus dos loucos, estabelecendo o que será o mote de todo o seu texto: identificar os processos desse espaço de cisão entre a *loucura* e a *normalidade*, a *razão* e a *desrazão*. É nesse espaço pautado pela divisão, pela delimitação de uma fronteira em que se estabelece a sanidade dos indivíduos, que Foucault irá localizar parte dos desenvolvimentos da psiquiatria e dos projetos de internamento de sujeitos insanos no decorrer da modernidade europeia.

Isso nos é relevante, já que a tristeza, ao ser posta dentro de certos parâmetros, será também um fato a ser objetificado no projeto de patologização da vida mental humana e, junto a um projeto de conhecimento que visa descrever e conhecer, surgem também imagens descritivas que apontam, que dão a ver os fenômenos nos termos de sua cognoscibilidade. Ilustraremos este ponto com um exemplo, do alienista escocês Alexander Morison, autor de um extenso tratado sobre a relação das expressões faciais com as classificações da patologia psíquica do período. O título do seu estudo é *A Fisionomia das Doenças Mentais* (1843) – o que nos remete, mais uma vez, à já abordada fisiognomonia. Nas suas páginas, estão ilustrados os retratos de diversos pacientes, os “doentes mentais”, cada um sob o título de uma descrição comportamental, sintomática e catalogável. O tratado é dividido em quatro grandes “categorias” do distúrbio mental: “mania, monomania, demência e idiotismo” (MORISON, 1843, p. III). Em seu prefácio, Morison se explica:

a aparência do rosto está intimamente ligada e dependente do estado da mente; a repetição das mesmas ideias e emoções, e a conseqüente repetição dos mesmos movimentos dos músculos dos olhos e do rosto, dão uma expressão peculiar que, no estado de insanidade, é uma combinação de loucura, abstração ou vazio, e das ideias e emoções que caracterizam a variedade dos distúrbios mentais, como orgulho, raiva, suspeita, alegria, amor, medo, tristeza etc. (*ibid.*, p. I, tradução livre).

Este movimento de enquadrar as emoções dentro de um sistema de saber preestabelecido se dá a ver nos retratos dos pacientes. Sob as descrições da “monomania” se veem a maior parte dos retratos em que figuram sujeitos *tristes*. Uma das seções em especial, a da “*monomania with grief*”, ou *monomania com luto*, remete ao estado melancólico, acometido de tristeza e delírio. Morison descreve em linhas gerais, na introdução ao capítulo, as características destes:

os músculos do rosto são mais contraídos, o olhar expressa tristeza e, em muitos casos, suspeita e medo, ou então os olhos estão continuamente voltados para o chão; o afeto por amigos e parentes geralmente é distante, a solidão é privilegiada e tenta-se frequentemente o suicídio, seja pela recusa de alimentos ou por outros meios (*ibid.*, n.p., trad. livre).

O médico ainda cita comportamentos comuns e os tratamentos habituais para que se lide com a monomania, condição da qual irrompe um estado de tristeza fixo e incontrolável. Voltemos nossos olhos para uma das ilustrações da *monomania com luto*. O desenho 37 (figura 07) do tratado de Morison representa uma mulher, tratada como M. E. na descrição que acompanha a imagem. A explicação de sua condição: casada e sem filhos, seu marido a abandonou, jogando-a a um estado de “desânimo” – ou “*low spirits*”, conforme o original – que gradualmente se desenvolveu para a presença de delírios. Ao patológico “desânimo” com delírio, seguiram-se tentativas de dar fim à própria vida. Morison também afirma que uma melhora da paciente foi alcançada com o uso de purgativos e tônicos medicinais.

Figura 07 – Retrato de M. E. Ilustração 37 de *The Physiognomy of Mental Diseases*. Monomania with grief.



Fonte: MORISON, 1843, n.p.

Concentremo-nos no retrato, por um instante. A paciente M. E. é representada com um semblante alheio à tomada de sua aparência pelo retratista. Ainda que esteja em uma pose habitual de retrato, seus olhos estão fechados ou voltados para baixo. Seu rosto tem uma certa serenidade, quase como se dormisse. A tristeza da retratada aparece, nesta imagem, menos como uma consternação, um ativo desgosto, e mais como uma força que retrai a figura para dentro de si, forçando com que o rosto se neutralize, se fixe em um estado de apatia. À expressão facial se une o estilo esquemático do desenho e as folhas amarelas do livro antigo: simbolicamente, é como se M. E. estivesse presa no âmbar, sua expressão fixada em uma imagem que também lhe situa em um quadro inalterável de *doença mental*. Sua tristeza, que, ao que consta, muito lhe prejudicou durante a vida, torna-se aqui de fato ilustração – um código, um conjunto de características que podem ser encontradas no *monomaniaco* médio. E, assim como um curto parágrafo descritivo resume a vida e o sofrimento da retratada, a imagem resume sua existência, sua presença no mundo – traços a serem apontados e identificados, pormenores a serem desenvolvidos a partir da *observação*, do *estudo* e do *tratamento* do sujeito que sente. O rosto do *outro*, aqui, nunca retorna à sua humanidade, pois é construído de forma a não ser mais do que um *outro* destituído de voz e de querer, desumanizado pelo traço que categoriza.

Neste breve trajeto, fica um questionamento: o que permanece, na contemporaneidade, de todo um desenvolvimento histórico do olhar ao sentimento de tristeza e seus fenômenos análogos? É preciso que nos questionemos se, quando impelidos pela nossa vontade interior a *sofrer*, a se entristecer frente ao mundo, não somos também, sutilmente, impingidos a neutralizar essa vontade, em um jogo de forças antagônicas que expõe a encruzilhada de uma vida civil que aprendeu que, para ser humano, deve-se renegar certos aspectos de humanidade que *nos pertencem*. Um ponto nevrálgico, talvez: a substituição do impulso emocional pela nulidade, pelo espaço em branco de uma vida funcional na lógica capitalista em que se perde o ponto de referência do sujeito que sente em prol do indivíduo produtor e consumidor. É de imagem a imagem que, não por acaso, talvez possamos voltar o olhar a essas contradições e nos reconectarmos com o fenômeno interdito da tristeza.

Terminemos este subcapítulo nos voltando uma vez mais ao rosto, pois é nele que, ao menos nesta dissertação, esboçaremos nossas respostas. É aqui que entra em jogo, finalmente, a história da arte e das representações do rosto e das emoções, que será o foco dos parágrafos que seguem. Ao lidar com a noção de retrato, Eunice Ribeiro dará os contornos de uma importante virada de paradigma, ao escrever que

até à ruptura impressionista da segunda metade do século XIX, o retrato pensou-se sistematicamente a partir de esquemas tipológicos fixos, conformes a uma mesma lógica de repetição de formatos representativos: situamo-nos, no geral, face a formas institucionalizadas, obedientes a arquétipos figurativos e a imagens mentais razoavelmente mineralizadas (RIBEIRO, 2008, p. 288).

E, enfim, ela também afirma que

o retrato descola-se progressivamente deste modelo duplicativo e devolutivo, no qual se sustenta a grande narrativa do reconhecimento, em direção a gramáticas alternativas de produção/organização figural ou a hipóteses argumentavelmente contra-retráticas de resistência à figura, cada vez mais distantes das imagens *unárias* e da possibilidade de uma leitura teológica do corpo (*ibid*, p. 267).

A questão que fica: há, na história das artes visuais, um processo histórico de aproximação da emoção enquanto presença ativa e fundamental de nosso *ser*?

1.4 Uma arqueologia cultural da tristeza

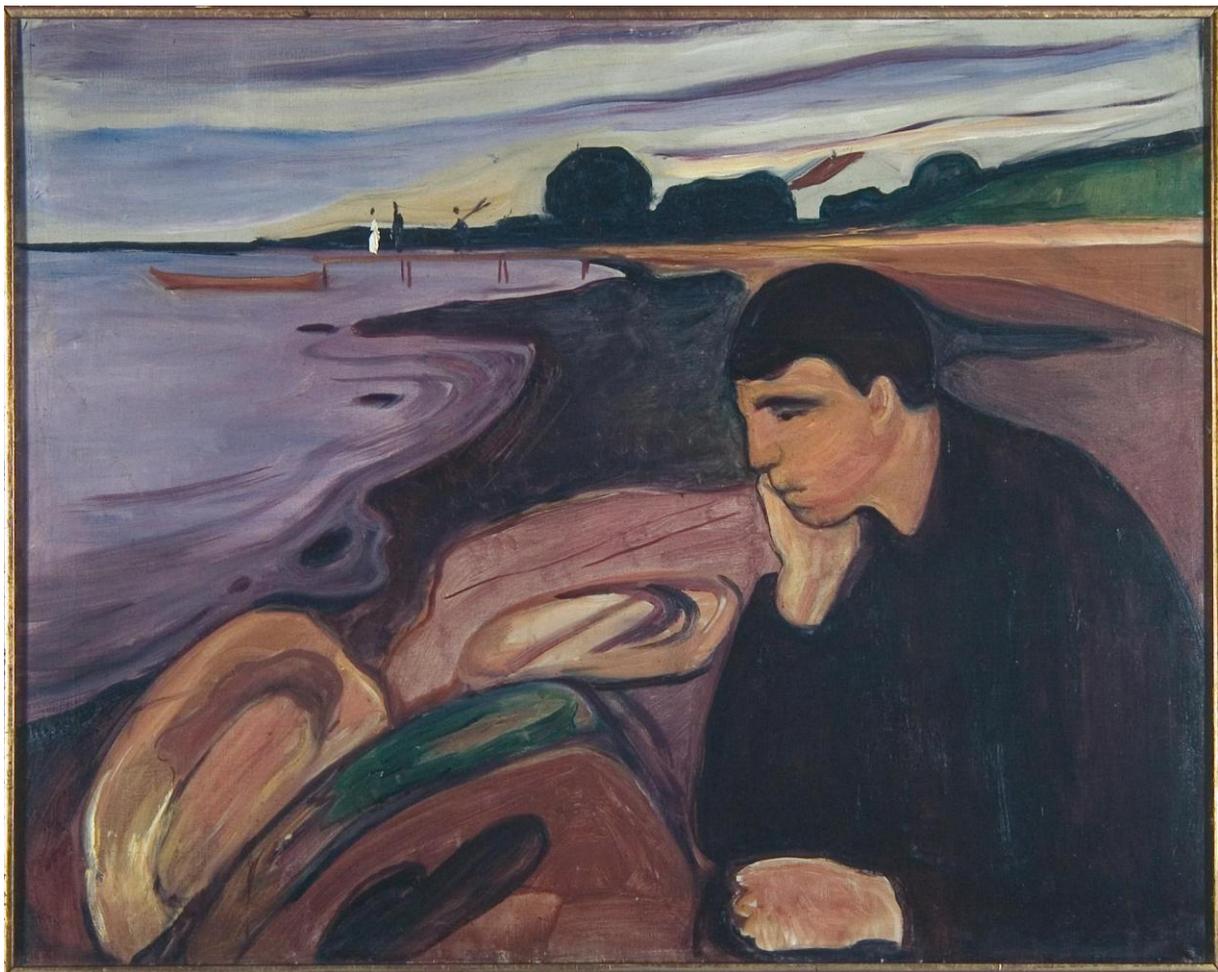
A feição da tristeza pode ser acessada, no decorrer da história das imagens, a partir do estudo acerca da representação da melancolia, que serve como uma espécie de atalho, um aglutinador de toda forma de tristeza ou mal-estar análogo. Um estudo rápido e panorâmico sobre algumas dessas imagens nos permitirá apreender a tristeza conforme foi constituída no decorrer dos séculos, sempre movente e culturalmente determinada. Estar triste, pois, poderia suscitar diferentes reações, e ligar-se a distintos encadeamentos lógicos, dependendo do momento em que se constituía o sentimento.

Uma extensa exposição, intitulada *Mélancolie: genie et folie em occident*, nos dá pistas do trajeto do sujeito melancólico no decorrer dessa história de discursos sobre o mal-estar emocional. A exposição foi organizada e curada por Jean Clair e exposta entre os anos de 2005 e 2006 em duas localidades: as galerias nacionais do *Grand Palais*, em Paris, e a *Neue National Galerie*, em Berlim. A exposição dividiu-se em oito partes, cada uma tratando de um período paradigmático do olhar ocidental ao fenômeno da melancolia. Jean Clair divide sua arqueologia do temperamento melancólico dessa forma: A melancolia antiga; O banho do Diabo – a Idade Média; Os filhos de Saturno – a Renascença; A anatomia da melancolia – a Era Clássica; As luzes e as sombras – o século XVIII; Deus está morto – o Romantismo; A naturalização da melancolia; O Anjo da História – melancolia e os tempos modernos (CLAIR, 2005, p. 2, tradução livre).

Se infere o movimento linear, da antiguidade à modernidade do século XX, na coleção de imagens exibidas na exposição de Jean Clair. As imagens jogam luz a um fenômeno humano:

o mal-estar, a infelicidade, a *tristeza* e o sofrimento são artefatos que figuram na história como objetos de preocupação de artistas e artesãos. Representar um corpo que sofre, ou então figurar uma mente dominada pelo frenesi da loucura, dar forma e cores ao semblante triste ou ao gesto apático do melancólico. A base da cristandade – Jesus Cristo crucificado – é uma imagem do sofrimento. Parece que há, apesar das tentativas, algo de inacessível no sofrimento, algo que não conseguimos compreender. E é por isso que voltamos para ele, vezes mais, ao ponto em que as figuras se desgastam e se transformam em borrões, em meras *impressões* daquela fugidia sensação de uma tristeza, esteja ela em um retrato, figurando no rosto, ou em uma paisagem, cintilando no horizonte. Isso se pode entrever em uma tela como a *Melancolia* do norueguês Edvard Munch (figura 08). No quadro há um homem em primeiro plano, mirando as águas na pose melancólica do anjo de Dürer: o rosto que descansa sobre a palma, com a figura quase que se encolhendo perante um mundo de formas frágeis e movimentos nebulosos em segundo plano.

Figura 08 – *Melancolia*. 1894-1896. Edvard Munch. Pintura a Óleo. 81 cm x 100,5 cm.



Fonte: acervo digital do *Munch Museum*, de Oslo.

Vincent van Gogh, outro notável pintor do século XIX, também se dedicou a buscar nos vincos expressivos do rosto os gestos de uma tristeza particular. Para além de seus muito conhecidos autorretratos, há também o retrato do dr. Paul Gachet, de quem van Gogh fora paciente em seus últimos meses. Gachet lhe pede para que pinte seu retrato, e o artista o faz (figura 09). A pose de Gachet é a mesma que se vê na tela de Munch. Sobre ela, Starobinski escreve:

o tronco oblíquo, a cabeça apoiada sobre o punho fechado. É, na pintura clássica, a postura constantemente atribuída ao *homo melancholicus*, a Saturno, padroeiro dos melancólicos, ou à figura feminina que personifica alegoricamente a Melancolia (STAROBINSKI, 2016, p. 199).

Há, ainda, os precedentes da relação entre o retratista e o retratado. Starobinski afirma que

o dr. Gachet era viúvo e continuava a ser uma criatura enlutada. Van Gogh o sabia, mas nada em seu quadro indica a causa da expressão ‘consternada’. Adivinha-se a perda, que porém permanece infinita. Estamos na presença de uma melancolia ‘essencial’ (*ibidem*).

É relevante dizer que o próprio Gachet, enquanto médico psiquiatra, fora um estudioso da melancolia, chegando a escrever sobre o temperamento. Vejamos como o médico descreve o sujeito melancólico, e depois nos atentemos por um instante ao retrato de Gachet feito por van Gogh:

todos os músculos do corpo estão numa semicontração permanente, os flexores sobretudo; os da face estão como que crispados, repuxados, e dão à fisionomia um toque peculiar de dureza; os músculos superciliares, contraídos de maneira permanente, parecem esconder o olho e aumentam sua cavidade; as arcadas superciliares proeminentes para a frente, duas ou três rugas verticais separam os dois supercílios. A boca está fechada em linha reta, parece que os lábios desapareceram [...]. O sulco nasolabial é mais aparente, as faces são chupadas, a pele é como que colada nas maçãs do rosto, a tez é amarelada ou terrosa [...] O olhar é fixo, inquieto, oblíquo, dirigido para o chão ou para o lado (GACHET *apud* STAROBINSKI, 2016, p. 198).

Figura 09 – O Doutor Paul Gachet. 1890. Vincent van Gogh. Pintura a Óleo. 68,2 cm x 57 cm.



Fonte: acervo digital do Museu de Orsay, de Paris.

Em um certo sentido parece que há uma dinâmica entre a descrição de Gachet e seu rosto, conforme pintado por van Gogh. Assim, percebemos uma fisionomia do rosto triste-melancólico em obras conhecidas das artes visuais. As artes – os artistas – demonstram um interesse incessável nesta condição do ser, refletindo um presente de busca, mas também travando diálogo com um passado de imagens que compõem um imaginário do sujeito triste.

Ainda no século XIX, Paul Gauguin se dedicará à representação de um episódio da vida de Cristo que muito nos lembra as imagens até aqui mencionadas. Trata-se do seu Cristo no Jardim das Oliveiras (figura 10), tela em que o artista retrata a imagem de Jesus Cristo - que se parece, curiosamente, com o próprio pintor – em agonia, orando a Deus seus sentimentos de medo antes da agonia do calvário. O martírio, a dor e a tristeza se misturam na tela, nos matizes de uma noite quente.

Figura 10 – Cristo no Jardim das Oliveiras. 1889. Paul Gauguin. Pintura a Óleo. 72,4 cm x 91,4 cm.



Fonte: acervo digital do Norton Museum of Art, de West Palm Beach.

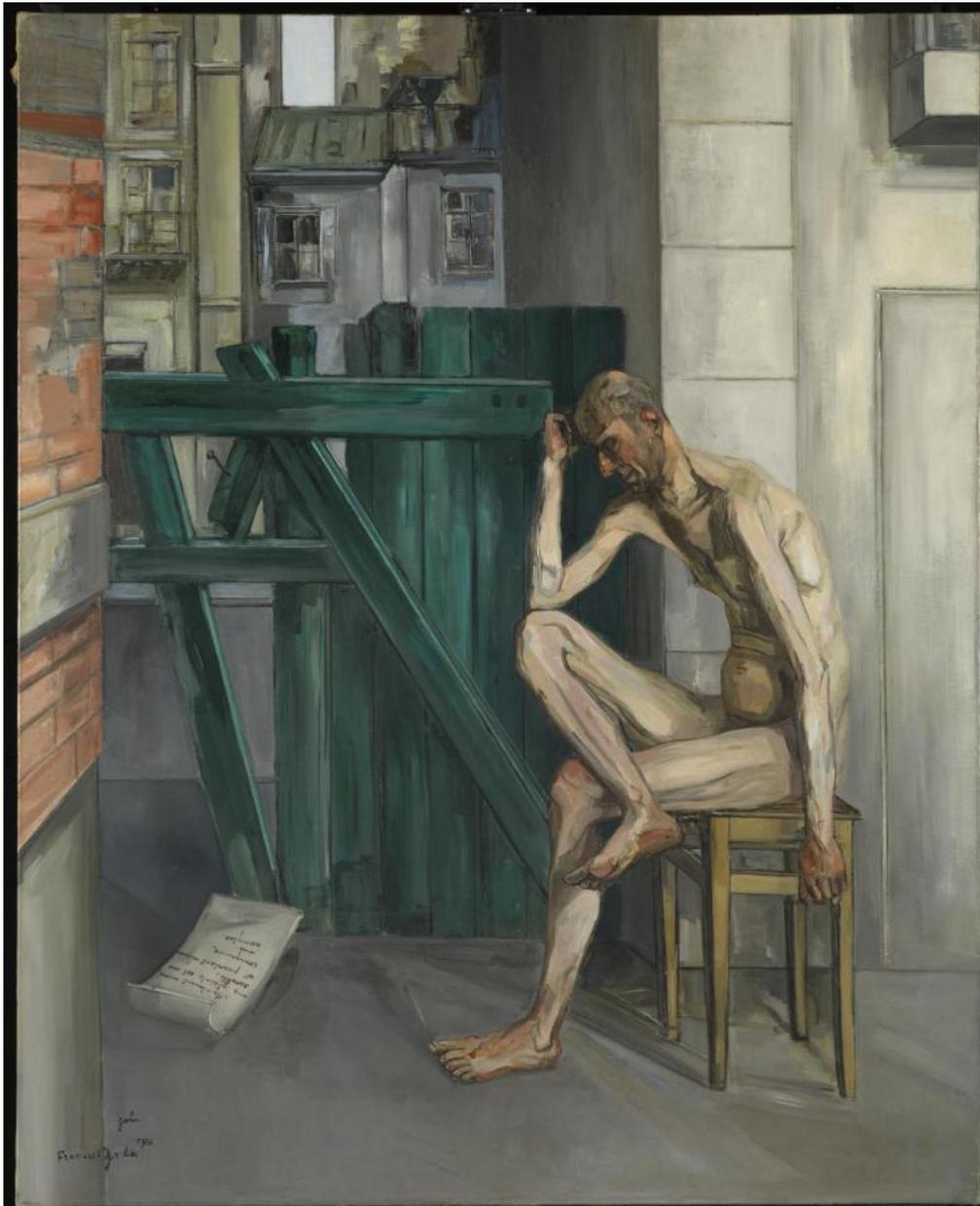
Este Cristo arqueado, com olhos perdidos, quase que engolido pela paisagem ao seu redor enquanto ora – “o espírito está pronto, mas a carne é fraca”, dirá no livro de Mateus –, demonstra a pequenez de uma figura humana, erigida como ícone e mártir. Gauguin nos lembra da humanidade de Cristo: ao temer, ao abater-se pela tristeza, Jesus mostrava sua humanidade, e é à revelação desse sagrado humano que se presta a tela. De repente, o mistério se vê – o mundano da emoção e o supra-humano do milagre na mesma imagem, um Cristo que sente, lembrado e celebrado pelo fato de ser um homem¹⁵.

¹⁵ A Agonia no Jardim é um episódio amplamente representado da vida de Cristo, tendo passado sob o olhar, entre outros, de Mantegna, Blake e Goya. O Cristo, profundamente acometido pela tristeza em suas orações, é descrito no livro de Mateus, capítulo 26 (36-44): “Então chegou Jesus com eles a um lugar chamado Getsêmani, e disse a seus discípulos: Assentai-vos aqui, enquanto vou além orar. / E, levando consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, começou a entristecer-se e a angustiar-se muito. / Então lhes disse: A minha alma está cheia de tristeza até a morte; ficai aqui, e velai comigo. / E, indo um pouco mais para diante, prostrou-se sobre o seu rosto, orando e dizendo: Meu Pai, se é possível, passe de mim este cálice; todavia, não seja como eu quero, mas como tu queres. / E, voltando para os seus discípulos, achou-os adormecidos; e disse a Pedro: Então nem uma hora pudeste velar comigo? / Vigiai e orai, para que não entreis em tentação; na verdade, o espírito está pronto, mas a carne é fraca.”

O Jó de Francis Gruber (figura 11) nos coloca frente a um paradoxo: a presença da figura bíblica, extirpada de sua caracterização. Um ambiente urbano moderno, uma pobre e cinzenta cidade anônima onde o corpo nu de Jó jaz sentado, na pose melancólica que já conhecemos. Jean Clair oferece o diagnóstico de uma melancolia afetada pelos processos históricos do século XX, quando “a consciência infeliz ligada à subjetividade solitária do melancólico é agravada pelos efeitos da História, sejam eles o fracasso de grandes utopias sociais e ideologias políticas, ou catástrofes coletivas como a Grande Guerra” (CLAIR, 2005, p. 10, tradução livre). A tristeza – ou, aqui, a angústia, o desespero, o sofrimento – de Jó poderia nos ligar a um contexto imediato de ocupação nazista, de opressão, destituição de humanidade e desesperança. No chão, inscreve-se em uma folha de papel: “Ainda hoje a minha queixa é de um revoltado, apesar de a minha mão reprimir o meu gemido” (Jó 23:2)¹⁶.

¹⁶ Informações contextuais sobre a obra – bem como a transcrição do versículo – estão disponíveis no site do Tate Museum. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gruber-job-t00180> Acesso em: 11/06/2024.

Figura 11 – Jó. 1944. Francis Gruber. Pintura a Óleo. 161,9 cm x 129,9 cm.



Fonte: Acervo online do Tate Museum, de Londres.

Baseando-nos na imagem de Jó – nessa transfiguração de uma figura bíblica a uma figura amarrada ao processo histórico do século XX –, bem como na descrição da oitava seção da exposição de Jean Clair, lançamos mão de uma conclusão possível: seria a tristeza, na contemporaneidade, uma emoção política? Seria o ato de permitirmo-nos nos entristecer, colocando no mundo, ante a vista do outro, esse *eu* vulnerável, triste e pequeno, um ato também de afirmação e de persistência da subjetividade? Se a sociedade exige de nós a neutralidade, a ‘objetividade’ e o rosto comedido pelas boas maneiras e pela formalidade, entristecer-se no espaço público – na rua, como o faz o Jó de Gruber – configuraria um ato de resistência.

Pois, como escreverá Didi-Huberman, a partir do momento em que a emoção está no mundo, ela não é mais tanto ‘nossa’:

a emoção não diz “eu”: primeiro porque, em mim, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, ao meu redor, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno “eu” individual (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 30).

Lançar uma emoção no mundo, além de configurar-se como ato de liberdade, teria o potencial de nos colocar nessa encruzilhada entre um inconsciente desconhecido e um corpo social amplo, de nos jogar ao léu de uma possível *transformação* que passa pelo movimento entre os dois: “as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro” (*ibid.* p. 38).

Mas isso também passa pelo gesto que se dá perante o outro, pelo permitir-se da emoção:

uma emoção que não se dirija a absolutamente ninguém, uma emoção totalmente solitária e incompreendida, não será sequer uma moção – um movimento –, será somente uma espécie de cisto morto dentro de nós mesmos. Não seria mais uma emoção, portanto (*ibid.*, p. 33).

Estar no mundo e ser visto como tal, fazer-se presente através dos próprios atos e das próprias escolhas, transformar-se através do processo de conhecimento de si e da relação com o outro. A emoção está envolvida em todos esses processos. O que seria ela, portanto, senão uma política? Poder se emocionar – e, principalmente para nós, poder se entristecer – é uma liberdade e uma ação civil, que nos coloca frente ao outro de determinada maneira.

O estatuto de uma imagem contemporânea da tristeza seria, portanto, o de uma imagem *envolvida no mundo*, mesmo quando atada à interioridade da psique. A imagem se assume enquanto objeto de presença, objetifica suas figuras ao mesmo tempo em que lança seus observadores no turbilhão do encontro com a subjetividade da percepção.

Talvez possamos amarrar este breve sobrevoo sobre *imagens de rostos que sentem* com um rosto que, aparentemente, *não sente*. Poderíamos falar então do *Díptico Marilyn*, de Andy Warhol, as incontáveis reproduções do rosto de Marilyn Monroe serigrafadas por Warhol após a morte da estrela (figura 12). Uma reprodução ao ponto da banalização: a leitura comum do trabalho de Warhol dá conta de ilustrar sua relação com a imprensa e com o estrelato, com o vazio de uma reprodutibilidade midiática que implode a humanidade ocidental do pós-guerra, que desfia o *humano* de seus assuntos em prol de uma objetificação do ser, de uma transformação do sujeito em matéria pura, indefinível do *sintético* da imagem e de seus

processos de realização. Eunice Ribeiro se aprofunda nas construções de Warhol ao escrever que

Warhol produz uma espécie de histeria visual ao replicar sucessivamente o mesmo rosto em faixas decorativas ou séries de serigrafias individuais, variando os campos cromáticos e ameaçando-os com estrias e manchas escuras. Partindo de imagens já "gastas" (socialmente apropriadas) de ídolos culturais, tratando-as com cores saturadas e excessivas, Warhol sujeita-as a uma sobre-exposição por repetido desdobramento: o hiper-ícone, reproduzido a partir de uma imagem fotográfica/verídica, transforma-se num motivo bizarramente decorativo, esvaziado de emoções e de peso factual/documental, qualquer coisa como um real "espalmado" e apenas animado pela *aura negativa* das imagens mediáticas (2008, p. 297-298).

Figura 12 – Díptico Marilyn. 1962. Andy Warhol. Serigrafia e acrílico. 205,4 cm x 144,8 cm.



Fonte: Acervo online do Tate Museum, de Londres.

Mas, frente à constatação dessa *plastificação* dos objetos de olhar de Warhol, poderia haver também um fundo de *melancolia contemporânea*, uma meditação silenciosa acerca da corrupção dos sujeitos e do alastramento, pela imagem, da tragédia humana. Nessa infinitude de imagens de Marilyn Monroe uma fixação com a morte pode se tornar presente. A morte e a finitude, a imagem enquanto presença e ausência, que paradoxalmente convivem perante nosso olhar coletivo, massificado. Uma melancolia, enfim, que não seria para Warhol a simples representação de um estado de espírito, mas sim

o motor que o permite fazer subir à superfície uma experiência que já não é mais sua apenas, mas o invisível de nossa formação institucional-cultural, os mecanismos

internalizados em nossos corpos, todo o aparato de nosso arquivo. A exterioridade que Warhol expõe, fazendo subir à superfície de seus trabalhos, são os mecanismos internalizados da cultura, dimensão essa neutralizada pela força da impessoalidade. Por isso, era necessário repetir compulsivamente as marcas do consumo, as imagens do sistema de significação massivo, as técnicas e processos de produção (COSTA *apud* TOLEDO, 2023, p. 69).

Finalmente, concluímos: há a necessidade de confrontarmos a tristeza. Não em uma lógica de oposição, mas em uma lógica de reconhecimento, pois somos seres passíveis de sentirmo-nos tristes e, portanto, à tristeza devemos retornar, aos fenômenos que nos tornam humanos. A imagem, a história das artes visuais, acreditamos, é uma das artérias pelas quais corre esse desejo de confrontação, esse desejo de nos lembrar de quem somos, e é por isso que para elas abrimos nossos olhos e nos atentamos. O caminho que nos pareceu propício, até aqui, foi através da noção de *melancolia* conforme abordada pela curadoria de Jean Clair. Em um sobrevoo breve por algumas das imagens da exposição *Mélancolie – genie et folie en occident*, traçamos um caminho recente de uma *história cultural de corpos tristes* no Ocidente.

A escolha das imagens que figuraram neste subcapítulo exige um esclarecimento: há algo de intuitivo nesse raciocínio *com* as imagens que, por vezes, é também um raciocínio projetivo *das* imagens, traçado por nós, enquanto analistas, *a partir* delas. Isso significa que, a partir do nosso olhar, traçamos um caminho que dá às imagens uma legibilidade particular, tal como se olha para as estrelas e traça em seus caminhos um desenho ou um mapa: o caminho da constelação, da leitura que se faz a partir da desordem aparente.

Caos da história, caos das imagens. Como, exatamente, se dá esse processo? E ainda, como pensar o cinema a partir da sua contiguidade com todo um *cosmos* de imagens? O que pode haver, numa imagem, que nos remete a outra, e a outra e, então, a outra novamente? Podem as constelações existir por si ou dependem inteiramente desse olhar que às estrelas busca ordenar? Estabelecidas e concluídas todas as bases do nosso olhar sobre o *fenômeno da emoção* e sua presença nevrálgica nas imagens das artes e da história do pensamento humano, daremos continuidade em nossa investida adentrando o terreno dos estudos do cinema, a fim de entender de que forma o *rostro* e a *emoção* estão entrelaçados com o desenvolvimento da arte da imagem em movimento. A partir de tal exposição, daremos início ao trabalho analítico, nos debruçando sobre os grupos de imagens que nos pareceram pertinentes e relevantes para um estudo da presença do rosto triste na arte cinematográfica.

2 CINEMA, ROSTO E TRISTEZA

“All my life I've been a symbol. A symbol is eternal, changeless. An abstraction. A human being is mortal and changeable, with desires and impulses, hopes and despairs. I'm tired of being a symbol, Chancellor. I long to be a human being. This longing, I cannot suppress.”

Rainha Christina (dir. de Rouben Mamoulian, 1933)¹⁷

Se, conforme escrevera Ingmar Bergman para a *Cahiers*, a capacidade de aproximação do rosto é a qualidade distinta do cinema, podemos nos perguntar o que faz o cinema do rosto quando ousa buscar na expressão humana o seu primeiro plano. Quer dizer, o que podemos ver nos rostos que o cinema nos apresenta? Há neles mais do que uma exposição material e/ou discursiva da face? O *close-up* cinematográfico é uma representação justa dos rostos da humanidade? Questionar o papel do rosto na cultura visual dos séculos XX e XXI é, sem pestanejar, mergulhar na questão do *close-up* cinematográfico enquanto imagem moderna do sujeito – que elabora uma imagem pública de si e se apresenta pelo filtro de uma legibilidade civilizada e massificada.

Mas, por que o *close-up*? Por que a imagem do cinema, essa imagem por meio da qual poderíamos alcançar um “inconsciente óptico” (BENJAMIN, 2021, p. 88), caracterizado pela câmera que se aproxima, perscruta e imprime o volume iluminado do rosto? Se no cinema o rosto se convencionou como núcleo dramático, de onde irradia toda uma relação humana reativa para com o mundo diegético representado, é também no *close-up* que se tornam palpáveis e vibrantes as estrelas de cinema, compondo um panteão de rostos almejavéis. Aqui o rosto quase perde sua humanidade, ganhando em um valor de plasticidade, de superfície. O rosto vira espetáculo, regozijo para uma massa que deseja a beleza inalcançável das telas. O rosto objetificado da mulher é uma espécie de *commodity* no período clássico de Hollywood, como escreve Laura Mulvey (1996, p. 41).

Em meio a tudo isso – ao rosto que reage em uma dinâmica de campo/contracampo, ao rosto “psicologizado” da narrativa clássica e ao rosto plastificado da estrela de cinema – há, enfim, os rostos que sentem. Rostos que choram, que riem, que se contorcem nas mais variadas possibilidades performáticas que o cinema habilitou em suas décadas de existência. No cinema a emoção circula em profusão, ao ponto em que talvez busquemos, em rostos impassíveis,

¹⁷ O roteiro é assinado por H.M. Harwood, Salka Viertel e Margaret P. Levino. Tradução livre: "Por toda a minha vida eu fui um símbolo. Um símbolo é eterno, imutável. Uma abstração. Um ser humano é mortal e instável, com desejos e impulsos, esperanças e desesperos. Estou cansada de ser um símbolo, Chanceler. Eu quero ser um ser humano. Esse desejo, não consigo reprimir."

rastros e justificativas para a possibilidade do *sentir*. Os experimentos de Lev Kuleshov evidenciam esse fenômeno, ao demonstrar que uma mesma imagem do rosto pode sugerir o luto, o desejo, a fome. Parece difícil pensar em rostos no cinema que não sentem nada, já que nossa própria experiência espectral é também uma experiência afetiva. Acreditamos, portanto, que nos rostos em tela, vemos ecos da nossa humanidade. Potencialidades de amplificação daquilo que em nós está dormindo. Emoções das quais nos lembramos, reminiscências de sentimentos que certo dia nos tomaram. O *close-up* desperta nesse espectador hipotético, quiçá, o emaranhado confuso da sua vida emocional.

Buscaremos, portanto, puxar alguns dos fios desse emaranhado para tentar compreender melhor esse rosto fílmico enquanto um rosto dotado de uma humanidade que se faz justamente pela sua existência emocional. Nossa análise se voltará a filmes que apresentam o rosto que expressa tristeza de formas particularmente intensas. Antes de saltarmos às análises fílmicas propriamente ditas, dedicaremos algumas páginas a debater esse estatuto do *close-up* cinematográfico, suas possibilidades, limitações e condições de existência no decorrer da história do cinema.

2.1 A natureza do rosto fílmico

2.1.1 O *close-up*, a fotogenia, a montagem e a emoção movente

“Repentinamente, uma cabeça aparece em tela e o drama, agora cara a cara, parece se dirigir a mim pessoalmente, se expandindo com uma intensidade extraordinária. Estou hipnotizado. Agora a tragédia é anatômica” (EPSTEIN, 1988, p. 235, tradução livre). Jean Epstein abre assim um de seus textos¹⁸ em que discute o conceito de *fotogenia* aplicado ao cinema. Fotogenia, conceito proveniente da fotografia, mas que rapidamente foi apropriado pelos teóricos clássicos (como Jean Epstein, Louis Delluc, Germaine Dulac etc.) nas primeiras décadas do cinema para compor um cenário de formulações que buscava definir qual seria, afinal, o específico cinematográfico. O que o cinema poderia oferecer, enquanto uma forma de arte, que todas as outras formas não poderiam? Em certas formulações, essa característica misteriosa, de apreensão escorregadia, foi a fotogenia.

Para Epstein a fotogenia parece estar no movimento. Nesses fugidios rastros impressionistas deixados pelo filme em uma tela de projeção, de rostos, corpos ou objetos que são capturados nesses instantes arrebatadores e reveladores de um segredo sobre a verdade do

¹⁸ Original de de 1921, intitulado “*Magnificação*”.

ser. Em outro texto, ele explica: somente aspectos *moventes* e *pessoais* do ser e das coisas podem ser fotogênicos. O pessoal se nota na personalidade, no “espírito visível das coisas e das pessoas” (*ibid.*, p. 317). O movente é aquilo que passa por variações no espaço e no tempo, que nunca congela e nunca cessa de se transformar. A fotogenia, ainda que fundamentalmente fílmica, está intrinsecamente ligada ao sujeito ou ao objeto representado. Epstein dá uma definição sucinta e um tanto lacônica ao fenômeno fotogênico, descrevendo-o como “qualquer aspecto das coisas, seres ou almas cujo caráter moral é realçado pela reprodução fílmica. E qualquer aspecto que não seja realçado pela reprodução fílmica não é fotogênico e não desempenha papel na arte do cinema”¹⁹ (*ibid.*, p. 314). Ao comentar sobre a fotogenia, Jacques Aumont também nos ajuda a delimitar o conceito, ao escrever que

a fotogenia é melhor definida negativamente, pois reside no que não é intencional, no não artificial, não fabricado, não consciente e não laborioso. Associa-se também, de maneira mais positiva, ao imprevisto e ao fugaz, como naqueles casos em que surge em algum canto de um filme documental (AUMONT, 1998, p. 92, tradução livre).

Haveria, nesse momento histórico das teorias clássicas do cinema²⁰, uma possibilidade fílmica mais propícia ao surgimento da fotogenia do que o *close-up*²¹? Esse rosto que, como já abordamos, convencionou-se como centro da humanidade, da vida emocional e da legibilidade do sujeito e que, de repente, pode ser também “capturado” em sua duração, em sua existência fenomênica, conforme existe, se move, se expressa e interage com o universo perceptível ao seu redor. O rosto, talvez, concretiza essa capacidade fílmica de identificar um mistério daquilo que está oculto no que é plenamente visível, no movimento e na presença das coisas em si. É a possibilidade de conter o gênio na lâmpada: conter uma impressão de movimento dentro de uma fita mágica de nitrato, capaz de ser reproduzida infinitas vezes através de um jogo de luz. O movimento, o pessoal, o vivo – controlado pelo homem através do aparato tecnológico. Epstein ainda complementa, em um trecho que nos parece especialmente pertinente:

o *close-up* modifica o drama pelo impacto da proximidade. A dor está ao alcance. Se eu estender meu braço, toco você, e isso é intimidade. Posso contar os pelos desse sofrimento. Eu seria capaz de sentir o gosto das lágrimas. Nunca antes um rosto se virou para o meu dessa maneira (1988, p. 239).

Tocar, contar os pelos, sentir o gosto das lágrimas. A possibilidade do *close-up* potencializa o cinema como uma espécie de relação háptica com a imagem. Para Epstein, o rosto não está ali simplesmente para ser visto, lido ou constatado enquanto fato material. Há uma relação *intensificada* com a matéria que ocorre através da imagem cinematográfica. É

¹⁹ O termo “moral”, conforme explica o pesquisador Christophe Wall-Romana, é uma expressão um tanto vaga no texto original, em francês, já que pode se referir a qualidades espirituais, éticas e sociais (2012, p. 53).

²⁰ Que compreende, de forma grosseira, o período entre as décadas de 1910 e 1930.

²¹ Em alguns textos, como os de Béla Balázs, *close-up* não se refere ao primeiro plano do rosto, mas sim a todo primeiro plano, toda possibilidade de aproximação da câmera ao sujeito ou objeto representado. Nesta dissertação, tratamos *close-up* estritamente como o primeiro plano de rosto.

nesse sentido que o rosto fílmico pode ser atrelado à potência afetiva da humanidade. O mergulho nas sensações de proximidade extrema proposto por Epstein nos aproxima, também, do lugar da empatia, de uma proximidade que também é *emocional*, pois é na materialidade do tato que se explicita o drama e o sofrimento humanos que se veem em tela. O pesquisador Christophe Wall-Romana parte a fotogenia em duas funções:

primeiro, a fotogenia é um fenômeno "hiperestético" – ou seja, um modo intensificado sob o qual as coisas e os seres animados pelo filme aparecem a quem lhes observa; e segundo, a fotogenia envolve uma resposta emocional do observador a esse próprio modo de aparecimento (2012, p. 53, tradução livre).

Para os fins do nosso objetivo, duas considerações podem ser tiradas desta breve análise do conceito de fotogenia, conforme desenvolvido por Jean Epstein: o cinema possibilita um envolvimento emocional intenso entre espectador e imagem, seja pela capacidade de aproximação dos sujeitos, seja pela capacidade de representá-los de maneira “viva”, *in loco* e em duração; e ainda, a imagem no cinema é *movente* e, por consequência, a expressão das emoções no filme também o é: se o âmbar das técnicas retratistas fisiognômicas trabalhou durante séculos para cristalizar o rosto e buscar na fixidez de seus traços a sistematização de uma linguagem universal da face, o cinema parece que desestabiliza esse estatuto, ao menos temporariamente, ao sugerir uma emoção que nunca se fixa, mas que escapa da nossas mãos e se mescla no caldeirão indiscernível da psique humana, conforme vista pela objetiva.

É claro: essa não foi a única possibilidade explorada pelos teóricos clássicos. Béla Balázs, ainda que também acreditasse na capacidade emocional absoluta do *close-up*, seguia para outro caminho, sugerindo a ideia de que o cinema poderia vir a se tornar uma espécie de linguagem universal. Além de postular o lugar do rosto como centro de expressão da subjetividade humana, também via no cinema um grande agregador de gestos que poderiam, com o desenvolvimento do cinema, vir a se tornar uma enciclopédia legível do comportamento humano. O teórico escreve, no texto *O Homem Visível*, de 1923, que

com mais alguns anos de arte cinematográfica, nossos estudiosos descobrirão que o cinema permitirá a compilação de enciclopédias de expressão facial, movimento e gesto, da mesma forma que existem há muito tempo dicionários para as palavras. O público, entretanto, não precisa esperar pela enciclopédia do gesto nem pelas gramáticas das futuras academias: ele pode ir ao cinema e lá aprender (BALÁZS, 1983, p. 80).

Com essa capacidade, o cinema, com seus rostos, poderia “contribuir decisivamente para o nivelamento das diferenças físicas entre as várias raças e nações, tornando-se, assim, um dos mais úteis pioneiros no desenvolvimento de uma humanidade universal e internacional” (*ibid.*, p. 83). É importante notar que mesmo na moderna arte do cinema, no século XX, ainda se infiltram noções antigas de uma legibilidade que busca um certo domínio topográfico sobre a superfície do rosto, dominando suas diferenças e “rostificando” todos os pontos que se

estendem para fora da curva de uma dita normalidade europeia, branca e “civil”. O cinema, afinal, enquanto forma de tecnologia emergente, não tinha um ponto de ancoragem bem estabelecido, e os pensadores dessa arte em desenvolvimento ainda buscavam encaixá-la em suas próprias agendas ideológicas e estéticas²².

O mais interessante é que, ao mesmo tempo que o cinema possibilita novas investidas de um domínio civil do rosto, ele também marca uma cisão com a prática da fisiognomonia tradicional. A pesquisadora Mary Ann Doane traz a relevante informação de que Lavater, em seus estudos da fisionomia humana, rejeitava a mobilidade do rosto enquanto dado legível para as suas análises. Ela afirma que "Lavater abominava a inconfiabilidade, a contingência e a mobilidade de rostos reais, sua inacessibilidade para a observação científica. Por aspirar pelo empirismo objetivo e correto, a maior dificuldade em lidar com rostos reais era sua imensurabilidade" (DOANE, 2021, p. 107, tradução livre). Ainda segundo Doane,

a fisiognomonia de Lavater subjugava e até rejeitava os aspectos da expressão facial que eram dinâmicos e mutáveis (e, portanto, associados com as paixões), dando ênfase, ao invés disso, às linhas duras e às características estáveis do rosto e da cabeça (*ibidem*).

Há um curioso paradoxo aqui: esse mesmo rosto movente rejeitado por Lavater por ser incomensurável reaparece no cinema, enredado em toda uma linguagem cinematográfica que se desenvolve e que tem, justamente no rosto, um elemento articulador nos jogos de plano e contraplano, nos *raccords* de olhar e na progressão psicológica do filme, pautada também pelas paixões representadas pelos rostos dos atores em quadro. Essa relação muito próxima que o filme desenvolve com o rosto também é pensada por Balázs em seus textos, onde ele chega a esboçar a ideia de que a aproximação realizada pelo *close-up* também representa uma *subtração* de todo espaço e tempo diegéticos que rodeiam o objeto do *close-up*. Ou seja,

a expressão facial no rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o *close-up* apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo (BALÁZS, 1983, p. 93).

Ou seja, o *close-up* transforma seu assunto no objeto absoluto do olhar, quase como um elipsoidal que, no palco teatral, mira somente o rosto do ator, deixando todo o resto do cenário na escuridão, em um estado de inexistência temporária. “Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos numa outra dimensão: aquela da fisionomia” (*ibid.*, p. 93-94). A fisionomia que, para Balázs, é ao mesmo tempo espaço do legível, dos gestos de uma humanidade universal em potencial e,

²² Como ainda o fazem hoje em dia, sendo que o cinema se trata, para além de uma forma de tecnologia, de uma forma de arte.

contraditoriamente, espaço das expressões faciais, “uma das manifestações humanas mais subjetivas e individuais” (*ibidem*).

Gilles Deleuze, já na arena teórica das décadas de 1970 e 80, dá continuidade e aprofundamento a essa noção de Balázs, ao afirmar que

o primeiro plano conserva [...] o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaçotemporais para fazer surgir o afeto puro enquanto exprimido. Até o lugar ainda presente ao fundo perde suas coordenadas, e se torna “espaço qualquer” (DELEUZE, 2020, p. 154).

Afeto e patético (no sentido já examinado de *páthos*) parecem ser as palavras de ordem, nessa linha de pensamento, para uma estabilização do rosto no cinema enquanto trecho de humanidade. Esse rosto que, teoricamente, subtrai o espaço e o tempo ao seu redor, só pode aparecer enquanto ruptura, cisão no tecido fílmico. Um rosto perfeitamente integrado às articulações narrativas e diegéticas de uma sequência talvez só possa ser pensado enquanto subtração a partir da reminiscência do rosto, da força dessa empatia que ele suscita como rastro na nossa percepção da obra: lembramos do rosto, da ênfase da expressão facial, e isso condiciona a memória da obra à centralização desse próprio rosto. O rosto, enfim, tem um grande peso, e parece exercer uma influência determinante na apreensão de uma obra.

Vejamos, por exemplo, um *close-up* notório de Greta Garbo em *Rainha Christina* (dir. de Rouben Mamoulian, 1933). Estamos falando do último plano do filme: a Rainha, após abdicar ao trono da Suécia e perder o homem por quem se apaixonara, zarpa em um navio, enlutada e em busca de novas possibilidades para a sua vida. O plano em questão começa um tanto afastado, com a personagem encostada na figura de proa da embarcação e enquadrada na altura das pernas. Um movimento de *travelling* aproxima seu rosto, terminando o enquadramento em um *close-up* da atriz, que dura cerca de 15 segundos – uma duração que nos permite nos atentar para esse rosto e nos questionarmos sobre sua natureza (figuras 13 e 14).

Figuras 13 e 14 – Último plano de *Rainha Christina* (dir. de Rouben Mamoulian, 1933).



Fonte: cópia digital do filme.

Pouca coisa é discernível no rosto de Garbo pela imagem em si – seja no que diz respeito à expressão de emoções ou da comunicação funcional do plano –, pois a atriz mantém uma feição neutra no decorrer de toda a duração do plano. Ainda assim, deduz-se o teor dessa ambiguidade: poucos momentos atrás, Christina chorava a morte de seu amante, com quem planejava viajar para longe dos problemas do reino sueco. Naturalmente, podemos intuir que ela deve estar triste, e a tristeza parece que vai se projetando na expressão da atriz. Esse rosto neutro, aos poucos, vai se tornando um rosto triste, devido ao contexto narrativo em que está inserido. Mary Ann Doane explica que

o rosto inexpressivo de Garbo convida a uma leitura que é indissociável da narrativa de uma perda avassaladora. Por trás do rosto perfeito e impecável [de Garbo], do olhar firme, é impossível não projetar pensamento e emoção, embora o próprio rosto não dê indicação de nenhum dos dois (2021, p. 44-45).

O rosto de Garbo é, portanto, “forçado à legibilidade pela pressão da narrativa que culmina naquele momento” (*ibid.*, p. 44). Isso sugere que o rosto, ainda que se apresente de forma absoluta e apartada do todo pelo *close-up*, está sob a influência do tecido fílmico como um todo. Esse rosto, por mais opaco que seja, se comunica com as imagens ao seu redor e estabelece, com elas, quaisquer efeitos de *montagem* que a decupagem e o corte determinam. Efeitos que podem ser de intensificação, mas também de anulação emocional. De subjetivação, mas também de concretização de uma materialidade objetiva. A ideia de um *close-up* que funciona pelo princípio de supressão do espaço e do tempo ao seu redor, como sugerem Balázs e Deleuze, precisa ser relativizada ao percebermos que a câmera de Mamoulian, que ativamente nos fecha no rosto de Greta Garbo, também falha (se é que tenta) em cindir a relação da imagem do rosto com as imagens que lhe antecedem.

Em conjunto com a capacidade afetiva e intensiva do *close-up*, o rosto também se convencionou como objeto funcional no cinema. Como já dissemos, há todas as articulações de montagem narrativa que giram ao redor do rosto e do olhar, mas também há a construção dramática e psicológica que se dá ao redor dos personagens, que habilita a própria possibilidade de uma construção narrativa envolvendo personagens, em primeiro lugar. O rosto fílmico está nessa eterna linha de tensão entre comunicar (um rosto racional e articulado, dominado por um *logos*), e expressar (um rosto passional e absoluto, dominado por um *páthos*). Jacques Aumont trabalha com alguns conceitos que podem nos ajudar a ver de maneira mais clara essa distinção.

Em primeiro lugar, Aumont busca definir a ideia de “rosto ordinário” no cinema. Isto é, a forma como o emprego do rosto se configurou nos filmes a partir do desenvolvimento de um cinema narrativo influenciado pelas necessidades de uma indústria do entretenimento. Aqui é o lugar da fala, do rosto como território de trânsito de informação – para além de uma

legibilidade fisionômica, também se trata de uma legibilidade imagética e de uma necessidade por transparência. Ou seja,

o rosto ordinário do cinema é esse lugar das imagens onde o sentido se inscreve de maneira fugaz e superficial para poder circular. [...] O rosto ordinário é idealmente liso, os sinais codificados de uma emoção devem passar por ele como ondulações na água (AUMONT, 1998, p. 55, tradução livre).

Esse rosto ordinário se alinha às características do rosto civil, enredado em uma trama de dissimulação e de mascaramento, buscando sempre algum interlocutor, um olhar outrem, para que entre em ação seu potencial de ser percebido e lido enquanto uma espécie de signo discursivo. A boca fala e os olhos veem, são essas as duas partes do rosto que mais entram em ação – ambos voltados a *exprimir* ou *apontar* algo concreto. Aumont ainda complementa:

o rosto ordinário do cinema é, portanto, esse rosto falante e observador, que é ele próprio incessantemente observado por um olho aéreo e que remete a um sujeito de ficção, preso em uma rede comunicacional e social. É o suporte de todas as práticas de enunciação e narração, mas também o suporte da identificação, da experiência fílmica. É um rosto que trabalha sem cessar, de plano a plano e no plano, com vistas a uma troca de rosto a rosto (*ibid.*, p. 62).

É um “rosto que trabalha” e, portanto, é um rosto que tem função, que não se faz por si e consigo. Ele contraria aquilo que Balázs propunha acerca da abstração espaçotemporal do primeiro plano. Veremos o rosto ordinário, principalmente, assumindo o papel de fragmento no cinema clássico hollywoodiano. É, por exemplo, o rosto de James Stewart, que vê a vida da sua vizinhança pelos binóculos em *Janela Indiscreta* (dir. de Alfred Hitchcock, 1954), projetando-se para o que está fora – os binóculos podendo representar hiperbolicamente a característica hipersensível do olho e das relações de olhar no cinema. É o rosto de Cary Grant que fala e interage sem cessar em *Jejum de Amor* (dir. de Howard Hawks, 1940), cuja câmera raramente se presta a aproximar-se do rosto, preferindo se ater à rede comunicacional dos múltiplos corpos em quadro, que jamais existem sem se posicionar em relação a seus pares.

E, talvez como contraponto, Aumont sugere a ideia de um “rosto intensivo”, a partir da leitura de Deleuze. Rosto intensivo,

aquele que, em termos de técnica retratística, escapa do contorno "rostificante" para deixar aflorar e reinar livremente alguns "traços de rostidade". Está do lado da "potência", não da "qualidade". O rosto em primeiro plano seria, portanto, uma presença do rosto no filme que permaneceria no campo emotivo, no afetivo, sem nunca cair na semiótica (*ibid.*, p. 99).

O autor alude a esse rosto quando está comentando sobre o cinema silencioso – ou seja, o período de ouro da fotogenia, do rosto anônimo e coletivo do cinema soviético, da complexificação do rosto como elemento de articulação da montagem. Momento histórico em que teóricas como Germaine Dulac propõem ideias como a de que “o primeiro plano, na realidade, é a nota impressionista, a influência passageira das coisas que nos rodeiam” (DULAC, 1924 *apud* AUMONT, 1998, p. 99). Trata-se então de um rosto ainda rodeado de

mistério, de notas revelatórias e de potenciais aparentemente ainda não explorados. O mundo, de repente, poderia ser redescoberto, revelado do zero na sopa de um novo aparato tecnológico, e o rosto estava no olho do furacão dessa empreitada.

Forçada a sorrir, ainda que traumatizada pelos abusos dos quais é vítima, a personagem de Lillian Gish em *Lírio Partido* (dir. de D. W. Griffith, 1919) usa as mãos para moldar um sorriso em seu rosto, não conseguindo esconder os olhos tristes (figura 15). Este famoso *close-up* delinea o conflito muito complexo do rosto – seja no cinema, seja na vida civil. As condições de existência que lhes são impostas exigem que ela vista uma certa máscara comportamental, que performe suas emoções – esse rosto comunica o conflito entre a emoção dita interna, que não deixa de despontar na superfície facial, e a emoção moldada pela convenção ou pela necessidade exterior. Nessa encenação, o rosto como que se desfaz em um milhão de fragmentos. Da metade para baixo uma felicidade sintética, da metade para cima, uma tristeza indomável, ditada não pelo desejo de comunicar, mas pela *intensidade* de uma força psíquica que só pode irromper em um lugar: no corpo. A performance de Gish dá conta de planificar essa eterna contradição da face, capturada entre a máscara do legível e o fugidio, expressivo e impressionante do comportamento humano. Aqui está, acreditamos, uma das possibilidades do rosto intensivo do cinema.

Figura 15 – Lillian Gish em *Lírio Partido* (dir. de D. W. Giffith, 1919).



Fonte: cópia digital do filme.

O rosto intensivo é nosso destino, nesta dissertação. Parece que é nessa profusão de emoções ainda a serem nomeadas (pois habitam esse lugar para além do sentido) que despontam os gestos representativos mais intensos – em rostos que rasgam a malha do discurso e da narrativa, que se abrem para um olhar pronto a buscar a contemplação, mais do que a informação. Por esse caminho, a representação da tristeza é fulgurante, aberta para o universo da representação da emoção que abordamos até aqui. Acreditamos que a possibilidade do intensivo, no cinema, faz com que o ato de ver o rosto do outro se torne um ato de relacionar-se com a potencialidade da emoção desse outro, de inquirir-se acerca do que aquele outro pode estar sentindo em termos de experiência humana – o que também configura, conforme estudamos em Edith Stein, um ato de empatia, uma percepção da dor do outro que se dá não somente pelo reconhecimento dessa dor, mas pelo conhecimento da experiência de humanidade da dor vivida por este alguém que não sou eu, mas que é um ‘eu’.

2.1.2 Considerações sobre cinema narrativo, tristeza e relações de gênero

Voltemos rapidamente para a imagem de Greta Garbo em *Rainha Christina*. No início do filme, toda uma sequência é construída para preparar o momento do *close-up* de Garbo. Ela é filmada de longe, enquanto cavalga em direção ao castelo, e de costas conforme faz seu caminho para a corte. Finalmente, ao chegar no aposento de seus conselheiros e ouvir sobre a chegada do Príncipe Carlos, ela é enquadrada em primeiro plano, com uma particularidade: seu rosto está encoberto pelas abas de um grande chapéu preto. Constrói-se uma antecipação, pois esse *close-up* encoberto dura mais de cinco segundos. Garbo, finalmente, retira o chapéu, revelando seu rosto (figuras 16 a 19). Não se trata de uma sequência em que o rosto é meramente mais uma peça da engrenagem – muito pelo contrário, a sequência é construída tendo o rosto como um fim, e o momento de revelação como um instante extático.

Figuras 16 a 19 – Sequência de planos de *Rainha Christina* (dir. de Rouben Mamoulian, 1933).



Fonte: cópia digital do filme.

Percebe-se que a tendência é tratar esse rosto – rosto feminino, da estrela de cinema – como algo a mais do que *um* rosto. Sobrepõem-se no *close-up* múltiplos rostos já que se veem ao mesmo tempo personagem e estrela, bem como o olhar do cineasta sobre um rosto cinematográfico e sobre a personagem, conforme construída na narrativa. Roland Barthes escreveu um texto emocionado sobre o rosto de Greta Garbo neste filme. O autor vê na face da atriz os rastros de um projeto de idealização da figura feminina no cinema, de uma espécie de fixação no rosto da mulher como objeto “puramente” cinematográfico. Ele escreve: “trata-se, sem dúvida alguma, de um admirável rosto-objeto; na *Rainha Christina*, [...] a pintura de Garbo tem a espessura nevosa de uma máscara; não é um rosto pintado, mas sim um rosto engessado” (BARTHES, 2001, p. 47). Esse rosto, como que esculpido e perfeitamente alinhado ao panteão das grandes esculturas da história da arte, seria quase um conceito, uma ideia efêmera, a imagem cristalina daquilo que Barthes chamará de uma “lírica da mulher”. Nesse contexto, o rosto fílmico da mulher “constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado” (*ibidem*). É, como se vê na sequência descrita acima, um instante de êxtase revelatório.

Mas por que Barthes vê essa possibilidade justamente no rosto de Garbo? Ou – e talvez essa seja uma pergunta mais pertinente para nós – no rosto de uma mulher? Um princípio de resposta pode ser encontrado nos escritos de Laura Mulvey, que vê no rosto da mulher a condensação entre o *close-up*, o ideal de beleza e a imagem como espetáculo. Mulvey percebe que no decorrer do desenvolvimento do cinema clássico o *close-up* também passou a configurar um momento de estase, uma protuberância no tecido narrativo, ao buscar nos rostos retratados – principalmente os de mulheres – um centro de espetáculo por si só. Esse fenômeno se intensifica conforme se desenvolve o *star system*, que constrói rostos como aqueles dos deuses, dos invejáveis seres bidimensionais que habitam as telas. Mulvey chama atenção para o fato de que “uma descontinuidade surgiu entre a imagem da mulher na tela, realçada como espetáculo, e o fluxo geral de continuidade narrativa que organiza a ação” (MULVEY, 1996, p. 41, tradução livre). A autora ainda comenta que “talvez o cromo de um automóvel, brilhante, moderno e aerodinâmico, tivesse um equivalente na imagem da feminilidade sexualizada no cinema” (*ibid.*, p. 40-41). Ou seja, o rosto tornava-se mercadoria, objeto de desejo e cobiça de um público que queria *ser* ou *ter* o que via na tela. E, ao configurar-se enquanto *commodity*, o rosto feminino também passa a constituir uma espécie de momento de fixação a partir do *close-up*, contradizendo a cartilha de continuidade e transparência do cinema clássico. É isso que vemos no *close-up* revelatório de Greta Garbo em *Rainha Christina*: a sequência não se justifica somente pela narrativa, pois se estrutura a partir da necessidade de figuração desse rosto enquanto instante de espetáculo: Greta Garbo surge em tela e irradia sua luz misteriosa, estrela de desejo e de fabulação erótica²³. Ou, nas palavras de Laura Mulvey, fazendo com que “o discurso da sexualidade desenvolva sua própria retórica de estase, retardando a excitação do movimento em prol de um instante de prazer visual erotizado” (*ibidem*).

Isso nos traz a uma questão que é relevante para este estudo: a de que a imagem do rosto no cinema é, também, uma imagem determinada e ditada por constructos culturais de gênero. Ou seja, rostos de homens e de mulheres performam comportamentos e ilustram olhares que nos levam à identidade de gênero enquanto fator determinante na constituição da imagem do sujeito – seja no cinema, seja na sociedade. O cinema também é, portanto, um espaço de normatização e idealização das figuras femininas e masculinas, conforme constituídas

²³ Ainda que um argumento possa ser feito para justificar a cena pela forma de figuração do papel de gênero: na cena, a Rainha está vestida com chapéu e calça, roupas próprias, à época, para um rapaz montado em um cavalo, ao invés de coroa e vestido, que seria a vestimenta típica de uma Rainha. A revelação de que o homem a cavalo na verdade é a Rainha também introduz o fato de que Christina se transveste para se misturar com a população comum do seu país, e para exercer atividades tipicamente impróprias a uma mulher da nobreza (como andar de cavalo, ou dividir quartos na estalagem local, onde todos acham que ela é, de fato, um homem).

socialmente. Nesse sentido, a análise de Mary Ann Doane acerca do *close-up* feminino é pertinente. A pesquisadora afirma que

os véus sobre o rosto de uma mulher no cinema de Hollywood (exemplificados pelas imagens de Marlene Dietrich por Josef von Sternberg) indicam que a profundidade por trás da superfície é apenas outra superfície. Uma aliança com a imagem bidimensional, a superfície da tela, a própria superfície, parece se alinhar mais facilmente à iconografia das mulheres, que muitas vezes estão ali simplesmente para serem contempladas — tanto visualizadas quanto transformadas em um rosto (DOANE, 2021, p. 139, tradução livre).

Haveria, além disso, uma restrição de mobilidade na figura da mulher, sua existência espremida em um conflito entre a expressividade e a compostura: “os rostos das mulheres são mais expressivos do que os dos homens, ao mesmo tempo em que devem manter o equilíbrio e a proporção cruciais para o conceito de beleza feminina” (*ibid.*, p. 91). Nesse contexto, o *star system* trabalha como uma máquina de produção normativa, designando lugares de gestualidade e expressividade fabricadas para as figuras de homens e de mulheres. O rosto da mulher é mais expressivo por natureza, ou o acesso à expressividade é restrito para o rosto do homem, fazendo com que a sua imagem, no cinema, nos remeta a uma sensualidade vaga, árida e silenciosa? E o que essa aparente diferença de expressividade nos diz no que tange, finalmente, à expressão das emoções? Qual é a imagem da tristeza do homem, em relação à da mulher?

Ao observarmos imagens do melodrama hollywoodiano, podemos tecer algumas reflexões sobre essa diferença – ou, melhor, esse desnível – entre a “expressividade” do rosto em quadro, a depender do gênero retratado. No melodrama, homens e mulheres são fundamentalmente seres emocionais. É o choque desses impulsos de desejo sentimental que desestabiliza as construções tradicionais e as normas sociais, catalisando a mudança, originando a trama moral que requer um posicionamento existencial, digamos assim, frente ao mundo em conflito. Tudo vai se apresentando como um elemento nessa espécie de equação da sobrevivência emocional, nessa busca por uma vivência satisfatória e feliz em uma realidade que oprime as personagens em quadro. A diegese que se estabelece, hipersensível por estar tão perto da vida emocional das personagens, seria caracterizada por uma estética do excesso, que

se justifica também pela dificuldade encontrada por um personagem - na maior parte das vezes, mulher - ou por um conjunto de personagens para romper os limites forjados por uma determinada ordem, como se tentassem desesperadamente destruir a armadura social que os constringe (OLIVEIRA JUNIOR, 2012, p. 46).

Essa armadura social, muitas vezes, é o próprio patriarcado, ou a rigidez de uma estrutura familiar fracassada, ou uma determinada classe social que não parece mais refletir os desejos e as verdades individuais do sujeito. Nada mais importa, para o protagonista do melodrama, do que a direção para a qual aponta a sua emoção – o amor, a tristeza, a ânsia por uma felicidade que foi corrompida pelo sonho de um universo social utópico em que essa verdade do sentimento é, no mais das vezes, interdita. E a estrutura dramática do melodrama

tratará, finalmente, de deslindar todo esse caos de relações humanas, toda essa impossibilidade civil do emocionar-se, do realizar-se enquanto ser afetivo. Laura Mulvey sintetiza: “a força da forma do melodrama reside na quantidade de poeira que a história levanta no caminho, uma nuvem de problemas absolutamente inconciliáveis, que esconde toda resistência, para ser perfeitamente dissipada nos últimos cinco minutos.” (2012, p. 106).

Essa “poeira” se manifesta, também, nos papéis de gênero que as personagens do melodrama desempenham, e na diferença demonstrada por suas volições emocionais distintas. Podemos ver, em determinados filmes, a poeira da opressão da liberdade da mulher na estrutura familiar patriarcal, do esmagamento da emotividade do homem nessa mesma estrutura, que exige dele a posição do *logos*, em oposição ao *páthos* feminino, irracional e incontrolável. Emoções similares aparecem, enfim, em feições dissimilares, em contornos cujos conflitos transparecem que a impossibilidade do sentir está enraizada, também, nas imposições de gênero. Se a interdição aparecerá no corpo da mulher do melodrama como depressão profunda ou tristeza irremediável, no corpo do homem parece que tende a desembocar em atos de violência, em uma intensidade destrutiva.

Em *Juventude Transviada* (dir. de Nicholas Ray, 1955), é muito conhecida a frase dita por Jim Stark (James Dean): “*You are tearing me apart!*” – “vocês estão me rasgando, me destruindo”. Jim, protagonista do filme, diz isso aos pais na delegacia, após ter sido recolhido pela polícia por embriaguez e perambulação. A mãe autoritária e o pai submisso, que confundem os papéis tradicionais da família nuclear estadunidense, parecem nunca chegar a um acordo no que tange à educação do filho, e Jim não encontra a figura paterna que procura no pai. Finalmente, em um momento de discussão entre o casal no escritório da delegacia, Jim explode e grita a linha de diálogo que se tornou icônica. O delegado o leva para seu escritório privado, para ter com ele uma conversa particular, e ali Jim Stark desaba. Antes de chorar – ou de *conseguir* chorar – ele tenta atacar o delegado e atinge o mobiliário da sala com socos e pontapés. Depois de sentir a dor física do seu ato, termina por chorar, frustrado e angustiado (figuras 20 a 24).

Figuras 20 a 24: James Dean em *Juventude Transviada* (dir. de Nicholas Ray, 1955).



Fonte: cópia digital do filme.

O choro de Jim surge quase como uma reação posterior, o eco de uma vulnerabilidade interior com a qual o personagem luta para não deixar que transpareça em seu corpo – luta física, praticamente contra si mesmo, que se materializa em atos de violência para com o que (e quem) está ao redor. Mas não seria o choro a manifestação mais genuína da fragilidade desse jovem, atirado de um berço disfuncional e incapaz de estabelecer relações afetivas com os membros da comunidade à sua volta? Nesse rompante de violência, logo no início do filme, o corpo parece que se retrai, tenta resistir, escapar das garras do próprio universo emocional.

Do outro lado há Judy (Natalie Wood), também com problemas paternos. Ela acha que o pai a odeia e despreza tudo que ela representa, enquanto jovem mulher na busca por desvendar sua sexualidade. Ele a rejeita, e suas ações vão no caminho de chamar a atenção do pai através da provocação. Para além do conteúdo psicanalítico sugerido pelo filme, há o simples fato de que a figura paterna (ou ausência dela) impulsiona todo o conflito dessas personagens (aqui incluído Plato, que completa o trio). Judy, também recolhida na delegacia por perambulação noturna, segue um caminho diferente do de Jim para chegar ao choro. Na verdade, é um caminho muito mais limpo, sem obstáculos, pois ela começa a chorar praticamente no início da

cena. Um choro aberto, franco e quase infantilizado, caracterizado pela boca aberta que exala o ar de uma profundidade emocional recôndita (figuras 25 e 26). Se em Jim o choro é substituído por um rompante de violência para então vaziar, quase que por um vergonhoso acidente, aqui o choro sai e Judy não se importa em controlá-lo – o choro é parte da sua fala, parte do seu ato, da sua superfície emocional, plenamente visível.

Figuras 25 e 26 – Natalie Wood em *Juventude Transviada* (dir. de Nicholas Ray, 1955).



Fonte: cópia digital do filme.

Parece-nos inevitável atrelar essa diferença radical na expressividade de ambos os personagens a uma dinâmica que também é de gênero (ainda que não exclusivamente). Se falta a Jim a figura de um pai que corresponda ao ideal tradicional de masculinidade da família nuclear, cabe a ele performar uma compensação dessa figura, configurar-se a si próprio como o tipo do homem duro, cujos sentimentos estão afogados em um remoto confim interior. O que corresponde, também, à sua aversão a ser chamado de “galinha”, já que não quer ser visto como fraco, vulnerável ou covarde. Mas, quando os sentimentos irrompem, são inevitáveis e, portanto, acabam sendo transmutados em violência, repressão e autocensura, constituindo essa espécie de corpo opaco cuja emoção se entrevê no choro tímido, na rigidez do rosto que não se

deixa levar pelos efeitos emocionais devastadores da sua vivência. Judy, mulher, reminiscência da imagem da histeria e da irracionalidade, tem na superfície do seu corpo a impressão do sentimento que se manifesta praticamente como sintoma, como tique inevitável da sua condição. Um choro que se convencionou à imagem da mulher, mas que, apesar disso, faz parte da experiência humana. *Juventude Transviada* – e, se olharmos para outros melodramas do período, veremos dinâmicas similares e igualmente marcantes em configurações sociais diferentes – coloca esse dilema da expressividade em primeiro plano, ao narrar a história de personagens que sentem emoções terrivelmente complexas ao mesmo tempo em que falham em entendê-las. A estrutura familiar e comunitária, também pautada pela diferença de gênero, é determinante na constituição da forma como essas personagens se colocam no mundo e, portanto, nas imagens de suas emoções.

É claro que nem sempre o papel das relações de gênero se dará com as mesmas configurações. *Juventude Transviada* – e o melodrama como um todo – nos serve didaticamente já que trabalha com intensidade essas performances de gênero, seja nas suas possibilidades narrativas, seja na própria performance dos atores em cena. O que podemos tirar desta breve análise, e que será evidenciado nas análises a seguir, é o fato de que o cinema encontra no rosto da mulher um caminho mais direto para a expressão das emoções – mas a emoção que o cinema introjeta nesses rostos de mulheres são, por vezes, sintéticas. Armadilhas do olhar, como sugere Mary Ann Doane, quando escreve que "o rosto da mulher não está simplesmente ali como um recipiente de afeto, mas como uma pura superfície — uma superfície que, em sua recusa de qualquer 'além', de qualquer profundidade, conota apenas uma bela ilegibilidade" (2021, p. 181, tradução livre). A exteriorização não como prova de humanidade que se faz na carne, mas como mera planificação do sujeito, como achatamento de toda complexidade do ser em prol de uma imagem que, ainda que misteriosa, é também assimilável e familiar, reforçando um tipo de mística imagética do gênero.

E o homem que sente, com frequência, sofre demais. Esquecida na construção de uma sensualidade sutil e silenciosa, de um corpo que tem seu valor na rigidez dos músculos e na virilidade dos trejeitos, a intensidade de suas emoções encontra pedras e barrancos no caminho e chega com menos frequência às superfícies dos *close-ups*, sugerindo uma interdição da expressividade – ou, como já dito, uma transmutação da expressividade em uma performance de violência ou de opacidade

A questão a que chegamos: a quem é permitido sentir, e como se constitui esse sentir no corpo que figura em cena? A representação de gênero nos pareceu um elemento definidor para essa questão, ao notarmos, a partir do conjunto do *corpus*, a presença majoritária de imagens

de rostos de mulheres entristecidas ou angustiadas, em contraposição a um número menor de homens que se permitem os mesmos sentimentos. Ainda que o objeto dessa dissertação não esteja na análise de subjetividades pautadas pelas relações de gênero, esperamos ao menos jogar luz sobre a questão colocada e abordar, nas próprias imagens que fazem parte do nosso *corpus* de pesquisa, as complexidades que ela pressupõe.

2.2 Tristezas filmicas

A tendência de categorizar *tipos* ou *formas* de imagem pode ser um exercício perigoso, quando resulta na supressão do particular de cada objeto em prol de uma harmonização totalizante. O exercício analítico deste subcapítulo passará por uma *espécie* de categorização, ainda que a divisão proposta não se trate exatamente de uma disposição de categorias.

Não são categorias porque não são estanques. Não queremos organizar todas as imagens do rosto triste no cinema em um caminho bipartido – isso seria no mínimo enganoso. O que queremos, na verdade, é dar a entender duas formas *possíveis* com que o rosto emocionado, acionado pela tristeza, se organiza no cinema. Duas formas possíveis, longe de serem as únicas, talvez até longe de serem as formas hegemônicas. É que, no ato desta pesquisa, não nos interessa a tristeza que se coloca como engrenagem narrativa, o rosto que atravessa o filme como signo transparente, como *rosto ordinário*. Interessa-nos, na verdade, as imagens que buscam trabalhar a questão do rosto e a questão da emoção, quando figuram em conjunto dentro do contexto estrutural específico de um filme.

Evitaremos, portanto, o termo “categoria”. Usaremos “constelação”, apostando em seu elemento mutável e imaginativo e, também, na ideia de que “um mesmo filme pode participar de diferentes constelações, revelando nuances distintas a depender do grupo em que se insere” (SOUTO, 2020, p. 159). “Constelação” parece se encaixar no cenário aberto que estamos tentando trabalhar.

As duas constelações a serem exploradas nas próximas páginas são: *rostos que sentem*, e *retratos filmados*. Na primeira trabalharemos com filmes em que a imagem do rosto triste exerce um efeito de presentificação do fenômeno emocional. Seja em termos de ruptura, intensificação ou pontuação, a imagem da tristeza aparece aqui enquanto um assunto privilegiado do olhar e da reflexão cinematográfica. Na segunda constelação pensaremos sobre a noção de *filme-retrato*, em que, a partir da estética retratista, o cineasta trabalha a possibilidade de compor o retrato de um indivíduo fazendo uso da imagem em movimento. A emoção, de várias formas, parece estar imbricada na estética do filme-retrato – difícil seria

filmar o movimento de alguém, sem que esse alguém deixasse escapar o fato de que *sente, se emociona*. No retrato filmado, portanto, aparecem com certa frequência imagens de rostos tristes. A questão que surge, enfim: como essa emoção se articula com o ato de retratar um indivíduo, pressuposta pelo filme-retrato?

Partamos para a primeira constelação.

2.2.1 Rostos que sentem

Três cenas de *Viver a Vida* (dir. de Jean-Luc Godard, 1962). Primeira cena: créditos iniciais. Três planos do rosto de Nana, interpretada por Anna Karina (figuras 27 a 29). O primeiro é um *close-up* do perfil esquerdo da atriz, quase todo em sombras. Aos poucos se nota que ela está parada em uma pose estática e quase não expressa sinais de interioridade. O segundo plano é um *close-up* frontal, que revela seu rosto. Ela olha diretamente para a objetiva por cerca de 40 segundos – novamente sem expressar nada, exceto pelo momento em que olha para baixo, quebrando o contato visual estabelecido. Terceiro e último plano da cena: o mesmo enquadramento de perfil que abriu o filme, dessa vez da direita para a esquerda, completando um tríptico que nos lembrará da estrutura da fotografia criminal, das *mugshots* de perfil e frente que identificam o suspeito e compõem uma base de dados de rostos da delinquência e da marginalidade. O interesse da *mugshot*, enquanto procedimento civil, não está na interioridade, mas na superfície, na cognoscibilidade. Está em possibilitar o reconhecimento e exercer certo poder sobre o sujeito a partir da tomada da sua imagem. O que faz Godard, em *Viver a Vida*, ao começar seu filme com *mugshots* de Anna Karina?

Figuras 27 a 29 – Sequência de créditos iniciais de *Viver a Vida* (dir. de Jean-Luc Godard, 1962).



Fonte: cópia digital do filme.

Segunda cena: logo em seguida, Nana está no balcão de um café, conversando com seu ex-companheiro sobre a separação. Descobrimos que ela quer ser atriz, que tem um filho, que está precisando de dinheiro. A peculiaridade da cena: durante todo o diálogo, que dura cerca de cinco minutos, vemos somente as costas das personagens. Ou seja, enquanto Nana fala, vemos

somente a parte de trás da sua cabeça (figura 30). Seu rosto – centro de percepção da humanidade, ponto nodal do ato empático – foi suprimido, dando lugar a palavras que flutuam pela imagem, liberadas de uma boca que fala ou de um rosto que aponta com os olhos para o objeto do diálogo. Um detalhe fugidio, mas marcante: durante toda a cena, o rosto de Nana está no plano de fundo, em um reflexo no espelho, desfocado. O rosto está ali – a humanidade, o ponto de referência –, mas não é isso que Godard quer que vejamos. Ele faz com que vejamos as costas, esse rosto invertido e vazio, e que pensemos: ali está uma pessoa, essa existência infinitamente complexa que ocupa espaço, que se projeta para fora por meio das palavras que emite. A imagem apresenta um paradoxo: geralmente usa-se a ideia de “profundidade” como metáfora para que se refira à interioridade do sujeito, aos níveis de consciência (a imagem do iceberg vem à mente), à subjetividade no geral. Um ser humano: águas profundas, mas ao mesmo tempo a concretude de um corpo, que é o que podemos acessar do humano enquanto fenômeno. Esse rosto perdido e difuso no espelho desfocado em segundo plano entra em conflito com o corpo concreto em primeiro plano, esse *close-up* ao contrário, inumano pela ausência de rosto, mas humano por ser, de fato, um corpo presente.

Figura 30 – Anna Karina de costas em *Viver a Vida* (dir. de Jean-Luc Godard, 1962).



Fonte: cópia digital do filme.

Terceira cena, ponto de chegada desta primeira aproximação analítica: Nana está no cinema. A cena é conhecida: em silêncio, ela assiste ao filme *A Paixão de Joana d'Arc* (dir. de Carl Theodor Dreyer, 1928). Outro filme conhecido por seus *close-ups*, por promover a

centralidade absoluta da narração no rosto de sua atriz principal, Maria Falconetti²⁴. Nana assiste à cena em que Joana d'Arc é informada que será executada na fogueira e, mais uma vez, reafirma sua crença, oferecendo-se como martírio. A cena é um prenúncio: Nana, ao final de *Viver a Vida*, também morrerá. Desde cedo no filme relaciona-se de formas diversas com a ideia da morte. Para além disso, nos importa como Godard constrói a relação de Nana com a imagem de Joana d'Arc, e como essa relação desemboca no choro da(s) atriz(es) (figuras 31 a 34).

Em primeiro lugar, aqui a convenção do campo/contracampo é respeitada, por mais que seja unilateral, já que o campo é o rosto de Nana, e o contracampo é uma projeção cinematográfica. Nana está acompanhada por um homem que, no início da cena, coloca o braço sobre seus ombros. Ela nota o toque, mas logo todo o espaço da sala de cinema é subtraído para que reste somente uma relação de *close-ups* entre Nana e Joana d'Arc. O *close-up* de Nana é quase um negativo do *close-up* frontal da primeira cena do filme: aqui seu rosto está bem iluminado e o fundo é inexistente. O rosto de Nana está rodeado de uma escuridão completa, tanto que seus cabelos pretos quase se mesclam com o fundo. No primeiro *close-up* ela observa o rosto de Joana d'Arc, que acaba de saber que será executada na fogueira. Aqui, Nana não está chorando – simplesmente assiste com atenção. A cena do filme de Dreyer decorre, até o momento em que Joana d'Arc diz para o padre que sua libertação será a morte. O contraplano a seguir é o de Nana chorando. É um plano curto, seguido da cartela de texto de *A Paixão de Joana d'Arc*, em que se lê: “A morte”.

²⁴ Não nos aprofundaremos, nesta dissertação, na obra de Dreyer. Ainda assim, parece fundamental ao menos reconhecermos em nota a importância do sistema de representação do rosto que ele elabora em *A Paixão de Joana d'Arc*, onde o rosto de Maria Falconetti age quase como um núcleo expressivo – de onde partem e para onde vão todos os esforços afetivos – da história trágica de Joana d'Arc. Esse sistema de representação é mais complexo do que parece, pois não trata de simplesmente *filmar o rosto*, ou de centralizar o filme na figura de Joana d'Arc de forma transparente: "Quando os ângulos de câmera ou a direção dos olhares sugerem que o rosto está intencionalmente comunicando algo para fora de si mesmo, o sistema disruptivo de Dreyer – a ausência frequente de planos gerais, a composição vertiginosa com cabeças geralmente descentralizadas, a edição dissociada – funciona para isolar o rosto e forjar seu próprio espaço. E mesmo quando, como frequentemente acontece, o espaço fora de quadro é indicado, ele tende a ser frustrado por correspondências de linhas de visão pouco consistentes. Essas coordenadas espaciais fragmentadas também nos fazem sentir o espaço ao redor da cabeça como um vazio – um vazio que, de alguma forma, é substancial, pesado, grave" (STEIMATSKY, 2017, p. 55, tradução livre).

Figuras 31 a 34 – Anna Karina e Maria Falconetti “contracenam” em *Viver a Vida* (dir. de Jean-Luc Godard, 1962).



Fonte: cópia digital do filme.

O choro silencioso de Nana sugere uma interioridade que permanece oculta. Sabemos que as lágrimas vêm de um confirm emocional, de uma relação subjetiva que Nana estabelece com o que está vendo, mas não temos acesso ao conteúdo desse sentimento. Podemos deduzir que Nana pensa sobre a morte a partir das suas conversas nas cenas anteriores, ou da própria tensão estabelecida pela cena de Joana d’Arc, mas o específico desse sentimento se perde naquilo que vemos: esse rio de lágrimas que corre na escuridão da sala de cinema. E a sala de cinema, enquanto ambiente, é importante. Nana vê um filme, assim como nós o fazemos. Compartilhamos com ela, na cena, a condição de espectador. Ela observa com atenção as nuances do rosto ampliado de Maria Falconetti, assim como nós o fazemos com o rosto de Anna Karina – ampliação quase invasiva, o rosto monumentalizado. Lembremos da primeira cena quando, na ocasião do *close-up* frontal da sequência de créditos, o olhar da atriz (que, vale ressaltar, por vezes é mais atriz e por outras mais personagem) vacila por um instante, virando-se para baixo. É tristeza? Constrangimento? Vergonha? O rosto movente do cinema faz com que busquemos, constantemente, formas de nos relacionarmos com a humanidade de quem aparece em tela, e Godard se aproveita disso ao transformar o rosto de Anna Karina no centro gravitacional do filme, um buraco negro no qual buscamos, microscopicamente, os traços de uma humanidade errante. Disposta nesse jogo triplo de plano/contraplano (Joana d’Arc, vista

por Nana, vista pelo espectador), a possibilidade da experiência fílmica constituir um ato empático se desenrola em quadro – já que o ato empático é cooriginário, emerge de uma vivência que não se origina da minha própria experiência, mas da experiência de um *outro* o qual eu percebo, assimilo, e sinto *como se fosse* minha. Nesse sentido, a cena em questão pode ser pensada como uma metáfora para a máquina de empatia do cinema narrativo.

E tudo se dá na percepção de um *ato* de tristeza, de uma *expressão* da tristeza. É o choro que, de repente, revela materialmente uma interioridade que antes fora suprimida em prol da superficialidade plana de um rosto (na sequência dos créditos), para então ganhar forma sonora em apelos emocionais e intelectuais incorpóreos (nas palavras sem rosto de Nana no café) e só depois constituir-se enquanto corpo, físico e concreto, na nossa frente. E, quem sabe seguindo as ideias de Balázs sobre o primeiro plano, Godard faz questão de abstrair da imagem tudo que não seja o volume iluminado do rosto, que irrompe da escuridão de uma sala de cinema que é diegética, mas que também é um espaço comum entre o fílmico e o extra-fílmico (ou seja, entre a locação filmada e a sala de cinema que habitamos ao assistir ao filme). Como se nada importasse naquele momento para além de um rosto que expressa, momentaneamente, uma tristeza.

Nana demonstra tristeza em outros momentos do filme. Entre o tédio e a inexpressividade de um rosto que insiste em se neutralizar frente ao olhar feroz (e voyeurista?) de Godard, despontam breves instantes de angústia, de insatisfação e mesmo de choro. Mas em nenhuma outra cena do longa a humanidade da emoção desabrocha, em seu potencial intensivo e disruptivo (conforme vimos com Aumont), como na cena em que Nana vai ao cinema. A anedota da galinha²⁵, narrada na cena do café no início do filme, nos remete à ideia de *alma* enquanto ponto de interesse de Godard. Mas o que é a alma, uma vez que o exterior e o interior são extirpados? Resta, talvez, a memória de um rosto – seus olhos que miram profundamente, suas palavras que irradiam as abstrações do pensamento (Nana, em um dos episódios do longa, “filosofa sem saber”) e seus movimentos expressivos, que dão a ver o ato da emoção. Um rosto que se configura ao mesmo tempo como espaço sagrado da individualidade, de uma interioridade recôndita, e como zona comum, território de projeção e de relações humanas de empatia, de percepção e assimilação da experiência sentimental do outro.

Mas não podemos nos enganar: é importante notarmos que as imagens de Godard não são inocentes (nenhuma das imagens que compõem essa dissertação o são). Muito pelo contrário, já que misturado ao interesse pelo rosto enquanto via entre exterior/interior está um

²⁵ “A galinha tem um exterior e um interior. Se tirar o seu exterior, encontrará o interior. Se tirar o interior, encontrará a alma.”

fascínio subliminar – e por vezes escancarado – pelo rosto de Anna Karina enquanto objeto de beleza. O jogo entre o exterior, o interior e a “alma” de Nana convergem frequentemente na visada do rosto de Anna Karina, atriz, companheira de Godard à época. Essa ambiguidade de um olhar que se configura de forma muito pessoal e direta fragiliza a fronteira entre atriz e personagem ao ponto em que, em certos momentos, não sabemos se estamos vendo um Godard que filma Nana e constrói uma trama discursiva de imagens ao redor da personagem ou um Godard que filma Anna Karina de forma reflexiva – uma Anna Karina que posa e se coloca frente à câmera enquanto assunto do olhar, fixando-se frente à objetiva e, inclusive, a fitando de forma enfática em dois momentos distintos, como se quebrasse o feitiço de um olhar que a enreda.

Laura Mulvey tem um posicionamento relevante acerca desse conflito, quando escreve que

Godard não apenas relaciona o *close-up* e a feminilidade ao cinema, mas também associa a imagem e a feminilidade ao segredo, a algo que se encontra "encoberto" por trás da máscara. O espetáculo da sexualidade feminina, então, torna-se uma questão de "topografia", de superfície e segredo. A imagem na película adquire, assim, um "inconsciente" que tem sua origem na ansiedade e no desejo masculinos, projetados sobre uma incerteza em relação à feminilidade (MULVEY, 1996, p. 46, tradução livre)²⁶.

Esse interesse aparente no rosto da mulher enquanto “mistério” ou “segredo” atravessa *Viver a Vida* em todos os seus procedimentos de ocultamento e revelação, em seus jogos de esconde-esconde com a figura de Anna Karina que, em certos momentos, aparece “desnuda” ou exposta em quadro, e por outras (des)aparece, quase que resguardada do olhar de fora. Esse jogo também ilustra o domínio que o cineasta tem da imagem do rosto em cena, já que está sempre decupando e mediando a sua visibilidade. O choro de Nana não é uma expressão emocional que nos chega “pura”, mas sim que se transforma ao passar por todo um mecanismo do olhar elaborado pelo cineasta. Por mais que vejamos nas lágrimas de Nana a prova final da capacidade humana de relacionar-se com a imagem do outro, elas também parecem compor uma ideia de *ser* que por si só é forjada por olhos desejanter e fundamentalmente parciais – trata-se de Jean-Luc Godard, companheiro de Anna Karina, realizando um filme cujo interesse primordial é o rosto da atriz (ou personagem, ou atriz-personagem).

Esse rosto emocionado passa, portanto, por um processo de achatamento (essa condensação rosto-feminilidade-desejo que resulta no *close-up* da mulher no cinema narrativo, segundo Laura Mulvey), e o ato empático não se dá mais de forma tão cristalina, já que somos

²⁶ Neste trecho, Mulvey não está se referindo particularmente a *Viver a Vida*, mas a uma fala de Godard em que ele "associa, quase ontologicamente, a beleza feminina com o cinema" (*ibid.*, p. 40). Acreditamos que o comentário se estende também ao olhar que Godard lança sobre Anna Karina no filme em questão.

enredados também na trama discursiva do cineasta que dá a ver um rosto transparente para logo em seguida jogá-lo nas sombras ou na oclusão de um fora de campo. Apesar de tudo, o choro chega a nós em sua intensidade aparente, e seu impacto perfura a rede. Nana vê a imagem do choro, do martírio, da angústia de Joana d’Arc, quase como extensão do nosso corpo enquanto espectadores, que vemos a imagem de Nana que chora. O impacto da sua expressão emocional nos atinge intelectual e afetivamente: somos, de repente, esse *eu* afetado pela existência da imagem de um *outro*. Um rosto movente caracterizado pela estase do momento presente, durante o qual tudo o que permanece é a vivência do outro em mim. Ruptura narrativa, cisão discursiva – o rosto se impõe em sua vivência absoluta.

Mas a imposição do rosto é polivalente – a face raramente será, de fato, absoluta, já que depende de um olhar particular lançado sobre ela. Olhar do cineasta e olhar do espectador se cruzam sobre esse rosto que por si só já é um rosto performativo, que forja a transparência – essa “equação” compõe o circuito da figuração da face sugerido por Godard em *Viver a Vida*. E se em Godard as estruturas da imagem fílmica estão expostas (já que seu cinema é veemente em sua reflexividade), o caminho para chegarmos nesse rosto é mais curto, pois ele está ali, nu, e o próprio ato do registro revela a ambiguidade entre o narrador e o *voyeur*. Um detalhe nos primeiros planos do filme chama atenção, nesse sentido: as tais *mugshots* de Anna Karina nos créditos iniciais têm uma diferença crucial da *mugshot* criminal ou psiquiátrica: mal iluminado, o rosto de Karina está parcialmente nas sombras, é pouco nítido. Ao contrário do retrato de identificação, que tem como objetivo tornar clara e legível a identidade do sujeito, a imagem de Nana permanece em um terreno ambíguo, tensionada pelo olhar mistificador de Godard.

O rosto de Nana nos oferece um primeiro nó na colcha de retalhos que buscamos compor no decorrer deste trabalho. A figuração do rosto triste em *Viver a Vida* é profundamente atravessada por um desejo quase primevo de *ver o rosto em movimento*. A emoção, que oscila pelo filme todo e atinge um cúmulo na cena analisada, parece que perpassa esse desejo. Quer dizer, não só ver o rosto em movimento, mas ver o rosto em todas as suas nuances, colher todo o espectro emocional que Anna Karina dá a ver em sua performance. E essa emoção, jogada em tela, parece que se amplifica. O rosto da atriz, ainda que achatado pela convenção da imagem e pelo olhar do cineasta, parece que também exala uma humanidade que pode ser apreendida através dos próprios gestos emocionais – esse espaço em comum entre nós, seres sentimentais.

Essa *facialidade* emocional parece que se manifesta em todo o rol do cinema figurativo – das imagens do cinema clássico que abordamos anteriormente, às possibilidades desconstrutivistas e experimentais de um cinema que ainda se preste a habitar suas imagens

com pessoas. Godard “abre” todo o aparato de visualização do rosto em *Viver a Vida*. Mas de que outras formas a imagem de um rosto entristecido podem se manifestar, na arte fílmica?

Também conflituoso é o rosto de Anna (Aurore Clément) no longa-metragem *Os Encontros de Anna* (dir. de Chantal Akerman, 1978). Ao contrário de *Viver a Vida*, este dificilmente pode ser descrito como um filme de rostos. Anna é uma cineasta em viagem pela Europa, onde exhibe seu novo filme. No decorrer de suas viagens de trem ela encontra algumas pessoas, com quem tem interações passageiras. Dois estranhos, sua ex-sogra, sua mãe e um amante. A massa do corpo humano prevalece sobre o rosto nos enquadramentos de Akerman. Personagens, no geral, são dispostos lado a lado no mesmo plano e suas interações são marcadas em uma encenação que privilegia a percepção ao toque – ou a ausência da mesma. O corpo, portanto, no mais das vezes retraído, é o agente de contato com o mundo, tanto quanto (ou mais que) o rosto. Isso causa uma supressão quase absoluta do campo/contracampo, já que a reação e a interação entre sujeitos se dão dentro do mesmo trecho de visualidade – o quadro. Essa supressão deixa no ar uma certa frieza já que, como veremos, as conversas no filme acabam por consistir muito mais em monólogos, investidas unilaterais e insuficientes de comunicação.

Anna vive uma existência nômade – de cidade em cidade, terminal a terminal, hotel a hotel, os ambientes filmados são lugares de trânsito e transição, nem aqui nem lá, visualidades descaracterizadas e indistintas. O espaço filmado transita entre o vácuo de uma solidão (espaço habitado que nunca se torna objeto de afeto ou de significação) e a zona em comum de uma interpessoalidade tumultuosa (espaço em que se intensificam as dificuldades comunicacionais e em que se estreitam as possibilidades de afeto).

Vejam: na sua primeira estadia em um quarto de hotel, Anna abre as janelas, faz ligações telefônicas, encontra a gravata de um hóspede anterior no armário, deita-se na cama e ouve o rádio. A sequência de ações dura cerca de 8 minutos, com 9 planos. Ainda que sejam ações banais, não concatenadas e inconsequentes, também são de um movimento considerável e parecem compor um território solitário com o qual a personagem está habituada. Ela se move livremente pelo quarto, imediatamente tomando para si esse espaço de neutralidade – deitando-se na cama, por exemplo, e se permitindo um momento de relaxamento. Essa condição de impermanência da viajante sugere que Anna tem uma “vocaçãõ para o exílio”, conforme afirma a própria Akerman (MARGULIES, 1996, p. 162). Ou seja, é uma mulher que habita o “entre”, esse espaço liminar de uma perambulaçãõ quase desumanizante, em ambientes que não foram desenhados para a permanência.

Desumanizante, também, no sentido de uma inexpressividade. Tons de voz monótonos, movimentos e gestos limpos ao extremo, expressões faciais mutadas e corpos concretos, como

que impenetráveis, compõem uma sensibilidade que denota uma crise de comunicação e de afeto – afeto, inclusive, que Anna jamais encontra no decorrer do filme, exceto pelo encontro com sua mãe. Lembremos da omissão do campo/contracampo, dos diálogos que se perdem no espaço em comum de uma convivência impessoal (que, por vezes, anseia pela pessoalidade). Se o filme começa e termina com Anna ao telefone (no início, buscando fazer uma conexão com outro país; no fim, ouvindo mensagens acumuladas deixadas por pessoas que procuraram interagir com ela) é porque o que pauta a lógica de sua encenação é a distância, e não a proximidade, entre os corpos em cena.

E Anna – talvez como todo bom cineasta – é uma boa ouvinte. Ainda no início do filme ela conhece Heinrich, um professor alemão que a convida a passar o dia com sua família, depois de terem um encontro sexual frustrado. No dia seguinte eles se encontram, e em uma longa sequência em frente à casa de Heinrich ela o ouve contar sobre a história da sua família, sobre as angústias do pós-guerra na Alemanha e sobre suas próprias tristezas existenciais. Em pé, no quintal, os dois estão dispostos lado a lado. Eventualmente, Heinrich se afasta e um novo plano o enquadra sozinho. Em seguida, Anna se aproxima dele, e o novo plano os enquadra novamente lado a lado (figuras 35 a 37). A sequência termina com Heinrich se lamentando sobre o estado atual do seu país. Ele e Anna se abraçam e saem do quadro. Toda a interação dura cerca de 7 minutos, em 3 planos. O próximo plano os enquadra na entrada da casa de Heinrich, onde são recebidos pela sua mãe e sua filha, e em seguida uma elipse leva diretamente ao momento em que os dois se despedem.

Figuras 35 a 37 – Anna e Heinrich interagem em um campo aberto em *Os encontros de Anna* (dir. de Chantal Akerman, 1978)



Fonte: cópia digital do filme.

São alguns os elementos nesta sequência de planos que nos interessam, para conseguirmos chegar ao rosto. Em primeiro lugar, a já referida ausência de uma estrutura de diálogo baseada no campo/contracampo. Akerman opta por enquadrar a dupla de personagens em conjunto, aglomerando ação e reação dentro do mesmo plano. Ouvimos o relato de Heinrich e, ao mesmo tempo, vemos as reações de Anna. Essa estrutura cênica nos oferece um espaço amplo e infinito como campo de observação da interação humana – observação distanciada,

pouco envolvida afetivamente nas minúcias dramáticas em jogo. Este ponto de vista único também nos dá a pista de uma espécie de estabilização dramática, de linha contínua que segue o monólogo de Heinrich do início ao fim e não permite grandes modulações emocionais – como *close-ups* de reações expressivas de Anna, ou mesmo aproximações intensivas no rosto de Heinrich.

Vale dizer, também, que a construção do filme em monólogos, ou “blocos de fala” (*ibid.*, p. 154), que estabelecem uma distinção muito abrupta entre silêncio e fala no filme, também privilegia a comunicação unilateral, também sugerida pela ausência de campo/contracampo. Heinrich fala, Anna escuta – é assim no decorrer de todo o filme, com seus interlocutores. A única vez em que ela fala (ou que se expressa, que fala ao invés de somente pronunciar palavras) é com sua mãe, em um quarto de hotel em Bruxelas. O monólogo age como uma barreira à interioridade, pois ao mesmo tempo em que veiculam confidências, eles acabam por gerar um ruído na relação dialógica entre as personagens, tornando-os centradas em si mesmas e, por consequência, opacas. Mais do que expressarem-se a si mesmas, elas acabam por expressar uma certa angústia de solidão, ilustrada pela presença de Anna como ouvinte distante, receptáculo das verbalizações desejantes dos outros (como no caso de Ida, a ex-sogra, que ainda espera que Anna reate os laços com o ex-marido). A estrutura do filme, que se concentra na fala de forma ininterrupta, dá vazão à impossibilidade de uma conversação plena e satisfatória para ambas as partes. Do início ao fim, personagens estão apartadas em suas próprias vivências. Quanto a isso, Margulies afirma que

os monólogos de Akerman podem ser considerados sinais de uma comunicação prejudicada, pois são massas sonoras que rompem ritmicamente o silêncio, mas que estão isoladas de funcionar como trocas conversacionais reais. Em *Os Encontros com Anna*, cada personagem com quem Anna se depara faz um monólogo, colocando Anna como uma mediadora para o espectador – sua absorção distraída nos outros personagens funciona como um substituto para o nosso próprio lugar de espectadores (*ibid.*, p. 154-155, tradução livre).

Mas será que Anna, em seu silêncio observador, é mesmo essa *tabula rasa*, desprovida de uma interioridade própria que lhe impede de misturar-se aos ambientes neutros explorados no filme? Se levarmos em conta o fato de que Anna é uma cineasta, esse silêncio atento pode nos levar a uma outra interpretação. É o que sugere, por exemplo, a presença constante de janelas no decorrer do filme. Em algumas ocasiões diferentes, Anna fica em frente a janelas e observa o lado de fora, por alguns segundos (figuras 38 a 41). Se assumirmos o papel da janela nestas imagens como o de metáforas para o quadro fílmico, podemos denotar uma relação *cinematográfica*, digamos assim, entre personagem e mundo. Não participante, mas observadora. E, nesse sentido, Anna agiria como substituta não do lugar do espectador, mas do lugar da própria Akerman, refletindo sobre o próprio exílio em relação ao pró-fílmico. Aí está,

também, um lugar para a inexpressividade de Anna. Ela vê, absorve, perscruta a existência do outro, tal qual o faria se estivesse escondida por trás de uma objetiva – a objetiva que, por sinal, é um aglomerado de vidros opacos e reflexivos, desprovidos de interioridade, já que sua função é a de “receptáculo” sensível do mundo.

Figuras 38 a 41 – Alguns planos de Anna na janela em *Os Encontros de Anna* (dir. de Chantal Akerman, 1978).



Fonte: cópia digital do filme.

Mas, em determinado momento, Akerman enquadra o rosto de Anna em *close-up*. Isso acontece somente duas vezes no decorrer do filme inteiro. Na primeira vez é durante a conversa com um estranho no trem, e depois ao final, quando Anna está em um táxi indo buscar um remédio para seu amante de Paris. O desejo pelo *close-up* atesta, também, um desejo pela interioridade dessa personagem, por mais que ela nunca seja “psicologizada” ou tratada como objeto de análise. E Anna não é esse corpo vazio que perambula pelas cidades sem nunca dar luz às próprias angústias. Muito pelo contrário – há desejo nela. Quando se encontra com a mãe, ela conta sobre um encontro amoroso que teve com outra mulher, e a cena acaba com um abraço entre as duas. Talvez se trate da cena mais “calorosa” em todo o filme, a única em que as projeções e os afetos das duas personagens em quadro se encontram em harmonia. No último encontro de Anna, com Daniel, seu amante em Paris, há todo um jogo de interações desejantes que passa, inclusive, por um longo plano em que Anna canta uma canção para Daniel. O encontro termina em frustração, mas é outro caso em que os desejos de Anna estão em evidência.

Vamos, enfim, aos rostos. Dos dois momentos de *close-ups* que citamos, o segundo deles, mais ao final do filme, é especialmente relevante. Anna estava na cama com Daniel, em Paris, até que ele começa a passar mal. Ela decide ir até uma farmácia, de táxi. No carro, Anna é enquadrada em *close-up*, olhando diretamente para a objetiva (figura 42). Não é o único momento em que esse olhar se vira à lente, consistindo na quebra dessa atividade de absorção intensa da personagem em relação ao mundo ao seu redor. Ela o faz, também, no último plano do filme. O próprio *close-up* constitui uma ruptura – esse plano que enquadra o rosto de forma a esfumamar os arredores com a baixa profundidade de campo contrasta com a lógica de encenação instituída pelo filme, que deixa claro e aberto o espaço de encenação. E, se Anna já está encerrada nesse espaço do carro, limitada a ver o fora pela janela (novamente, a janela), o *close-up* a encerra duplamente, definindo o espaço da face como toda extensão do campo de olhar. Esse rosto ambíguo, inexpressivo (ainda que busquemos pistas de um choro vindouro, da angústia resultante do encontro com Daniel), impõe um face-a-face por cerca de um minuto.

Figura 42 – Anna encara a objetiva em *Os Encontros de Anna* (dir. de Chantal Akerman, 1978).



Fonte: cópia digital do filme.

Em seguida, um longo plano das ruas, por onde o carro transita (a câmera está acoplada na parte da frente do carro). E, então, um novo *close-up* de Anna. Não mais mirando a objetiva, ela está agora virada para a janela, vendo a cidade. Seus olhos estão vermelhos e o rastro sutil de uma lágrima que descansa no queixo de Anna nos responde: ela de fato estava prestes a chorar. Não testemunhamos o momento do choro em si, suprimido nesse espaço entre os dois

instantes do *close-up*, mas podemos ver essa lágrima que escorreu pelo rosto, quase como se se tratasse de uma imagem que desejasse a fixação. Ironicamente o plano dura somente 15 segundos e, em seguida, a imagem que o substitui é a sugestão de um contracampo: vemos aquilo que Anna vê – ou, ao menos, do mesmo ângulo que Anna o vê – as calçadas, os prédios, as ruas de Paris, conforme vistas pela janela do carro (figuras 43 e 44). Em um filme que, como já ressaltamos, trabalha na direção de uma omissão do campo/contracampo, bem como em um regime de escassez de aproximações intensivas dos rostos em cena, como explicar uma cena em que ambos figuram como centros de expressividade?

Figuras 43 e 44 – Anna chora na janela do carro em *Os Encontros de Anna* (dir. de Chantal Akerman, 1978).



Fonte: cópia digital do filme.

Anna chora, perdida no trânsito urbano. Para além de nos concentrarmos nos motivos do choro, vale estudarmos o que ele provoca na estrutura do filme e, principalmente, nesse confronto proposto entre espectador-rostos. Pois, se até então a figura de Anna parecia retirada

e distante, um quase-espectro perambulando por quartos e corredores frios, é no *close-up* que sua presença se manifesta, quase de forma epifânica, como a de um ser humano. Não que antes não o fosse, mas sim que aqui essa manifestação ganha ares de interjeição – um “eu existo!” ou um “eu sinto!”. O olhar direcionado ao espectador requer de nós outra postura frente à imagem, quase como um chamado à observação propositiva, e, imediatamente, esse chamado nos mobiliza a ver o contracampo de Anna - ou seja, ver o que ela vê, logo a seguir da figuração desse rosto que se põe a sentir, deixando “escorrer”, figurativamente, o sentimento pelo rosto. A sequência parece que se trata de um mecanismo de engajamento, quase como se o campo/contracampo, procedimento tão comum e tradicional no cinema narrativo, consistisse aqui na verdadeira transgressão. Uma fratura fica exposta: da distância imposta pela verbosidade perambulante dos personagens com quem Anna se encontra, da sua própria distância enquanto receptora permanente das vozes (pelos telefones) e das telas (pelas janelas) do mundo, da figura que porta a superfície dessa humanidade, que se dá a ver no rosto que encara o espectador e, depois, que chora.

Mais do que apontar para uma interioridade “psicológica” de Anna, esta imagem de choro parece que ergue um muro da vivência humana e nos coloca do “lado de cá”, sendo que o “lado de lá” continua invisível, para além do alcance. Como nos reflexos de Anna nas janelas, que aparecem em alguns momentos do filme (figuras 39 e 40), estes *close-ups* agem como um mascaramento que revela uma nova imagem a partir do ocultamento de algo que está atrás. Ao mesmo tempo dão a ver seu sofrimento, sua humanidade, e selam para sempre qualquer ideia de interioridade por trás da superfície opaca do corpo. A máscara não trata do verdadeiro e do falso, mas sim da intensificação, por meio da figuração desse rosto emocionado, de uma relação afetiva particular de Anna com o mundo. Ou seja, para além de ser um *insert* de Chantal Akerman ou do espectador dentro do filme, Anna se torna um indivíduo que também se relaciona conosco como um *outro* – um *outro* originário em si, suscitando, novamente, a possibilidade empática, na qual só podemos nos colocar de forma *cooriginária*, como um “*outro* outro”.

Se assumirmos esse *close-up* como revelador não de uma subjetividade, mas sim de uma relação afetiva com o mundo, sua densidade como que mobiliza o envolvimento com o referencial de humanidade que Akerman trabalha no filme – o da incomunicabilidade, de personagens à deriva, cada um envolvido profundamente em seu universo particular, sendo que o de Anna é o único corpo que se presentifica, presta-se a *ver* e perceber o que está fora. E daí vem a ideia de uma espécie de epifania afetiva: o *close-up* que nos envolve pelo olhar (figura 42) é como um momento de violência, ou a concretização de um “potencial de bloquear o

espaço com corpos” (GUMBRECHT, 2010, p. 144). Quer dizer, é um *close-up* repentino que nos atinge como um raio, preenchendo o campo de olhar com a figuração de um rosto amplificado, intensificado e, o que é definidor, emocionado. Uma violência, pois nos atinge, configura evento de imposição de uma materialidade presente frente ao nosso olhar, suscitando o fenômeno da *experiência estética* (*ibidem*). E o choro, a tristeza enfim, jogam luz à particularidade desse corpo que habita o mundo, que não é neutro, e nem mesmo um simples receptáculo narrativo, mas uma massa viva, vulnerável aos eventos do mundo e às reações da própria psique.

Até aqui, tentamos dar uma dimensão da *duração* das imagens de rostos analisadas, detalhando quantos segundos cada plano dura aproximadamente. A informação importa, pois a duração é um elemento determinante na experiência espectral. Os efeitos de sentido gerados por determinada imagem em um filme podem variar, se tal imagem permanece por poucos segundos ou por vários minutos em tela. Um plano que dura mais de um minuto nos força a permanecer com ele por toda a sua extensão - o que pode desencadear um processo de reflexão ou envolvimento afetivo alongado, ou mesmo dispersivo. Já um plano curto, com poucos segundos (os planos do rosto de Nana, no cinema, duram pouquíssimo), podem causar um efeito estético repentino, suscitando uma intensa descarga emocional no momento do seu acontecimento. Nos valeremos, então, da seguinte pergunta: o que acontece quando a um rosto emocionado é dado o privilégio de figurar a partir do recurso da longa duração?

Essa questão nos traz a outro filme, também relevante para nosso trajeto analítico: *Vive L'Amour* (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994). Trata-se de um longa-metragem realizado na Taipei dos anos 1990, sobre três personagens solitárias e um apartamento de luxo vazio. Hsiao-kang (Lee Kang-sheng) trabalha vendendo lugares em um columbário local, onde são depositadas as cinzas de falecidos cremados; May Lin (Yang Kuei-Mei) é uma agente imobiliária que passa seus dias cuidando de vários imóveis vagos e negociando vendas; Ah-jung (Chen Chao-jung) é um vendedor ambulante de roupas contrabandeadas, que trabalha às noites pelas calçadas de Taipei, longe dos olhos da polícia. Certa noite, Hsiao-kang encontra a chave de um apartamento de luxo na fechadura da porta e decide roubá-la, passando a usar o apartamento vago como uma espécie de retiro individual. Na mesma noite May Lin e Ah-jung, desconhecidos, cruzam olhares em uma praça de alimentação, e começam um jogo de flerte que os leva ao mesmo apartamento que Hsiao-kang invadiu e que, por coincidência, é um dos imóveis dos quais May Lin está encarregada. No apartamento, os dois transam enquanto Hsiao-kang ainda está lá, em silêncio, cuidando para não ser descoberto.

Esse “primeiro ato”, se pudermos delimitar o filme nesses termos, arma toda a situação narrativa do filme: um trio de personagens solitários tentam lidar com o próprio afeto e com a imposição emocional de uma cidade cada vez mais impessoal, voltada para o consumo e para a satisfação de desejos de um modo de vida capitalista. O apartamento vazio – lugar onde acontecem boas partes das interações entre o trio – é o cenário dessa assepsia emocional, talvez um microcosmo visual do cenário urbano construído no filme: expansivo e moderno, mas vazio e destituído de vida. Há, ainda, certa ironia na atribuição das profissões aos três personagens: Se Hsiao-kang vende casas para as cinzas dos mortos em um columbário, May Lin vende casas para os vivos, com grandes cômodos vazios em meio a um período de *boom* imobiliário em Taipei, quando havia um excesso de imóveis inabitados (BERRY, 2005, p. 98). Hsiao-kang visita um columbário com Ah-jung em determinado momento do filme, e um dos vendedores está fazendo um *tour* pelo espaço e mostrando as urnas de descanso, com sua beleza, modernidade, sofisticação e opções de tamanho. A performance do vendedor nos remete, ironicamente, à de May Lin, quando tenta vender seus imóveis para possíveis proprietários. Os vivos, de certa forma, vivem como os mortos na Taipei construída por Ming-Liang em *Vive L'Amour*. Ah-jung, enfim, que vende roupas nas calçadas, tem uma vida noturna que exige o seu anonimato e é caracterizada pela impermanência, já que precisa embrulhar toda a sua venda e fugir ao sinal de policiais, para evitar o risco de apreensão. Essa existência (a dos outros dois personagens também, de formas distintas) caracteriza uma espécie de limbo, de “entrelugar” entre os vivos e os mortos que caracteriza a invisibilização forçada por um ambiente urbano que suprime a possibilidade de vazão humana das figuras em cena.

Isso se percebe de diversas formas no decorrer do filme, em suas características estilísticas (muito particulares, inclusive, a todo o cinema de Tsai Ming-Liang do período): a tendência ao esgarçamento da duração dos planos (a duração média dos planos de *Vive L'Amour* é de 36 segundos [SONG HWEE, 2014, p. 87]); uma economia extrema no uso de diálogos (somente duas linhas são proferidas nos primeiros 20 minutos do filme), o que, por outro lado, privilegia certos elementos não verbais do som diegético (durante o filme, há uma ênfase ao som dos passos dos saltos de May Lin, que em alguns momentos soam quase como o tique-taque de um relógio); a atenção especial ao corpo das figuras em quadro (Ming-Liang demonstra interesse na nudez, na ausência e no excesso de toque, nos hábitos alimentares de seus personagens, na relação háptica deles com os objetos [mais do que com os sujeitos] do mundo que os rodeia); e, enfim, o estreitamento da linha narrativa em prol de momentos de esvaziamento da ação, com personagens que parecem que nada fazem, por motivo algum.

Para pensarmos como todos esses elementos se articulam, examinaremos duas cenas, ainda no início do filme. Primeira cena: logo depois de Ah-Jung e May Lin repararem um no outro pela primeira vez, em uma praça de alimentação, os dois caminham em silêncio pela calçada, como que em um comum acordo não dito: May Lin olha as vitrines e Ah-jung anda atrás dela. Ambos sabem da presença um do outro, mas se recusam a conversar ou mesmo tornar a interação transparente. Há um jogo de flerte entre os dois, um caminho que converge para um determinado lugar, que é a consumação dos desejos sexuais de ambos. Em um dos planos desta cena, que dura poucos menos de 1 minuto e 45 segundos, May Lin observa a vitrine de uma loja de roupas. A câmera se desloca para revelar a calçada em perspectiva, onde Ah-jung se aproxima. Ele se desloca até um telefone público, e a câmera o acompanha em uma panorâmica. Enquanto fala ao telefone, ele lança olhares para May Lin, que logo entra em quadro novamente e começa a dar voltas na frente da cabine telefônica, trocando olhares breves com Ah-jung. Nesse minuto final do plano ouve-se o som dos carros passando pela rua aos fundos e o estalar dos saltos de May Lin na calçada (figuras 45 a 48).

Figuras 45 a 48 – Flerte entre May Lin e Ah-jung em *Vive L'Amour* (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).



Fonte: cópia digital do filme.

Segunda cena: Ah-jung e May Lin estão agora no quarto do apartamento. Ainda sem trocar uma palavra, ambos se olham ao lado de cama. Ah-jung dá uma tragada no cigarro e descalça os sapatos. May Lin coloca a mão na sua jaqueta e começa a despi-lo: retira a jaqueta, a camiseta e as calças de Ah-jung. Quando ele tenta fazer o mesmo, ela o detém. Tira, ela mesma, seu sobretudo e o resto das suas roupas. Somente com roupas íntimas, ele se senta na

cama e ela se ajoelha na sua frente. Esse plano dura cerca de 3 minutos. O plano seguinte é um *close-up* de May Lin, que acaricia a região torácica de Ah-jung e começa a fazer contato oral com seu mamilo. Com uma intensidade crescente, ouvem-se, vindos do fora de quadro (já que a cabeça de Ah-jung não está enquadrada) os gemidos de Ah-jung ao receber as carícias de May Lin (figuras 49 a 52). No plano seguinte vemos Hsiao-kang, que estava no apartamento escondido esse tempo todo, ouvindo os gemidos do lado de fora do quarto.

Figuras 49 a 52 – May Lin e Ah-jung se despem e se acariciam em *Vive L'Amour* (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).



Fonte: cópia digital do filme.

Tudo se desenvolve nos termos de uma sociedade anêmica em humanidade, na qual as relações afetivas se desenvolvem em meio à surdez do ambiente urbano e servem, no final das contas, para suprir desejos particulares. Adquirir uma casa, vestir-se melhor, arrefecer a libido – esse conteúdo afetivo parece que nunca se projeta para fora, para o lugar de uma comunidade, mas permanece rodeando o indivíduo, que se afoga em angústia e em um querer que se tornará, no próprio filme, motivo de frustração. A ausência de fala e a aparente ausência de propósito de diversas ações dos personagens do filme (não lidaremos com Hsiao-kang e sua descoberta um tanto absurdistas de seu corpo e do próprio desejo homoafetivo) apontam para uma corporeidade intensificada, para corpos que afloram em desejos que rebatem no mundo (e no outro) e retornam, pouco sanados. O tórax de Ah-jung, na cena descrita acima, figura quase como uma parede opaca, de onde May Lin tenta extrair uma satisfação pessoal “impessoalizada”.

Essa angústia da impessoalidade nos leva, finalmente, ao rosto. A cena final de *Vive L'Amour* conta com um plano especialmente relevante para a composição da nossa análise da figuração do rosto triste no cinema. Após passar uma segunda noite com Ah-jung May Lin sai do apartamento, enquanto ele ainda está dormindo. A última cena se passa em um parque em obras na cidade de Taipei²⁷. May Lin faz uma longa caminhada em silêncio pela paisagem um tanto árida do parque, até que encontra uma espécie de anfiteatro, com bancos de madeira. Finalmente, ela senta-se em um dos bancos e começa a chorar, em um *close-up* de seu rosto em lágrimas que dura cerca de 6 minutos ininterruptos.

A sequência inteira pode ser dividida em duas partes: a caminhada de May Lin, e o segmento com ela sentada no banco. A caminhada dura cerca de 4 minutos e meio, em 3 planos que acompanham a personagem conforme ela cruza a paisagem de um parque cheio de buracos de escavação, fitas de isolamento e montes de terra. May Lin anda em silêncio, resguardando sua expressão, no centro do enquadramento – curiosamente, parece que a sequência tende a puxar o olhar para as bordas do quadro. Se no filme inteiro Ming-Liang tende a filmar o corpo como centro gravitacional do olhar, aqui o corpo parece agir simplesmente como uma âncora para o movimento de câmera, já que o que tende a chamar a atenção é a paisagem peculiar – quase distópica, poderíamos dizer – do parque. Esse procedimento se intensifica no terceiro plano da caminhada, em que a câmera enquadra um plano geral do parque, com May Lin ao fundo, e faz um movimento de panorama, retirando a personagem completamente do quadro para mostrar transeuntes fazendo seus exercícios e a presença de uma larga via ao lado do parque com um grande fluxo de automóveis. Ao fim da panorâmica, de cerca de 180 graus, May Lin aparece novamente, no “contracampo” do que seria o “campo” do início do movimento da câmera (figuras 53 e 54).

²⁷ Trata-se do Parque Florestal Daan, que foi prometido pelo Prefeito de Taipei na época e que, mesmo com a obra não terminada, foi inaugurado e aberto ao público na data prevista (BERRY, 2005, p. 180).

Figuras 53 e 54 – May Lin caminha pelo Parque Florestal Daan em *Vive L'Amour* (dir. de Tsai Ming-liang, 1994).



Fonte: cópia digital do filme.

Em seguida, a figura humana volta a ser o centro do olhar – quer dizer, Ming-Liang puxa nossos olhos para ver os corpos em quadro, ao invés de repeli-los para seus arredores. Em um dos lugares da arquibancada de um anfiteatro está sentado um senhor, lendo um jornal. Em segundo plano, entra May Lin. Se antes seu rosto negava qualquer expressão, agora ela demonstra estar prestes a chorar. Ela senta-se em um dos bancos atrás do senhor que lê. O plano seguinte é, enfim, um *close-up* de May Lin, que dura cerca de 6 minutos, e dá a ver a personagem em todo o *acontecimento* do seu choro. No decorrer de todo esse acontecimento, alguns detalhes podem ser listados como integrantes no processo de figuração desse rosto triste: este não é um choro discreto, como se pode dizer das imagens de Nana e Anna nos filmes analisados anteriormente. May Lin chora de boca aberta, perde o fôlego, geme, soluça e faz caretas e expressões faciais (que nos lembrarão, inclusive, das imagens das crianças chorando de Darwin). As lágrimas sujam o seu rosto, e não só escorrem discretamente pela face. Tanto que seus cabelos, que batem com o vento, acabam por ficar grudados no rosto molhado por boa parte da cena. O vento e a luz solar: dois elementos externos que se projetam sobre esse rosto e afetam sua presença. Em determinado momento, May Lin como que cansa de chorar, afasta os cabelos do rosto, e um raio de luz solar ilumina seu rosto, que até então estivera encoberto pela feição do choro. Ela pega um lenço em sua bolsa para secar os olhos e o nariz e depois um cigarro, que põe na boca e acende. Ela traga algumas vezes. O choro, incansável, parece que se precipita novamente, junto com as nuvens que cobrem o sol, e May Lin volta a soluçar. Nesse instante, o plano acaba, e com ele termina o filme (figuras 55 a 60).

Figuras 55 a 60 – O rosto de May Lin chorando em *Vive L'Amour* (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).



Fonte: cópia digital do filme.

O plano promove a permanência silenciosa com o rosto por 6 minutos, com uma ausência total de ações de corte e de câmera para além do enquadramento original, ao ponto em que a experiência tem o potencial de se tornar desconcertante e refletiva – ou seja, ao vermos a imagem desse rosto chorando, reverbera no espectador, também, o silêncio da experiência espectral, o ambiente da sala de exibição e a atenção de quem quer que esteja, no momento, assistindo àquelas imagens. Se assistimos a *Vive L'Amour* em uma sala de cinema, com outras pessoas, a presença corporal, de repente, se torna hipersensível. Ou, como analisa Lim Song Hwee,

nos tornamos profundamente conscientes de que estamos assistindo a um filme, cuja imagem em plano-sequência nos encara de volta enquanto a observamos; [é] um filme que provoca uma resposta física em nós enquanto nos contorcemos em nossos assentos, desconfortáveis, nos perguntando o que as pessoas ao nosso redor estão sentindo, tanto emocional quanto fisicamente. Estamos presos em ambos os sentidos: presos no mundo diegético de soluços inconsoláveis e presos em um auditório ouvindo esses sons desconfortáveis ao lado de estranhos (2014, p. 134, tradução livre).

E o plano parece, de fato, interessado em nos remeter à própria fisicalidade do fenômeno emocional. O choro de May Lin é o da criança, aquele sobejar sem pudor que faz questão de chamar o máximo de atenção para si – diferente do congelamento do choro pictórico, ou de um choro puramente visual que trata de simplesmente denotar, pelo escorrer das lágrimas, o fato da emoção. A emoção, aqui, quase que explode o rosto, transforma-o na reminiscência craquelada de uma face que antes estava composta e em pleno domínio de si – já que May Lin, no decorrer do filme, não expressa emoções intensas como o faz no plano em questão.

A presença dos corpos – do nosso corpo de espectador, do corpo de espectadores “vizinhos” em uma sala de cinema hipotética – tem correspondente no próprio filme. Se lembrarmos, o plano anterior ao *close-up* de May Lin, é uma imagem dos bancos do anfiteatro em que se faz questão de mostrar que, próximo a ela, está um homem (figura 61). Esse homem “desaparece”, no *close-up* que segue, no sentido que o filme não faz mais referência a ele, ainda que saibamos que ele está ali, possivelmente presenciando esse choro, ouvindo-o ou mesmo virando a cabeça para trás para ver quem é a pessoa que está chorando em um banco no parque, enquanto ele lê o jornal. É curiosa a escolha de inserir um figurante como testemunha invisível desse momento de clímax emocional de May Lin. A presença do tal senhor talvez funcione como uma espécie de aterramento, de marcação espacial que denota que, ainda que no *close-up* as referências de espaço se tornem difusas em prol de uma figuração direta da expressão emocional, May Lin ainda está presente, ocupando espaço no mundo. Seu choro *acontece* de fato naquele parque, e o acontecimento é intensificado pela percepção de um outro.

Figura 61 – May Lin senta-se próxima a um homem em *Vive L'Amour* (dir. de Tsai Ming-Liang, 1994).



Fonte: cópia digital do filme.

E, se até agora usamos diversas vezes o termo “presença”, vale nos lembrarmos também de como essa noção é elaborada por Hans Ulrich Gumbrecht, para quem a produção e a apreensão da presença consistem em um “estado não mediado de estar-no-mundo” (2010, p. 170), já que “aponta[m] para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos” (*ibid.*, p. 13). Em outras palavras: o *close-up* de May Lin não oferece uma leitura denotativa da tristeza ou uma tentativa de conhecimento empírico do fenômeno do choro. Ming-Liang, na verdade, pula a etapa narrativa/interpretativa e propõe um olhar quase que desinteressado – ou contemplativo – do rosto que sente, voltando toda a atenção para esse corpo enquanto uma presença no mundo que não é mediada pela interpretação ou por uma hermenêutica, mas que nos chega como uma potência de vida, como um fenômeno natural, fugidio e impermanente, de angústia. Ou: May Lin não chora *porque* ou *para que*; ela chora, e é o ato de apreensão do choro – essa capacidade que temos de nos “presentificarmos” frente à imagem do corpóreo que nos é imposta – que está em jogo²⁸.

A luz do sol que incide sobre o rosto de May Lin em certos momentos do plano (figura 59) parece que corroboram esse interesse pelo acontecimento da emoção em si enquanto fenômeno corpóreo. Se esse repentino raio de luz solar que ilumina o rosto da atriz pode ser apreendido a partir de certas chaves de leitura propriamente ditas²⁹, ele também pode servir como ainda outro elemento de irradiação de um fenômeno espaçotemporal terreno. Se o sol bate no seu rosto, se o vento esvoaça seus cabelos, é porque May Lin está *sujeita* ao mundo enquanto também o sujeita a seu próprio ato de expressão. Na forma como esse rosto se comporta e absorve tudo que é movente ao seu redor a emoção se torna, enfim, una com o mundo – um fenômeno da pura duração, conforme já estudamos com Bergson. É daí, também, que pode ser pensada a duração efetiva do plano – os 6 minutos ininterruptos, desconcertantes, que beiram o escândalo ao passo em que a imagem se deixa ir com o rosto e como que esquece a agência da narração, bem como o fato de que aquele choro é precedido por toda um caminho de idas e vindas pela frustração, por parte de May Lin.

²⁸ A presentificação convive, é claro, com a pressão exercida pela narrativa para que a imagem do rosto se torne *naturalmente* legível *em relação* a tudo que lhe precede, conforme vimos a partir da leitura de Mary Ann Doane do rosto de Garbo, no último plano de *Rainha Christina*. A diferença é que aqui parece haver um esforço ativo do cineasta para que essa pressão se dissipe em prol de um olhar mais atento ao fenômeno emocional do rosto.

²⁹ O próprio Ming-Liang coloca em evidência, em entrevista, a possibilidade de leitura interpretativa da presença da luz solar no plano, quando lembra: “uma vez, em uma entrevista sobre *Vive L'Amour*, minha atriz, Yang Kuei-mei, falou sobre a cena final. Ela disse que, como havia um feixe de luz do sol em seu rosto enquanto chorava, isso significava que havia algo otimista na cena. De repente, percebi que, quando Yang Kuei-mei estava atuando em *Vive L'Amour*, ela provavelmente achava que, ao chorar, ela chorava por esperança, por um sentimento de otimismo em relação ao futuro” (MING-LIANG; KRAICER, 2000, p. 582, tradução livre).

Três rostos, até aqui, encarnados nas personagens de Nana, Anna e May Lin. Se os pensarmos como componentes de uma tríade, uma continuidade começa a se formar: a do rosto como possibilitador de uma intensificação da emoção que tem por fundamento o momento de estase da expressão em movimento – uma espécie de congelamento do entorno, em prol da exibição do momento emocional. Antes de tornarem-se retratos ou peças discursivas, os três *close-ups* centrais analisados em cada um dos filmes figuram possibilidades da imagem – e de toda a estrutura fílmica, por tabela – de lidar com a tristeza enquanto fenômeno da natureza humana.

Lidaremos agora com trechos de dois filmes de um mesmo cineasta – *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* (dir. de Pedro Costa, 2014 e 2019) –, que poderão nos oferecer novos conceitos e operações imagéticas para lidar com o rosto entristecido. O rosto, aqui, talvez se aproxime mais da ideia de “filme-retrato” ou de “retrato filmado” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2017, p. 189) que abordaremos adiante, muito pelo seu interesse na composição de uma “moldura existencial” (*idem*, 2016, n.p.) dos sujeitos filmados. Ventura, em *Cavalo Dinheiro*, e Vitalina, em *Vitalina Varela*, têm suas presenças corporais encenadas e retratadas – por vezes, “posadas” frente à câmera – de forma que suas condições no mundo se materializem na imagem. Ainda que em ambos os filmes os rostos pareçam ser o centro de onde a figuração do *ser* desses indivíduos se espraia, há neles toda uma construção fotográfica que *insere* os personagens em um espaço determinado – os quartos de hospital, as ruelas estreitas, as casas em ruínas, as praças escuras etc. –, fazendo com que o retrato propriamente dito se misture, também, com a representação de um certo ambiente, ou de uma condição de vida que não é exclusiva aos retratados, mas que dá a ver todo um mundo de sombras, de injustiças sociais e de tristezas.

Vejam os mais de perto: se *Cavalo Dinheiro* abre com a imagem do retrato pictórico de um homem negro³⁰, que tem seu rosto representado com nitidez pelo pincel, a imagem que segue é a de um Ventura que surge aos poucos de um breu completo instalado em uma espécie de corredor subterrâneo. Ele anda em direção à câmera e seu corpo aos poucos vai se tornando discernível, até que finalmente entra no campo de foco da objetiva, no momento em que a própria iluminação cênica, através de um efeito de “íris” ou de recorte dentro da imagem, enquadra seu rosto em *close-up*. Ventura, então, ofuscado pela luz intensa, coloca a mão em frente aos olhos, cobrindo parcialmente o rosto (figuras 62 a 65).

³⁰ Trata-se de uma pintura realizada por Theodore Géricault (1791-1824) entre 1821 e 1824, “que, simpático ao movimento abolicionista, dedicou os últimos dois anos de sua vida a produzir inúmeros retratos de negros, no desejo de criar uma grande tela a partir desses rostos para revelar e denunciar o tráfico negreiro” (ANDRADE; CUNHA, 2021, p. 117).



Fonte: cópia digital do filme.

É relevante o jogo que se estabelece nessa sequência: a mesma luz que serve, em termos de *mise en scène*, para literalmente jogar luz e tornar visível o foco de interesse da cena, acaba por se transmutar, no final do plano, em uma luz diegética, já que Ventura reage a ela como se alguém no contracampo lhe apontasse uma lanterna. Se o retrato (como será o de Géricault) está ali em plena luz para ser observado, isso não quer dizer que nosso olhar também não está implicado naquilo que está sendo visto. Esse olhar-pé-de-cabra como que arromba os quartos pouco iluminados das vidas e das memórias de Ventura e de Vitalina, jogando uma luz repentina sobre seus corpos – algo que não acontece no retrato pictórico propriamente dito, já que nele a existência foi oferecida pelo retratista: trata-se, na pintura de Géricault, do retrato de um homem negro, plenamente visível e dado ao olhar – um homem sem nome, um retratado anônimo que depende da sua imagem para que sua existência seja testemunhada. Já no caso do “filme-retrato”, se assim o chamarmos, de Ventura, é necessário um tempo para que a vista se adapte à luz nova que adentra o breu de ambientes pouco descobertos, até então, pela objetiva.

Ventura é um senhor, imigrante cabo-verdiano que passou a vida em Lisboa e revive, em *Cavalo Dinheiro*, os traumas de 1975, época em que era jovem. *Vitalina Varela*, que ficou

em Cabo Verde enquanto seu esposo foi para Portugal, recebe notícia da morte do marido e chega em Lisboa três dias depois do seu enterro. Os dois filmes são, de certa forma, encenações de experiências revelatórias dessas personagens: o corpo de Ventura está presente em um não-lugar enigmático de memória e ruína composto por corredores, quartos de hospital, elevadores, onde ele narra, revive, ouve e vê esses fragmentos sobreviventes de um passado traumático. Vitalina está presente em ambos os filmes, mas é no que leva seu nome – Vitalina Varela – que ela figura de maneira mais extensa. Ela narra sua história em *Cavalo Dinheiro*: o luto pelo esposo, que ela não pôde sequer ver ser sepultado. Ela é levada a redescobrir a existência do marido morto em Lisboa a partir do que restou de sua existência: a casa, a vizinhança, os conhecidos, o túmulo. E apreender, nesse processo, a vida que esse marido levava distante dela, depois de deixar Cabo Verde para trabalhar em Portugal. O regime de espacialidade aqui é menos mnemônico – lugares de memória, de ilusão – e mais material – lugares, feitos de chão, parede, teto e céu, que atingem Vitalina com sua fisicalidade (ela bate a cabeça na moldura da porta da casa do marido mais de uma vez durante o filme).

Da revelação de uma situação real à revelação de uma subjetividade sofrida, tudo se dá nos filmes através de uma lógica de *tableau vivant*. As figuras humanas percorrem quadros fixos que se beneficiam da profundidade de campo e de enquadramentos pictóricos (a adaptação do *chiaroscuro* é importante, aqui) ou, então, são enquadradas em posições (ou *poses*) congeladas, onde permanecem quase imóveis, ao ponto em que os mínimos movimentos do corpo são perceptíveis. No meio da visualidade estática e da economia extrema do movimento leem-se cartas, narra-se o passado e o presente, citam-se sonhos e cantam-se canções que atizam a brasa das imagens: o corpo, então, não pode mais ficar parado, e é aí que os filmes abrem espaço para a figuração de rostos inquietos e centralizados ao redor de um extracampo invisível, nos trechos em que performam de forma mais aberta sua tendência à estética retratista.

Mas entre *tableau vivant* – pintura viva – e filme-retrato, há um espaço a percorrer. Se a tradição retratista clássica tende a “banir” a ação gratuita³¹, a estratégia de encenação empregada por Pedro Costa para retratar seus assuntos está justamente em “banir”, do cinema, sua tendência à ação, que é habilitada pela captação do movimento. Daí parece vir a vontade de suprimir o movimento dos corpos em tela, de transformar a sequência de imagens em um extenso jogo de estátua que transmutam os corpos em tela em “bustos heroicos”, ou corpos

³¹ Luiz Carlos Oliveira Júnior, recuperando Alois Riegl, explica que “o retrato 'verdadeiro' [...] seria aquele em que a personagem representada não é apanhada em nenhuma ação, nem exibe nenhuma expressão, que a demova de seu 'caráter geral'. As únicas ações admissíveis num retrato são aquelas que reforçam o 'ser' do sujeito representado” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2017, p. 185).

“estatuificados” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2016, n.p.). Mas, se o busto e a estátua são objetos de figuração de ausência – de comemoração ou rememoração de indivíduos falecidos ou distantes –, o “retratismo” ou a “estatuária” de Pedro Costa exercem um poder inverso sobre as figuras, como coloca Luiz Carlos Oliveira Júnior quando escreve que “em vez de exaurir o modelo, de transferir suas forças para a obra de arte, de espremer seu sumo vital até esgotá-lo, ele [Pedro Costa] faz o caminho oposto, partindo de um Ventura debilitado, adoentado em leito hospitalar” (e, acrescentamos, de uma Vitalina enlutada e perdida em uma cidade desconhecida), “para pouco a pouco devolver-lhe[s] o tônus. Não se trata de transformar um ser vivo em efígie mortuária, e sim da operação inversa” (*ibidem*).

E nesse processo de “restituição”, digamos assim, da narrativa de uma grandeza dessas figuras, a figuração das emoções tem um papel que nos parece imprescindível, que é o de estabelecer, na raiz da presença dos corpos, suas humanidades. Ainda que contida ao mínimo de sua possibilidade visual, a emoção aparece nos filmes de forma arrebatadora, trazendo consigo uma certa mudez dos sentidos – e se as duas obras “não nos colocam numa posição de empatia engendrada pela identificação com os personagens” (ANDRADE; CUNHA, 2021, p. 131), optando, ao contrário, pelo regime do distanciamento (mesmo que não do distanciamento crítico), talvez possamos, com isso, alterar a fórmula: se aqui não cabe dizer que “vejo a emoção no rosto do outro e me emociono”, é cabível afirmar, por outro lado, que “vejo a emoção no rosto do outro e reconheço-o como humano, digno de se emocionar”. Ou, se não percebo a emoção a partir de um regime de apreensão ou interiorização individual do que é do outro, denoto o gesto emocionado, podendo com isso reconhecê-lo como parte integrante desse *ser* fundamental do indivíduo ali retratado. Se na imobilidade dos corpos Costa optou por fazer figurar a emoção, é porque nessa reminiscência de uma estética retratista que o filme propõe a emoção é tão integral à figuração dos corpos de Ventura e Vitalina quanto qualquer outro elemento que esteja ali, a ser testemunhado.

Isso pode ser visto em *Vitalina Varela*, em um dos planos fundados na ideia de imobilidade: Vitalina está sentada em uma cama na casa do seu falecido esposo, inclinada para a frente e com a mão apoiada sobre o colchão, como se estivesse *em vias* de fazer algo, levantar-se ou dobrar-se para pegar um objeto. Mas ela não se move dessa posição pouco natural. Enquadrada em um plano médio (aqui não falamos de *close-up*, mas falamos de rosto) seus olhos encaram a objetiva. Um círculo de iluminação difusa na parede atrás do corpo confere centralidade a Vitalina, que permanece em meio à atmosfera sombria que é comum à casa do marido e a todo o universo do bairro das Fontainhas construído por Pedro Costa. Vitalina se

dirige ao marido morto – ou à ideia dele, envolta em sua ausência – quando fala, enquanto posa para a câmera, quebrando o silêncio da imagem:

você se espanta assim? Você não esperava minha visita. Você não me quis por perto nem quando estava morrendo. Nos casamos com registro civil no dia 14 de dezembro de 1982, e na igreja, no dia 5 de março de 1983. Nada permanece da clareza daquele amor. Eu não confiei em você nem na vida, nem na morte. Seu corpo... Nem no cemitério, nem no caixão eu pude ver. Está mesmo morto e debaixo da terra? (VITALINA VARELA, 2019, tradução livre).

Enquanto verbaliza, de forma lenta e clara, cada uma das sentenças acima, uma lágrima se precipita olho abaixo, escorrendo pelo rosto. A lágrima aparece do lado mais iluminado do rosto, ficando em evidência conforme o marca, como uma erosão. Após chorar, Vitalina finalmente se move, virando o rosto para o extracampo, onde algo chama sua atenção (figuras 66 e 67). É aí que o plano termina.

Figuras 66 e 67 – Vitalina Varela chora em *Vitalina Varela* (dir. de Pedro Costa, 2019).



Fonte: cópia digital do filme.

O ato de chorar, aqui, não é *encenado* conforme o esperado de um filme narrativo transparente – quer dizer, com dramaticidade, claras modulações de movimento no espaço e no tempo e uma separação estanque entre diegese e aparato de registro. O senso de duração é manipulado para concentrar o movimento e o *decorrer* do ato dentro de um mesmo instante de estase idealizado. A fala, o choro e a pose são todos achatados em uma mesma imagem que contempla a intensidade da existência de Vitalina – que precisa, e faz questão, de ser imagem, pois posa, fala para a objetiva e faz com que sua emoção seja perceptível de forma cristalina. A tristeza do luto (e da reminiscência, em choque com a realidade) vem à superfície e vira carne conforme essa lágrima única, econômica, escorre face abaixo, dando a ver somente aquilo que é imperativo a ser visto para que se apreenda a condição afetiva de uma existência. Costa busca os vestígios dessa condição de existência na própria materialidade dos fatos: nas ruínas dos lugares e nas ruínas dos corpos, naquilo que deixam de marca de um sofrimento e de uma injustiça – e acrescentando, como colocam Andrade e Cunha,

ele busca, na imobilidade espaçotemporal dos corpos e da própria imagem, a restituição de uma narrativa ainda a tempo de ser contada e de um tempo em suspensão. Os corpos silenciados de Ventura e Vitalina não parecem representar algo; ao contrário, eles se tornam ‘presenças’ em cena, promovendo uma experiência corporal com o filme (p. 116, 2021).

E se a experiência corpórea aqui se dá através de uma única lágrima, e não de um desague extenso, como no caso de May Lin em *Vive L'Amour*, é porque o filme trabalha uma lógica de tornar o tempo “presente”, não no sentido dos efeitos de presença de Gumbrecht, mas no sentido de uma “presentificação” do tempo no corpo, de uma permanência estendida dessas figuras na retina, de um adiamento perpétuo do esquecimento. Se o que está em jogo aqui é a permanência, a lágrima solitária é o que basta para que o choro, a tristeza e o luto sejam tão presentes quanto o choro que se dá no tempo, pois é o suficiente para dar a ver esse “irreprimível” da emoção humana. Ou ainda, “como as mãos trêmulas de Ventura, que insistem em romper a estaticidade da *mise en scène*, a lágrima é o que Vitalina não contém” (ibid. p. 128) – seja por não conseguir, ou por não querer. Curioso – e imprescindível notar – que nesse registro pautado no rigor e no controle máximo das modulações da imagem por parte do cineasta, o que prevalece em um primeiro momento é o soluço, aquilo que se dá no corpo para além da intencionalidade da consciência.

Já Ventura, que por vezes é visto com olhos marejados, jamais deixa cair uma lágrima. Não que precise – a expressividade de figuras díspares em cena jamais será uniforme –, mas é relevante o fato de que o choro não se alinha à expressividade de Ventura, e sim o tremular incontrolável das mãos, que estão por partir o projeto de *concentração* da imagem de Pedro Costa. Mas não é sempre assim. Na cena do elevador, onde acontece a longa reminiscência delirante de Ventura próximo ao final de *Cavalo Dinheiro*, é o rosto que se torna um elemento de tensão nessa ruptura emocional da estaticidade performada pelas figuras em tela. Enquanto ouve e fala com as vozes das figuras invisíveis do seu passado seu rosto vai se decompondo, quase que camada a camada, até chegar em uma feição que denota o peso dos sofrimentos que o acometeram – dos trabalhos mal pagos, dos eventos históricos de Portugal nos anos 1970, da distância irremediável de casa e de Zulmira, sua amada. Sentado no piso do elevador, conversa com a voz de Zulmira e ouve o homem-soldado-estátua a cantar hinos contra o esquecimento: “nossos sofrimentos serão alegrias para todo os homens por vir. Eles dirão coisas bonitas sobre nós. Não será muito antes de nós sabermos pelo que vivemos e pelo que sofremos. Nós saberemos de tudo. Tudo” (*CAVALO DINHEIRO*, 2014, tradução livre).

Em toda essa sequência, Pedro Costa rompe um pouco seu pacto pictórico ao sugerir um eixo de interação entre Ventura e o soldado, utilizando, em certos momentos, até mesmo a montagem em plano e contraplano. Os *close-ups* de Ventura, portanto, se valem de um

referencial espacial previamente estabelecido, fazendo com que a direção do olhar e a movimentação dentro do espaço dependam, também, de um fora de quadro que se torna compreensível por causa do trabalho de montagem. O rosto que se emociona parece que o faz *em relação a algo* que está fora – em relação às vozes sem corpo, e ao passado (ainda que o soldado-estátua permaneça no elevador, quase como um totem desse passado incorpóreo) (figuras 68 a 71). Talvez pudéssemos pensar, a partir dessa constatação, na ideia de um *plano-close-up* e de um *plano-retrato*, extremos em uma escala que levasse em conta o quanto o rosto em quadro está sendo pautado ou não por um extracampo preestabelecido. Os planos de Ventura abaixo estariam próximos ao *plano-close-up*, enquanto os planos de Vitalina acima (figs. 65 e 66) estariam mais próximos à ideia de *plano-retrato*.

Figuras 68 a 71 – Planos do rosto de Ventura na cena do elevador em *Cavalo Dinheiro* (dir. de Pedro Costa, 2014).



Fonte: cópia digital do filme.

Para equacionar o que temos a nossa frente, nestas imagens: se toda a proposta visual de Pedro Costa em *Cavalo Dinheiro* se encaminha em direção ao centro, usando as bordas do quadro como uma divisão sumária entre o visível-existente e um invisível-inexistente (em termos diegéticos), a cena do elevador quase que vira do avesso essa lógica, pois o invisível-

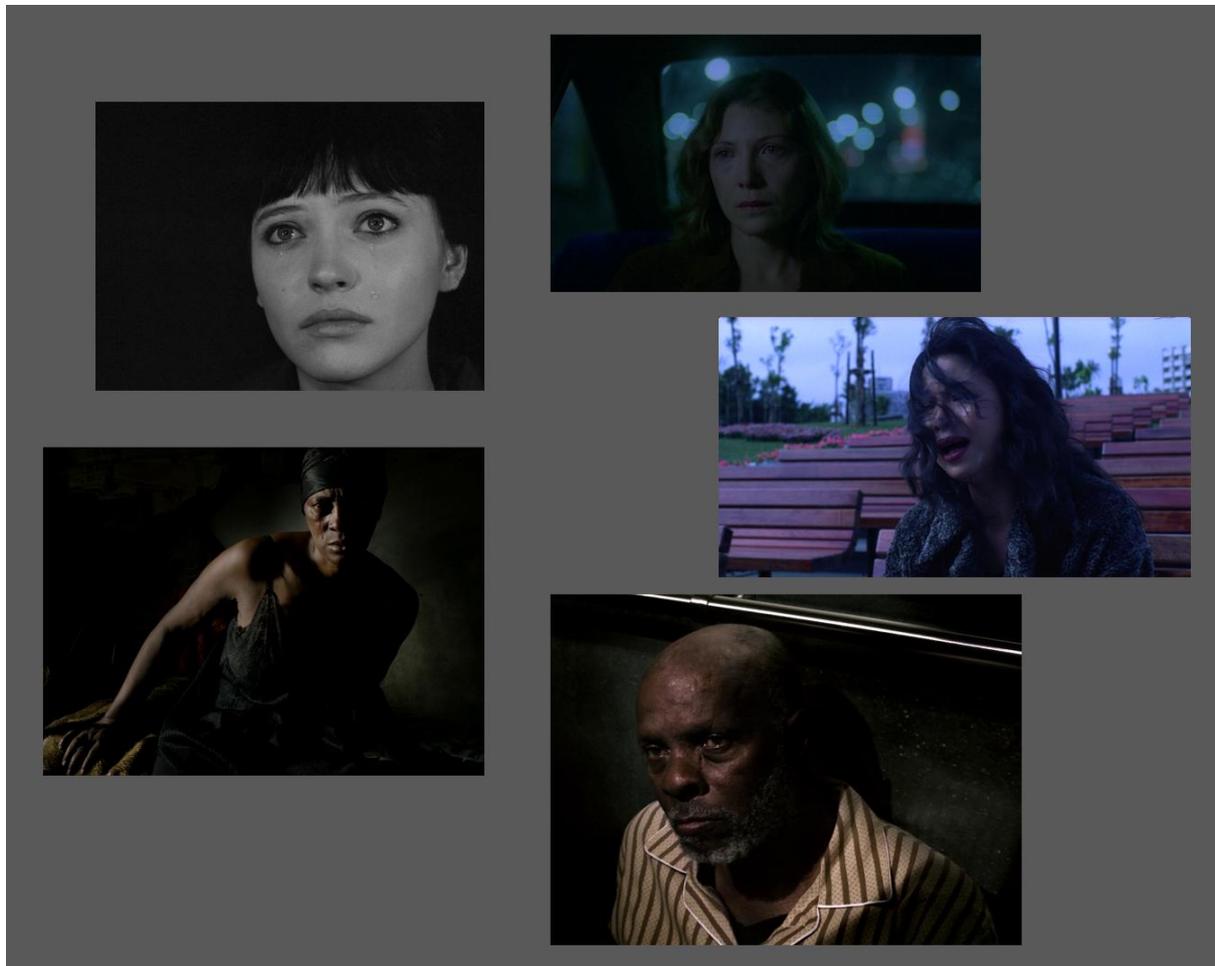
inexistente se corporifica nas vozes de pessoas que de fato não estão ali, e acabam por afetar Ventura. Ele que, por sua vez, se emociona – não chora, mas também não consegue conter os movimentos faciais do choro. A emoção de Ventura vai do centro para além das margens do visível, diferente do choro de Vitalina, que está concentrado no centro, no objeto lágrima que escorre do rosto. Aqui está a ruptura: não na perpetuação da emoção em tela, que rompe com a atividade móvel do filme, mas na emoção que se constitui como um projétil para fora, um movimento que dificilmente se fixa no rosto que sente, se lançando e afetando os arredores. Essa emoção-projétil, finalmente, também atinge o espaço do espectador, que está no meio do eixo do plano-contraplano e é um terceiro elemento nesse elevador – ou, nessa caixa fílmica de encenação e observação (lembramos, aqui, da tríade estabelecida na cena do cinema em *Viver a Vida*).

Voltando ao início da análise de *Cavalo Dinheiro* (e ao início do filme), retornaremos à ideia de um espectador que está implicado, pois quando passa a ver um rosto, deixa de ser neutro frente a ele. Se testemunhado, no face a face com o outro, o rosto impele um movimento, seja este externalizado ou não. E, se Pedro Costa decide mostrar um retrato (o pintado por Géricault) no início do filme, é porque deve haver ali uma reflexão acerca da possibilidade do cinema de retratar, e de sua impossibilidade, também, de *fixar* essa figura absoluta do ser, pois o cinema trata de tudo aquilo que *já não é*, ou daquilo que deixa de estar, na medida em que atravessa o olhar. Pedro Costa parece entender que “não se pode buscar o retrato filmado somente na estase, na sequência sem ação, o que seria uma aplicação demasiado direta e simplista da teoria pictórica do retrato” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2017, p. 187). É por isso que as mãos trêmulas de Ventura sempre estão ali, impelindo-nos ao envolvimento aberto com uma espécie de acontecimento do retrato – um retrato que está em todos os gestos e micromovimentos de Ventura, como no seu choro seco e sem lágrimas, que vai se tornando parte de sua condição. Emocionado, e digno de se emocionar, Ventura não só tem seu ser descortinado pelo filme-retrato, mas tem também sua humanidade estabelecida pela imagem e testemunhada pelo olhar de quem vê.

A implicação do observador – ou seja, essa composição fílmica que trama para suscitar no espectador hipotético a consciência da posição do seu olhar (posição afetiva, humanizante) – é o que une os cinco filmes dos quais tratamos até aqui. Compõem um primeiro esboço de uma constelação de *rostos que sentem*, que se abrem através das modulações da angústia e da secreção das lágrimas, as imagens de Nana (*Viver a Vida*), Anna (*Os Encontros de Anna*), May Lin (*Vive L'Amour*), Ventura (*Cavalo Dinheiro*) e Vitalina (*Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela*) (figura 72). No olhar atento para todos os rostos desse conjunto pode-se perceber momentos de

reflexão discreta que rompem, momentaneamente, o lugar seguro da observação para nos convocar a ver mais de perto, a nos envolvermos com a emoção enquanto fenômeno humano que compõem os corpos em quadro.

Figura 72 – constelação 01: rostos que sentem.



Fonte: composição própria a partir de frames dos filmes.

Uma retomada breve: em *Nana*, o jogo de revelação e ocultamento da interioridade representado pela linha tênue entre performance e registro fortuito da face, além da própria encenação desse circuito fílmico possibilitador do ato empático, visto na triangulação Nana-d’Arc-espectador; no rosto de *Anna*, a face-muro que se ergue e reafirma a distância entre o *eu* e o *outro*, dando a pista de uma subjetivação inviolável do mundo e de uma relação com o mesmo que se externaliza para além da verbosidade cotidiana; em *May Lin*, o rosto que produz presença através do recurso da duração, que busca o corpo ao calar qualquer possibilidade de leitura do fenômeno do choro, completamente naturalizado em tela; em *Ventura*, o corpo que se cala, mas perde a contenção – o corpo que tremula sem querer, o rosto que chora sem verter-se –, transformando em grandes golfadas emocionais os seus gestos de rememoração e saudade; em *Vitalina* a emoção contida na única lágrima cristalina que escorre pelo rosto, como uma joia

rara que, de repente, aparece sob a luz difusa; em Ventura e Vitalina, enfim, o gesto retratista que não recusa a angústia como parte do *ser em perpétuo movimento* de ambos, e que confrontará aquele que os vê com a verdade que é a imagem de tristezas pequenas e únicas, de sofrimentos que compõem um quadro de existência e que são visíveis, plenamente, no rosto.

Trataremos um pouco mais, a seguir, da questão do filme-retrato, em filmes que radicalizam a proposta. O que vale aqui, por enquanto, é perceber o quanto as imagens que analisamos trazem para primeiro plano o rosto entristecido não como simples traço denotativo ou marca narrativa, mas como verdadeira pulsão de presença. Quer dizer, os rostos parecem querer convocar, em quem os vê, um silêncio – não do vazio, mas dessa reflexão quieta sobre nossa própria capacidade de apreendermos a emoção e a vivência do *outro*. A emoção do outro exige compreensão, não no sentido intelectual e sim no sentido afetivo ou, finalmente, empático.

2.2.2 Retratos filmados

A questão do retrato surge, a partir de Pedro Costa, como um ponto de interesse em nossa investigação. Se os filmes que analisamos até agora não podem ser considerados retratos filmados de maneira estrita (com a exceção dos filmes de Costa), passaremos agora a elaborar um segundo conjunto de obras onde a proposta do cinema como tecnologia de retrato tem relevância. E o filme-retrato, ainda que seja um conceito que pareça naturalmente estabelecido e até óbvio em sua denominação, deve ser discutido para que possamos partir às imagens.

O que seria, de maneira geral, um “filme-retrato”? Luiz Carlos Oliveira Júnior esboça uma definição, quando escreve que

um retrato filmado, ou, ampliando o escopo, um retrato feito com imagem em movimento é uma obra audiovisual em que o que está em jogo é menos uma narrativa fundada no desenvolvimento de uma ação dramática do que a *mise en scène* de um desejo reiterado de retratar um sujeito ou um rosto, de fixar o seu “ser” por retoques sucessivos e esforço prolongado de observação, seja transcodificando os motivos formais e os protocolos figurativos do retrato pictórico, seja inventando um modo novo de conceber um retrato com base nas especificidades do meio utilizado (2017, p. 189).

O retrato, enquanto gênero pictórico, tem sua própria tradição, suas próprias funções e políticas dentro da história da arte e de uma história da cultura ocidental. Se a pintura, a escultura e a fotografia se prestam a desenvolver técnicas retratistas próprias, onde estaria o “manual” retratista do cinema? Quer dizer, por que não é proeminente, na arte da imagem em movimento, a possibilidade do retrato enquanto gênero visual? Como já explicamos, o rosto no cinema precisa estar aberto ao mundo para comunicar sua narrativa e expressar seus desejos,

fazendo com que essa espécie de “grau zero” do rosto que o retrato busca se torne um desvio do rosto ordinário do filme – ou, como coloca Aumont, “em uma história do cinema rapidamente bloqueada pelas altas exigências da indústria, o retrato nunca chegou a ser um gênero, e tudo o que se aproxima disso foi mantido às margens da indústria, nos degraus da história” (1998, p. 37, tradução livre). Se isso é verdade, o filme-retrato passa a se firmar como um modo de cinema marginalizado, que buscará sempre uma outra imagem à do retrato pictórico oficial, ou do *close-up* cinematográfico instituído como norma.

Se o retrato pictórico tem funções e lugares sociais muito bem estabelecidos nas sociedades que se prestam à arte de retratar seus indivíduos, o filme-retrato terá, parece, uma liberdade subterrânea nesse encontro franco e direto (e muitas vezes altamente íntimo) entre retratista e retratado. O retrato pictórico exige uma formalidade, uma pose predeterminada, seja da família que terá sua fotografia tomada pelo retratista “maquínico”, seja do soberano que terá sua imagem preservada para os anais da história na tela do pintor. Isso quer dizer que “os retratos existem na interface entre a arte e a vida social, e a pressão para se conformar às normas sociais entra em sua composição, pois tanto o artista quanto o assunto estão imersos no sistema de valores de sua sociedade (BRILLIANT, 2008, p. 10, trad. livre). Emerge, da arte do retrato, uma forma oficial de olhar e de compor imagens do *outro*, a partir do ato minucioso da tomada do semblante, da fisionomia ou do ser visível, enfim, desse outro.

Para além do peso de uma estética do rosto ou do poder existencial da tomada retratista (a de preservar a presença e a memória do ausente, do morto, do desaparecido), o retrato se institucionaliza como mais um braço da tal “máquina de rostidade” ocidental – produzindo rostos que servem às relações de poder instituídas: o retrato nobre que atesta a presença eterna do Rei, o retrato do gênio que está ao lado da parafernália de seu objeto de conhecimento, o retrato do pai de família que atesta a ascensão econômica da burguesia, os retratos penitenciários/manicomiais dos internos, que compõem o itinerário de uma fisionomia da criminalidade e da loucura que se tem como ciência objetiva. O rosto individual passa a ser esse artigo que circula entre espaço público e privado e incita uma relação que remete ao lugar social da imagem e do observador. “Ser retratado por um artista é aparecer em público” (BRILLIANT, 2008, p. 11), pode-se dizer. Enfim, o retrato participa de uma economia facial e, portanto,

sensivelmente até à ruptura impressionista da segunda metade do século XIX, o retrato pensou-se sistematicamente a partir de esquemas tipológicos fixos, conformes a uma mesma lógica de repetição de formatos representativos: situamo-nos, no geral, face a formas institucionalizadas, obedientes a arquétipos figurativos e a imagens mentais razoavelmente mineralizadas (RIBEIRO, 2008, p. 288).

É próximo a essa ruptura impressionista, curiosamente, que surge o cinema. O que acontece, então, com a arte de figurar rostos? Eunice Ribeiro vai tratar do assunto nos termos

da mobilidade e da desfiguração, propondo a série – a sequência de retratos de uma mesma figura – como exemplo do reconhecimento da impossibilidade da arte em fixar o ser, ou de tê-lo em termos absolutos. Artistas como Francis Bacon, Pablo Picasso e Andy Warhol, todos representam, para a autora, o lugar do *desgaste do retrato*, de uma modernidade que engole noções bem definidas de identidade e de individuação no mundo social. Retomando o que já foi colocado no capítulo 1 sobre a série *Marilyn* (1964), de Andy Warhol, Ribeiro escreve:

partindo de imagens já “gastas” (socialmente apropriadas) de ídolos culturais, tratando-as com cores saturadas e excessivas, Warhol sujeita-as a uma sobre-exposição por repetido desdobramento: o hiper-ícone, reproduzido a partir de uma imagem fotográfica/verídica, transforma-se num motivo bizarramente decorativo, esvaziado de emoções e de peso factual/documental, qualquer coisa como um real “espalmado” e apenas animado pela aura negativa das imagens mediáticas; ou um sintagma rítmico cujo sentido (tautológico) fosse meramente formal (*ibid.*, p. 298-299).

Se o cinema participa desse processo, talvez seja na intensificação das ideias de mobilidade (ou de efemeridade, de impressão fugidia do real conforme introduzida pela pintura no século XIX, conferida pelo movimento constante) e de desfiguração (que se vê no efeito de “fatiar” o corpo pela montagem, ou na “monstruosidade” da aproximação do primeiro plano [DOANE, 2021, p. 8]) de um rosto que se agiganta na tela de projeção) que, pela natureza mesma da imagem cinematográfica, transformam o rosto em um superfície vazia em que pululam atos constantes de performance e espetáculo³². A construção de um sistema econômico de *estrelas*, conhecido como *Star System*, pode também ser mencionado, já que

as estrelas exemplificam a dialética do rosto na modernidade: elas transitam em série por diferentes personagens fictícios, que podem ser interpretados em termos de sua interioridade, enquanto simultaneamente significam o rosto como pura superfície, uma tela erotizada de glamour. Se o rosto é uma linguagem universal, facilmente legível, ele é também, na modernidade, uma máscara cosmética que não oculta uma profundidade (DOANE, 2021, p. 114, tradução livre).

Tudo aqui contribui para que concluamos: pensar em *filme-retrato* não pode ser equiparado a pensar em *retrato*, no sentido histórico do termo. O filme-retrato carrega em si outras vontades, procedimentos e possibilidades de encontro ou construção da figura retratada. Se se busca, com o filme, compor um retrato, trava-se um debate direto com as questões da desfiguração, do corte, da duração, do movimento, do reconhecimento do outro e do papel performativo desse outro, que *age* frente à câmera e não é somente construído de acordo com diretrizes normativas.

Concentremos tudo isso, então, no ato de olhar para uma imagem: vejamos um dos *Testes de Câmera* (1964-66) de Andy Warhol, este filmado em 1964. O retratado: Dennis

³² Podemos lembrar, aqui, do filme *O Homem da Cabeça de Borracha* (dir. de Georges Méliès, 1901), em que a cabeça do próprio Méliès é “inflada” em tela por um cientista, até explodir. Essa explosão, quem sabe, seja muito representativa do status instável do rosto retratado a partir desse momento.

Hopper. Por pouco mais de 4 minutos (Warhol filmava com rolos de 3 minutos, e projetava o filme com velocidade levemente desacelerada) o rosto de Dennis Hopper é filmado, sobre um fundo preto. No silêncio do filme, Hopper parece que faz o que quer, mas também não sabe muito bem o que fazer com a duração estendida em que é encarado pela objetiva. Flexiona as sobrancelhas, olha para baixo, olha para a câmera, sorri, abre e fecha a boca, força os olhos, olha para o espaço atrás da câmera, enfim... Uma série de gestos que não têm contexto ou razão aparente de ser, pois são resultados da própria condição da tomada, sintomas da condição de ser visto diretamente e não poder (devido às regras do jogo) escapar para fora do quadro de visão do olhar (figuras 73 a 76). Se se espera algo de Hopper, ele busca performar esse algo, extrair da situação algum controle sobre a própria imagem – pois é a própria imagem que está ameaçada, aqui. O jogo que se estabelece é esse: o sujeito se oferece à visão de um objeto inanimado, e o que surge dessa relação entre máquina de ver e sujeito é a imagem de um corpo-fenômeno, de uma pessoa profundamente entrelaçada com o problema da própria imagem, que está para nascer. Alguns conseguem fazer com que o próprio ato prevaleça sobre a autoridade impositiva da câmera, outros não.

Figuras 73 a 76 – Dennis Hopper em um dos *Testes de Câmera* (Andy Warhol, 1964-1966).



Fonte: cópia digital do filme.

Warhol filmou mais de trezentos retratos no seu estúdio no decorrer dos anos, sempre com a mesma proposta operacional: os atores, ou modelos, sentavam-se, para que a câmera os enquadrasse em *close-up* (ou, enquadrando o busto da figura). A partir daí, eles eram instruídos a agirem como quisessem e, por vezes, a evitar piscar. A câmera começava a rodar, e o filme terminava com o fim do rolo de película (TORRES, 2006, p. 165). Há um projeto de equidade aqui: se todo mundo é colocado sob o escrutínio do olhar sob o mesmo conjunto de circunstâncias, o que prevalece, em todos os retratos, é justamente a ação e o movimento da própria figura. Todo o aparato e jogo de cena instituídos por Warhol tornam-se meros possibilitadores da performance de si de cada retratado, que devem lidar como podem com o fato de que sua imagem está sendo tomada. Ou seja – é um retrato muito mais da situação de ser filmado e do constrangimento que ela suscita do que da fisionomia do ator ou de qualquer noção de *ser* absoluta de cada um daqueles corpos. Se nos perguntarmos o que pode ser dito sobre Dennis Hopper, depois de assistir ao seu filme, a resposta mais adequada possivelmente seria que pouca coisa, para além do que ele dá a ver materialmente no decorrer daqueles 3 minutos em que é filmado: os movimentos, os olhares, as faíscas expressivas, o possível embaraço estampado em seu rosto. Todo um arsenal de expressões faciais que ele coloca a prova, que não está ligado a qualquer proposição narrativa ou discursiva, e sim ao jogo – ver e ser visto.

E, como já vimos anteriormente, no plano de May Lin em *Vive L'Amour*, é o elemento da duração que abre esse buraco hermenêutico no rosto, suprimindo-o de toda possibilidade de significação. Calac Nogueira Neves coloca:

esses corpos, gestos ou situações são expostos à câmera por muito mais tempo do que seria necessário para que o espectador pudesse “lê-los”. O tempo satura a imagem, esgota todas as suas virtualidades, todos os significados e leituras possíveis deste signo, até o ponto em que não resta nada além da pura presença de um significante esvaziado (NEVES, 2017, p. 69-70).

No final das contas, os retratados têm agência completa sobre si próprios e, portanto, sobre toda a situação. Mesmo assim, a relação de poder que se estabelece – a de retratista e retratado – faz com que surjam as faíscas de comportamentos inesperadamente desajeitados ou de composições de um controle extremo por parte do retratado (como veremos logo mais, no caso do retrato de Anne Buchanan). As tais “faíscas”, os pequenos gestos ou mesmo os intervalos entre gestos previamente planejados pelo retratado acabam por designar às imagens uma afetividade incomum: ainda que sem contexto ou sem relação estabelecida com aqueles rostos, é fácil cair nas indagações: “o que ele está pensando? O que ele está sentindo? Isso é tristeza? Alguém está falando com ele fora de quadro?” É como se as imagens não se completassem até caírem sob o escrutínio de quem vê e busca, de alguma forma, se relacionar

com aqueles rostos. Essa espécie de efeito Mona Lisa (tentar “desvendar” o sorriso, tentar descobrir o que há por trás do rosto/da máscara) vai negar ainda outra característica do retrato tradicional, que é o da imobilidade. Não exatamente a imobilidade que vimos nas imagens de Ventura e Vitalina, mas uma imobilidade que rejeita até mesmo o movimento *em potencial*. Richard Brilliant contextualiza:

de modo geral, os artistas de retratos evitam a representação de expressões fortes de sentimento, pois, tradicionalmente, elas são consideradas reflexos de estados transitórios de ser e, portanto, um obstáculo para o artista que busca capturar a estabilidade essencial do eu, existente sob o fluxo das emoções. [...] Essa higienização da expressão facial e a consequente imposição de atitudes conformistas na apresentação do sujeito permitem que o retratista bem-sucedido encapsule seus retratados dentro das máscaras da convenção (BRILLIANT, 2008, p. 112, trad. livre).

Ora, o que há nos *Testes de Câmera* de Warhol, se não o “transitório”? Esse efeito constante de mudança, a ilusão de movimento, o fluxo existencial que *acontece* na nossa frente, vai na contramão da técnica retratista pictórica que busca estabilizar o sujeito em uma imagem plana e legível. Os *Testes de Câmera* fazem com que percebamos, nas dobras dos gestos de cada retratado, o mistério de uma interioridade que não se deixa revelar pela performance de si que é puramente superficial e, ao mesmo tempo, craquelada pela duração impassível, *que tudo vê*. Sintetizando a questão: “como congelar um ‘eu’ consistente numa imagem que capta justamente a contingência, um ‘eu’ fluido que muda a cada instante?” (NEVES, 2017, p. 77). Calac Nogueira Neves ainda complementa:

a verdade se revela nesse entre, este lapso que não conseguimos capturar com o olhar, mas que sentimos na passagem de uma pose a outra (de um falso a outro), um pouco à maneira da “duração” de Bergson. A verdade é fugidia: no momento em que vemos a lágrima correr pelo rosto de Ann[e] Buchanan, ela já se foi, resta apenas o signo materializado de algo que existiu, algo que foi (*ibid.*, p. 78-79).

Anne Buchanan³³ é outra das retratadas nos *Testes de Câmera*, e o seu filme é consideravelmente distinto do de Dennis Hopper, já que sua atitude é outra frente à câmera. Enquanto Hopper esboça todo um leque de emoções deixando-nos diversas “dobras” intervalares onde terminam e recomeçam seus pequenos atos de performance, Buchanan usa os minutos de filmagem para um ato único e estendido: com o grau máximo de inexpressividade e imobilidade que consegue alcançar, ela chora. Ou, lágrimas vertem de seus olhos, enquanto trava uma guerra de olhares incessante com a objetiva (figuras 77 a 80). De vez em quando, movimentos microscópicos (tanto que seria vã a tentativa de ilustrá-los com figuras, aqui) nos cantos dos seus lábios sugerem sorrisos sutis, juntos a uma tentativa imediata de apagá-los – parece que há uma tentativa consciente de não expressar nada além da neutralidade, como se

³³ Parece haver uma ambiguidade na pronúncia do nome de Buchanan, já que algumas fontes a tratam como “Ann” e outras como “Anne”. Seguiremos o livro *Screen Tests / A Diary*, de Gerard Malanga e do próprio Andy Warhol, onde ela é tratada como Anne Buchanan (1967, n.p.).

fizesse o papel, mesmo, de um retrato pictórico. Exceto, claro, pela presença das lágrimas. Se acrescentarmos o fato de que ela não pisca sequer uma vez durante o filme inteiro, teremos um novo enigma de Mona Lisa: Anne Buchanan, você está chorando, ou simplesmente lacrimejando?

Figuras 77 a 80 – Anne Buchanan em um dos *Testes de Câmera* (Andy Warhol, 1964-1966).



Fonte: cópia digital do filme.

Seria natural que se tratasse apenas de um lacrimejar. Decidida a não piscar, os olhos dela ressecam ao ponto em que o organismo verte lágrimas para umedecê-los e parar a irritação. Nada mais do que isso, um mecanismo do corpo – se uma máquina encara Anne Buchanan, ela encara de volta, também como uma espécie de máquina orgânica. Mas, ao mesmo tempo, há a dúvida. Já que não temos resposta, não *sabemos* se ela chora ou se as lágrimas são uma resposta do corpo, a possibilidade da emoção permanece em suspenso, como uma nuvem, pairando sobre o visionamento do filme, buscando em quem vê esse cordão umbilical da afetividade, por onde se realizaria o procedimento empático. Lágrimas sem razão ainda são lágrimas. Sentimentos sem razão ainda são sentimentos. É a posição tomada por Noa Steimatsky, ao escrever que

uma força bruta do cinema permeia o *Teste de Câmera* de Buchanan: que direito temos de descartar suas lágrimas sob o pretexto de causas mecânicas ou fisiológicas? Identificação e catarse são, de certo modo, respostas automáticas e físicas a mudanças dramáticas, verbais ou visuais, à ruptura do conhecimento, à perda inevitável e ao

reconhecimento. Sejam condicionadas tecnologicamente ou reflexos corporais ou um índice do esgotamento físico ou psicológico da performer, as lágrimas se oferecem a nós, e nos afetam (STEIMATSKY, 2017, p. 65, trad. livre).

Steimatsky ainda faz o movimento de comparar a imagem do rosto de Anne Buchanan com as de Joana d’Arc e de Nana, em *Viver a Vida*. “Liberada de âncoras biográficas ou ficcionais, essas lágrimas [as de Buchanan] são mais ou menos autênticas das que as de Joana [d’Arc] ou as de Nana?” (*ibid.*, p. 64, trad. livre), ela se pergunta. O que está em jogo aqui não é o motivo ou a natureza do choro, mas sua permanência, sua performance e a ideia de que, mesmo sem que se saiba o porquê, o choro tem a capacidade de afetar seu observador. Temos a capacidade de confiar mesmo na superfície, de ver lágrimas e de acreditar que o que há ali é um ato emocional genuíno. O *Teste de Câmera* de Anne Buchanan, visto por este ângulo, é assombroso, pois evidencia o poder avassalador que um rosto emocionado exerce em seu acontecimento visual.

Há, ainda, o eco de uma melancolia que reveste a dimensão imagética do(s) filme(s) (incluindo o de Hopper) – ou seja, não se trata somente do rosto, em sua dimensão material. É quase como se a imagem em si chorasse, como se as lágrimas de Buchanan furassem o tecido opaco da tela e constituíssem um gesto emotivo do próprio ato de registro.³⁴ Aqui, devemos lembrar das obras de Warhol em que ele se depara com imagens da morte, do suicídio e do próprio luto à estrela: serigrafias como *Silver Car Crash (Double Disaster)* (1963), *Suicide (Purple Jumping Man)* (1963) e o já mencionado *Díptico Marilyn* (1962), finalizado logo após a morte da superestrela hollywoodiana. Imagens reproduzidas múltiplas vezes, cobertas pelo “filtro” colorido do processo de serigrafia, nas quais o objeto quase some em prol de um culto estético à imagem em si – a morte, a tristeza e o luto, a cada reprodução da mesma imagem, vão se entorpecendo, tornando-se decoração dentro das peças críticas warholianas (seriam críticas, de fato?).

Em seu estudo, Thaianne de Toledo desenvolve com mais atenção a ideia de uma melancolia warholiana – ela escreve:

o rosto, para Warhol, se desvela enquanto objeto de melancolia dos sujeitos engendrados em uma sociedade que exige o consumo e engole o indivíduo. Suas estrelas enfatizadas nos *Testes de Câmera* demonstram a dilatação de um tempo e espaço que a sociedade de consumo encurta (TOLEDO, 2023, p. 70).

E, acrescentando:

os *Testes de Câmera* de Warhol captam sujeitos em suas mortes, em suas catástrofes individuais, em seus tormentos particulares. Isolando e aproximando o rosto de alguém em uma ausência de narrativa, o que resta para o espectador é a versão mais desinteressante da estrela, ou, para Warhol, a mais interessante (*ibid.*, p. 69-70).

³⁴ Agradeço ao prof. Luiz Carlos Oliveira Júnior por sugerir este insight, ocorrido no momento da banca de qualificação da pesquisa.

É claro, a dita “melancolia warholiana” não depende da expressão facial da tristeza das figuras retratadas – é algo que permeia toda a sua obra e toda a ideia de um *olhar warholiano* para o mundo. Mas talvez esse seja um elemento que torne mais provável vermos um choro afetivo no rosto de Anne Buchanan, ao invés do lacrimejar fisiológico, ou mesmo um olhar de tristeza no rosto de Dennis Hopper, sendo que suas expressões poderiam indicar qualquer estado emocional análogo à tristeza – desânimo, cansaço, nostalgia, confusão etc. É parte do jogo: esse questionamento passivo da objetiva – mediadora do contato indireto entre dois rostos que se observam – engendra uma tensão na imagem que pode resultar na projeção do afeto: trata-se de querer ver, naquelas figuras, o humano, e não o mecânico ou o elusivo, ainda que essa humanidade se trate de uma performance assumida (o que não a torna “inumanidade” por si só) e que haja consciência de tal por parte de quem vê.

A tristeza, nos dois filmes de Warhol analisados aqui, está no meio desse fogo cruzado: entre a inverdade da imagem/a ambiguidade da figura pública, e o real do registro/a apreensão dos gestos em quadro. A tristeza, mais um dos cacos de porcelana que compõem o mosaico abstrato que é a imagem da humanidade, e que não poderia deixar de figurar no extenso projeto de Warhol de *olhar os rostos* de seus conhecidos. Mentira e verdade coabitam essa imagem, escancarando o jogo de faz de conta do cinema e suas possibilidades de escape para os confins da psique de quem o vê. É, afinal, como afirma Calac Nogueira Neves:

o dispositivo warholiano é uma máquina da verdade que a todo o momento revela a artificialidade das nossas performances. Nossas poses, nossos subterfúgios, nossos tiques. Se há uma verdade captada pelo dispositivo, é uma verdade ausente: uma verdade que se dá entre-poses, que não chegamos a ver, mas sentimos. Uma verdade que está por trás da lágrima de Ann[e] Buchanan, entre as hesitações de Dennis Hopper, atrás da mão de Ingrid, na impossibilidade de Lou Reed manter-se como garoto-propaganda da barra de chocolate Hershey’s (NEVES, 2017, p. 78).

A relação de Warhol com seus retratados, no processo de registro, é quase neutra. Para além de possíveis interações antes da câmera começar a rodar ou de instruções durante a filmagem, não há nada que se possa deduzir de uma relação – interpessoal, afetiva, social etc. – entre cineasta e as figuras em quadro. O que prevalece, no quadro, é a interação dos retratados com a própria máquina. O gesto fílmico é econômico e, por isso, as estruturas do retrato-filmado estão à mostra. O que acontece, na tentativa de “retratar o *ser*” de alguém com o filme? Se surgem as ditas “entre-poses”, os soluços da performance, é porque o cinema é especialmente propício a retratar o indivíduo para além de sua legibilidade no mundo. Quer dizer, junto à sua classificação enquanto sujeito social (envolvendo raça, idade, gênero, sexualidade, classe, título, profissão), que definem verdades normativas, inserindo o sujeito na máquina rostificante, há, enfim, o sujeito em sua duração (conforme Bergson) e em sua presença (conforme Gumbrecht). Cá está a especialidade do retrato filmado: observar o *ser* em vias de se formar

para dar a ver de forma plena – ou parcial – a sua completude e a condição da sua existência no mundo.

Nesse sentido, e na busca de entender como a emoção (e a tristeza) figuram nesse processo, outro filme surge em nosso horizonte: *Les hautes solitudes*, ou *As Altas Solidões* (dir. de Philippe Garrel, 1974). Trata-se de um longa-metragem sem faixa de som, letreiros de crédito ou cartelas de diálogos. Um experimento exclusivamente visual e uma tentativa de compor o quadro de uma vida a partir de um rosto. O rosto em questão é o da atriz Jean Seberg, filmado por Garrel (o único membro da equipe de filmagem) por diversos ângulos, em situações e ocasiões distintas nesse aparente cotidiano domiciliar de Seberg. Duas características gerais parecem permear a vontade das imagens do filme: em primeiro lugar, a crença inabalável na capacidade da imagem cinematográfica (a partir do seu grão, do seu jogo de luzes e sombras, de seu silêncio perante o real) de *revelar* algo sobre seus assuntos. De mergulhar no mundo ou de sintonizar-se com todas as suas frequências misteriosamente fotogênicas – o terreno das teorias clássicas sobre a fotogenia e o primeiro plano é um solo fértil para a germinação de reflexões sobre os filmes de Garrel, seus labirintos de luz e sombra. Em segundo lugar, tudo o que está implícito na ideia do *cotidiano* e do *caseiro*: ver em Seberg não o rosto da estrela de cinema, mas o rosto do ser humano desnudado – dos sofrimentos, das dores, das pequenas alegrias dos dias e das rumações solitárias. Quer dizer: o filme trata, também, de tentar apreender a intimidade de alguém que estivesse a sós, ainda que tal intimidade, como veremos, também seja fruto de um jogo de encenação.

A primeira imagem de Seberg no filme já busca nos inserir nesse modelo de registro: ela está tentando dormir na sua cama, mas algo a incomoda. Ela se vira, angustiada, a respiração ofegante, a expressão facial alarmada. Finalmente, Seberg parece que se acalma e fecha os olhos. Dorme, ou finge dormir? (figuras 81 a 84). Se Andy Warhol registra o sono profundo de John Giorno por cerca de 5 horas ininterruptas em *Sleep* (1964), em *As Altas Solidões* o sono (ou a angústia insone que o precede) depende muito mais de uma *ideia de encenação* do que do registro cru, do ato em si. E Seberg encena: suas ações são limpas, deliberadas e têm um tempo dramático. Seu ato dá a pista de um acontecimento, ou de um contexto oculto, que nunca chega. O filme difere, portanto, da situação clássica da confecção do retrato: a retratada não está simplesmente sujeita ao olhar do retratista e aos traços do seu pincel, mas estabelece com ele um acordo colaborativo, quase como o de um retrato que é, pela agência da retratada, simultaneamente autorretrato – ou, se não tanto, ao menos, um retrato feito a quatro mãos.

Figuras 81 a 84 – Jean Seberg tenta dormir em *As Altas Solidões* (dir. de Philippe Garrel, 1974).



Fonte: cópia digital do filme.

É como explica Elcio Basílio em sua tese sobre o cineasta:

a atriz [Jean Seberg], de origem americana, possuía uma formação cênica tipicamente hollywoodiana, proporcionando um encontro fecundo entre duas escolas. Se, por um lado, o cineasta [Philippe Garrel] conta que a filmava como um repórter, no sentido que ia até a casa dela sozinho com a câmera, como se estivesse num processo investigativo, Jean Seberg, por outro, tentava conceber situações dramáticas, que pudessem direcioná-la em cena (BASÍLIO, 2020, p. 76-77).

Mas as encenações de Seberg nunca desembocam em um projeto *narrativo*. O filme de Garrel é profundamente experimental e fragmentado: Seberg encena situações que nunca chegam a se ligar a uma linearidade causal. As *cenar*, se é que se pode chamá-las assim (certamente alguns trechos são cenas, outros não), são momentos em que parece que se exercita a capacidade do cinema em tornar material um certo estado mental ou alguma emoção particular, desprovida de qualquer contexto mais palpável, visível na luz, na duração e no movimento. E, se o filme começa com proposições cênicas (a cena na cama, a encenação de uma tentativa de suicídio, a cena em que Seberg está na rua), o filme vai, pouco a pouco, se estreitando cada vez mais ao rosto e à encenação facial propriamente dita – ou seja, o espaço de encenação se transforma na figura do rosto em si. A segunda metade do filme é constituída quase que exclusivamente por *close-ups* de Seberg (com algumas imagens, também, de seus contracenantes, Tina Aumont e Laurent Terzieff), nos quais o fundo, ou qualquer espaço ao

redor, viram borrões indistintos de luz e sombra, meras reminiscências de um mundo que foi afogado pela prevalência da expressividade de um rosto.

Fica clara a diferença primordial em relação aos *Testes de Câmera* de Warhol: aqui não estamos diante de uma performance de si suscitada pela angústia da máquina observadora, ou pelo desejo de imprimir uma figura pública, mas sim de um projeto de encenação premeditado, voltado a encontrar, nesse domínio privado de Seberg, os gestos de uma condição existencial e emocional no mundo. Durante o filme vemos, várias vezes, Seberg interagindo com alguém fora de quadro – presumivelmente Garrel, já que ele era o único membro da equipe de filmagem. Esses breves instantes de olhares, conversas e gestos são indícios de uma imagem que se forma a partir do contato estabelecido entre retratado e retratista, mas também de uma implicação do cineasta naquilo que filma. O ato fílmico não é autômato e distanciado, como o de Warhol nos *Testes de Câmera*, mas envolvido afetivamente naquilo que decorre frente à objetiva.

O resultado está nos *close-ups* permeados de um fascínio inocente (ainda que não o seja, de fato), e de um trabalho de composição que valoriza o *peso* do visível: o volume realçado via luz e sombra, o fundo que vai desaparecendo para dar lugar ao corpo, o rosto que, por vezes, está tão próximo, que cobre toda a dimensão do quadro. Tudo no filme se dá com um efeito explosivo de *acontecimento*, de ação e de trabalho manual sobre a imagem, como se ela fosse se formando somente na medida em que a víssemos – como se estivesse acometida por um efeito paradoxal de *ao vivo*, ou como se os rostos e as angústias de Seberg estivessem perpetuamente no *agora*, no decorrer de suas ações.

Esse efeito é acentuado por uma ação que se repete em alguns planos durante o filme: nesses atos, Seberg encena uma condição absorta, olhando pela janela, ou para o fora de quadro, ou simplesmente permanece em quadro performando para si um estado de espírito de calma, tristeza ou inquietação, até que, abruptamente, vira o rosto para a câmera e encara a objetiva, quebrando o pequeno momento de absorção interior (figuras 85 a 88). Se o filme começa com Seberg tentando *dormir*, essas interrupções constantes na encenação funcionam quase como um *despertar*, ou como a quebra de um feitiço, em que os gestos da atriz imediatamente retornam à sua pessoa, e o jogo – a *mise en scène* – vai do tecido suave da encenação transparente à brutalidade do contato imediato com o real. Orientados por Garrel ou deliberados por Seberg, os olhares são claros: estamos em contato com os gestos de uma existência profunda, e não de uma figura que só reproduz expressões já vistas.

Figuras 85 a 88 – dois planos em que Jean Seberg olha abruptamente para a objetiva em *As Altas Solidões* (dir. de Philippe Garrel, 1974).



Fonte: cópia digital do filme.

Nesta análise não nos questionaremos sobre em que medida a encenação de Seberg no filme é uma encenação de si, ou até que ponto o estado emocional expressado por ela em quadro reflete sua condição de vida à época da realização do filme. Tal desvio biográfico (e um tanto especulativo, inclusive) estaria fora do escopo desta pesquisa e nos desviaria do filme, que não tem cartelas explicativas e cuja intenção não parece ser *ilustrar* uma vida, e sim dar-lhe espaço para tornar visíveis seus gestos afetivos no mundo, sejam eles reflexos da vida pessoal ou não. Ao invés de buscar, com a análise, esse vínculo factual entre imagem e vida real, tentamos entender como esse retrato filmado trabalha, justamente, na construção de uma *outra imagem* de Jean Seberg, não puramente vinculada à sua *persona* pública ou à sua intimidade particular. Afinal, como vimos, a imagem parece transitar entre esses dois polos: a encenação e o retorno a si.

Finalmente, próximo ao fim de *As Altas Solidões*, há o plano que talvez mais se assemelhe (em termos visuais, e não de método) aos que se vê nos *Testes de Câmera*. Nele, Seberg está enquadrada em *close-up*. No fundo, o lado de fora de uma janela, nada mais que um borrão de luz do dia. Nessa sequência de pouco mais de 3 minutos o rosto de Seberg passa por uma modulação constante de expressões passageiras. Sugestões de sorrisos, de tristezas, de *poses* neutras, de contemplação distraída (em alguns momentos, a atriz olha para a janela, até

voltar sua atenção à objetiva mais uma vez) (figura 89). Tudo se dá como em uma espécie de exercício, como se Garrel estivesse falando para que ela fizesse outra expressão a todo instante durante a performance, ou como se a própria Seberg tivesse optado por não deixar que seu rosto congelasse em uma mesma fisionomia. O rosto, aqui, é a indefinição, a máscara que solapa um projeto revelador de cinema – pois o que pode ser revelado, afinal, é somente a própria matéria, e a *matéria rosto*, neste plano, é fugidia.

Figura 89 – sequência de frames do *close-up* de *As Altas Solidões* (dir. de Philippe Garrel, 1974).



Fonte: cópia digital do filme.

No plano acima Garrel certamente estaria manuseando a câmera, que se move em solavancos uma ou duas vezes no seu decorrer. A imagem não é aquela placa metálica cristalina de Warhol, perfeita captação neutralizada da máquina, mas o resultado da relação desse trabalho duplo – o do fotógrafo e o da modelo, do retratista e da retratada, do diretor e da atriz, enfim. Se é evidente, no filme, o trabalho silencioso de um *alguém* por trás da câmera que nunca aparece, é porque esse trabalho deixa marcas frente à câmera, nas interações das figuras com o fora de quadro ou da própria intervenção na imagem, vista pelo ato de enquadrar ou pelos desajeitados movimentos de câmera. Aí está o maior elemento que afasta a técnica retratista de Garrel da de Warhol: aqui, o filme parece resultar muito de um investimento afetivo, também, por parte do cineasta. Quer dizer, Garrel busca essas imagens – ele *vai* até a casa de Seberg, ao contrário de Warhol, que filmava as pessoas que iam até o seu estúdio. Se essa afetividade vem de um fascínio pessoal com a figura de Seberg, da amizade prévia entre os dois ou de uma

identificação do cineasta com as angústias da atriz, não nos cabe definir. O que vale, para nós, é perceber como se forma a imagem desse rosto emocionado.

Se há uma verdade a ser retirada dos atos retratistas de *As Altas Solidões*, ela seria a verdade da própria performance (independente de se tratar de uma performance de si ou de um ato de abstração afetiva). Ainda que o filme todo se passe nesse domínio privado de Seberg, nunca temos a sensação de que ela é pega desprevenida na tomada de sua imagem. A filmagem sempre parte de um pressuposto encenador – a câmera disposta de uma certa maneira, e a atriz disposta à sua frente. Não há um momento em que Garrel começa a rodar e surpreenda Seberg com o fato de que está sendo filmada. Parece haver um lugar comum que condiciona o território frente à câmera, e que só pode existir a partir de um acordo mútuo entre as partes envolvidas no registro. É nessa proposta de dispositivo – a do filme-retrato garreliano, em que a *pose* do retrato tradicional é transmutada em *encenação* – que a encenação no pró-fílmico ganha um potencial revelador, pois Seberg incorpora a performance (tanto seu conteúdo quanto a própria corporeidade do trabalho performativo) ao seu quadro existencial.

Os gestos de Jean Seberg terminam em si mesmos, jamais se desdobrando em qualquer pista narrativa ou carregando qualquer significação para além daquilo que mostram na carne. A tristeza, vista em quase todos os planos, talvez seja o único elemento de “continuidade”, digamos assim, que atravessa o filme do início ao fim. De certa forma, trata-se também do retrato de uma condição no mundo, de uma imagem entristecida persistente, fixada na figura de Seberg. Fotografados e revelados, os olhos perdidos ainda procuram nesse silencioso buraco observador da objetiva alguma resposta, como se falasse com os mortos. Talvez o filme – e com ele o retrato, a performance, o semblante de Seberg – trate do silêncio de uma tristeza incommunicável, desse espaço íntimo da emoção que ganha formas, aqui, no registro do rosto que tenta explicar, mas que nada pode a não ser sujeitar-se aos movimentos da emoção. “O rosto de Seberg transborda uma vontade comunicativa, e talvez o grande drama do longa-metragem seja essa impotência verbal. Tanto o filme quanto a personagem são incapazes de emitir sons” (BASÍLIO, 2020, p. 78). E, portanto, “o silêncio da película reforça a agonia da personagem, que é incapaz de desabafar, pois não parece haver palavras que desafoguem sua tristeza. Ela está condenada a viver sua dor, cativa em seu corpo e mente” (*ibidem*). É a condição de uma existência condicionada pela tristeza que *As Altas Solidões* dá a ver, realçando seus contornos a partir do interesse pelo rosto no ato da expressão.

Personagem, *performer* e sujeito. A estética do filme-retrato está sempre lidando com essas linhas de força, embaralhando-as ou testando seus limites. O ser, no retrato filmado, está protegido pelas várias camadas que compõem a existência do indivíduo na vida civil e social –

o movimento e a duração lhe conferem a intensificação dessa presença, que não pode mais ser somente um quadro congelado que exhibe uma cadeia de significantes imutáveis e absolutos para sintetizar a vida de uma pessoa. Luiz Carlos Oliveira Júnior afirma que “a personagem do filme-retrato deriva da fórmula ‘eis o que sou’, distanciando-se da fórmula da cinebiografia, que seria ‘eis o que fiz’. [...] Trata-se de privilegiar a arte da descrição à ideia de narrativa” (2017, p. 189). Acontece que lidar com a apreensão desse ser que se oferece ao olhar em quadro é, também, se envolver no jogo da máscara – é lidar com a personagem e com o *performer* que constroem a figura do sujeito multifacetado, atravessado pelo desejo próprio e pela demanda do mundo exterior.

É o que se vê com clareza em *Retrato de Jason* (dir. de Shirley Clarke, 1967). Jason Holliday, o retratado da vez, é posto frente à objetiva em um quarto de hotel e, a partir de um olhar direcionado de Shirley Clarke, tem seu retrato tomado na forma do filme. Irene Gustafson coloca *Retrato de Jason* na categoria de *teste de câmera*, dialogando não só com os *Testes...* de Warhol, mas com toda a tradição hollywoodiana da audição, prospectora de talentos de novas personalidades visuais a compor o quadro de estrelas do cinema. *Retrato de Jason* seria, portanto, uma espécie de entrevista com uma estrela em potencial, já que “o próprio Holliday concebeu o filme como uma audição, algo que, como um teste de talento bem-sucedido, o catapultaria ao estrelato *underground*” (GUSTAFSON, 2011, p. 4, trad. livre). Já Clarke via no filme um teste de fato, um experimento envolvendo a capacidade do filme em apreender algo que pudesse se sustentar como uma “verdade” acerca do sujeito – muito devido a severas críticas que a cineasta tinha, à época, da produção documentária (do cinema direto, ou do cinema-verdade sessentista) (*ibid.* p. 12-13). É na tentativa de lidar com o sujeito a partir de um método de filmagem experimental que surge um choque e uma tensão, constantes no filme, entre retratista e retratado. Afirma Gustafson:

a forma com que Clarke nomeou o filme, “o retrato”, foi e continua sendo o gênero artístico em que concepções miméticas de representação têm sido subvertidas de diversas maneiras, e em que os conceitos de subjetividade e identidade têm sido consistentemente desafiados, pelo menos desde Francis Bacon, até Cindy Sherman e além. E, certamente, *Retrato de Jason* constitui um retrato. Contudo, o método de retratismo de Clarke, com seu caráter cientificamente influenciado, expõe insistentemente o filme como um teste de câmera (*ibid.*, p. 18, trad. livre).

Se mais cedo tratamos das noções de mobilidade e desfiguração como ideias determinantes no ingresso do filme na estética retratista do século XX, *Retrato de Jason* talvez seja um dos exemplos mais intensos, seguindo a análise de Gustafson, em que as duas características são empregadas, fazendo do filme-retrato um experimento (ou teste) fílmico de representação de um indivíduo – no qual a tristeza, fortuitamente, se infiltrará, conforme veremos adiante.

Mas qual o método de Clarke, afinal? *Retrato de Jason* foi filmado em um quarto de hotel, durante algumas horas de uma noite. Junto a Clarke trabalhava uma equipe de filmagem e o ator Carl Lee, que colaborava com Clarke na época. Jason Holliday é o retratado, ou mesmo o ator principal de seu próprio retrato filmado. Frente à câmera, ele narra suas vivências (posicionando-se enquanto homem negro e homossexual, mas também como pobre, trabalhador explorado, vigarista... as definições continuam, muitas vezes produzidas pelo próprio Jason), às vezes por si, outras ao ser questionado pelas vozes de Lee e Clarke, no fora de quadro, que pedem que ele conte histórias específicas sobre a sua vida (muitas vezes de forma agressiva e impositiva). O filme não tem cartelas de créditos e aparenta não ter um trabalho de montagem para além da disposição cronológica das tomadas³⁵, cujas pontas, claquetes e ajustes de enquadramento muitas vezes não são aparados. Desfoques e apagões repentinos causados pelo fim dos rolos de película são constantes no filme, explicitando o seu caráter *experimental* e esgarçando no próprio processo o comentário, tecido por Clarke, acerca de um cinema *verdade*, possível somente através da abstenção utópica do olhar e das manipulações do cineasta.

É partindo dessa ruminação sobre *verdade* que o filme chega em um giro conceitual, ao se deparar com Jason Holliday, um homem profundamente performático, que tem por objetivo *usar* o filme como plataforma para o ato que pretende estreiar em uma casa noturna. Quer dizer, o filme também é uma ferramenta para ele, e ele quer *aparecer* de uma certa maneira frente às câmeras – seja contando histórias pessoais ou performando seus atos, com chapéus, peças de figurino e poses planejadas. Nesses momentos, “logo nos damos conta de que não estamos vendo só o testemunho narrativo de Jason sobre seu desejo de montar um ato em uma boate, mas que também, simultaneamente, assistimos a esses desejos se concretizarem como uma performance” (BUTT, 2007, p. 42, tradução livre). Confrontado com o desejo de seu protagonista, o filme acaba, também, por se tornar uma peça de encenação. Mas, se em *As Altas Solidões* há um trabalho aparentemente conjunto entre cineasta e retratada, aqui Jason parece estar isolado em seu desejo, atuando para uma câmera que busca algo *para além* do ato – uma câmera que perscruta, que não economiza nas aproximações em *zoom* e que, sempre impassiva, segue as coordenadas do corpo de forma mais analítica e menos expressiva.

Jason narra, por exemplo, algo que aconteceu quando trabalhava como doméstico em uma casa, quando derrubou um vaso no chão enquanto tirava o pó. Nessa contação de história,

³⁵ Ainda que a própria Clarke tenha declarado que todo o material filmado está no corte final da obra, a pesquisa de Irene Gustafson indica que pequenos cortes foram realizados, omitindo interações entre equipe e retratado que, inclusive, acrescentam dados relevantes a todo o processo. Um exemplo seria um momento em que Jason compara o trabalho de filmagem da equipe com o de “policiais” realizando um interrogatório (GUSTAFSON, 2011, p. 29).

ao invés de ficar sentado ou parado, Jason escolhe ficar em pé e representar o ato com gestos. Interagindo com objetos imaginários, ele encena a si mesmo limpando o vaso, se distraíndo com algo na janela, derrubando o vaso e, depois, ainda “imita” a patroa lhe dando uma bronca (figuras 90 a 93). De modo geral, é a partir de atos como esse que temos acesso à figura de Jason – representações, atos, gestos e encenações de coisas que aconteceram no passado e que, presumivelmente, compõem o quadro existencial presente de Jason Holliday. Na maior parte das vezes, inclusive, Jason ri das próprias histórias, mesmo quando envolvem discriminações, violências e abusos. Isso sugere um distanciamento de si mesmo, a sublimação do próprio passado em ato, quase como uma instrumentalização da própria história. Jason está a todo momento fazendo com que sua história se presentifique no corpo na forma de espetáculo, ao ponto em que o mais importante do ato seja menos a verdade do fato (da qual não nos são dadas razões para duvidar, diga-se de passagem), e mais a verdade, expressa no corpo, dos próprios gestos e da representação vivaz executada por Jason.

Figuras 90 a 93 – Jason “encena” sua história em *Retrato de Jason* (dir. de Shirley Clarke, 1967).



Fonte: cópia digital do filme.

Aqui aparece o núcleo do filme: a verdade das encenações de Jason não está naquilo a que elas remetem enquanto gestos de recordação, mas naquilo que elas mesmo trazem enquanto

desejo, por parte de Jason, de performar e de exprimir uma certa personalidade em seus atos. Retornando ao encaixe do filme na categoria de *teste de câmera*, pode-se dizer que

tanto o filme de Clarke quanto os de Warhol são formalmente organizados em torno das limitações das tecnologias do 16mm, explorando as relações profundas entre o retrato e a identidade. Eles solicitam nossa atenção como espectadores e, em última instância, nossa avaliação, de maneiras às vezes desconcertantemente diretas. Esses filmes nos envolvem de forma inabalável no ato de observar e exigem que prestemos atenção às sutilezas de um rosto, um gesto, uma maneira de ser ou, no caso de *Retrato de Jason*, uma maneira de falar (GUSTAFSON, 2011, p. 8, trad. livre).

Mas o filme, claro, não é neutro, e a agência sobre a própria encenação não é exclusiva de Jason. A câmera participa do processo de delimitação do sujeito junto àqueles que estão atrás dela. Se é possível ver a gesticulação de Jason, é porque o campo de visão se abre a partir do manuseio deliberado da câmera – e se, em outros momentos, o rosto encobre toda a extensão do quadro, é porque também existe um interesse, por parte de Clarke, nas minúcias da fisionomia de Holliday. Isso suscita uma questão: o que *define* Jason Holliday para a câmera de Shirley Clarke? Onde ela busca a materialidade do *ser* de seu retratado?

Muita coisa se revela nos primeiros minutos do filme, no que tange à retórica retratista de Shirley Clarke e à própria atitude de Holliday frente à câmera. O primeiro plano é um *close-up* de Jason, que começa em desfoque e logo encontra a faixa de foco no rosto enquadrado. Ele repete duas vezes: “meu nome é Jason Holliday”. Depois ri, e diz: “Meu nome é Aaron Payne”. Nesse momento, o plano entra em desfoque mais uma vez (figuras 94 a 96). Quando perguntado sobre o nome ele revela que, na verdade, Aaron Payne é o nome que lhe foi dado quando nasceu, e Jason Holliday é o nome que assumiu em São Francisco, ao encontrar alguém chamado “Sabu”, que designava nomes a partir da personalidade de cada um. “Jason Holliday foi criado em São Francisco, e São Francisco é um lugar e tanto para ser criado” é o que ele fala para terminar a explicação.

Figuras 94 a 96 – desfoque e *close-up* em *Retrato de Jason* (dir. de Shirley Clarke, 1967).



Fonte: cópia digital do filme.

É uma possibilidade sedutora considerar o desfoque como um símbolo desse embaçamento da identidade de Jason, que se confunde em meio à performance e à composição do *número* para a audição. Acreditamos que o desfoque não *significa*, mas cria um efeito

expressivo que impõe um limite frente à figura. Quer dizer, a imagem torna-se literalmente opaca e, por consequência, torna-se *mais imagem* (retomando Ismail Xavier, lidamos aqui com as operações de opacidade, que “reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação” [2012, p. 9]). Dessa forma, o limite imposto gera a possibilidade da dúvida e de um olhar crítico sobre a figura – como se fosse sugerido que Jason é mais do que dá a ver, e que o filme estivesse encarregado de aprofundar-se na figura, “desembaçar” o retrato do seu ser (ou mesmo admitir a permanência no lugar de indefinição, já que o filme termina nesse mesmo estado de desfoque, sem nada mais claro, nada mais “verdade” ou “mentira” do que era no começo).

Se Jason descreve com detalhes os diversos abusos que sofreu durante sua vida, o faz de uma forma em que sua figura não se torna objeto de pena. Ele demonstra uma resignação constante no decorrer das histórias que conta sobre a infância, os trabalhos como empregado doméstico e a prostituição. O que mais se vê de um reflexo expressivo em seu corpo são as gesticulações e encenações das quais já tratamos. Holliday parece mais determinado a lidar com o próprio passado através do riso descontrolado, do humor e da pose. Dessa forma, seu rosto torna-se essa placa reflexiva, as lentes grossas dos óculos criando uma barreira translúcida, mais um agente da opacidade que desmonta qualquer noção utópica de “verdade” sobre Jason e sua subjetividade, que não seja aquilo que ele mesmo decide exteriorizar.

Talvez tão opaco quanto isso seja o momento do filme em que Jason chora, ao ser agredido verbalmente por Carl Lee, no fora de quadro. Existe a construção de uma certa expectativa, no decorrer do filme, de que falhas comecem a aparecer no ato de Jason Holliday. Se se trata de um “retrato de Jason”, é natural que se espere que a “verdade” esteja para além do ato – que, em algum momento, Jason vai vacilar e revelar algo que não estava no seu itinerário. É como coloca Gavin Butt, na forma de questionamento:

mas o que está por trás da performance de Jason? Que tragédia reside ali? É isso que mantém o espectador assistindo? A ideia de que possamos ver algo "real" e que a fachada de sua performance possa se romper, permitindo-nos vislumbrar a vida "autêntica" – a dura verdade de sua existência como parte de uma minoria – que secretamente acreditamos estar lá e que desejamos ver? (BUTT, 2007, p. 45-47, trad. livre).

E seria o choro, finalmente, o apaziguamento dessa curiosidade sobre o que Jason *realmente* sente? Como se ele não fosse confiável o suficiente para que tudo o que vemos e ouvimos dele até então fosse creditado como real o suficiente, e como se somente uma expressão emocional “de verdade” como o choro fosse digna de ser considerada como honesta, ou genuína.

Mas já não vimos que o choro também pode ser performado, e que a performance também tem seu valor de verdade, a partir do momento em que ela é tão intrínseca ao sujeito quanto as espontaneidades de uma outra emoção qualquer? Acreditamos que o choro “espontâneo” não invalida o valor de verdade das encenações e narrativas de Holliday, e que a possibilidade de que o choro seja uma performance também não invalida a sua vontade expressiva. Gustafson traz, nesse sentido, uma importante contribuição, ao citar:

a natureza teatral da performance de Jason e do próprio *Retrato de Jason* não invalida necessariamente a "realidade" ou a "verdade" da vida de Jason. A própria vida "real" exige performance, artifício e mediação. A "realidade do ser", portanto, não é um conceito estático (ANDERSON *apud* GUSTAFSON, 2011, p. 13, trad. livre).

Não se trata, enfim, de “escavar” a figura de Jason em busca de uma verdade “mais verdadeira” daquela que o próprio Jason expõe como sua presença no mundo. O “conteúdo”, digamos assim, não é aquilo que está *dentro* de Jason, mas aquilo que ele *mostra*. O retrato, afinal, é sobre o que *está ali*, é sobre uma organização visual que concentra uma figura humana em particular. No caso do choro – essa rara demonstração de uma tristeza corporal no filme, por parte de Jason – a hipótese de que se trata de um choro espontâneo ou de mais um ato é menos importante do que o fato de que as lágrimas estão *realmente* ali, escorrendo do rosto.

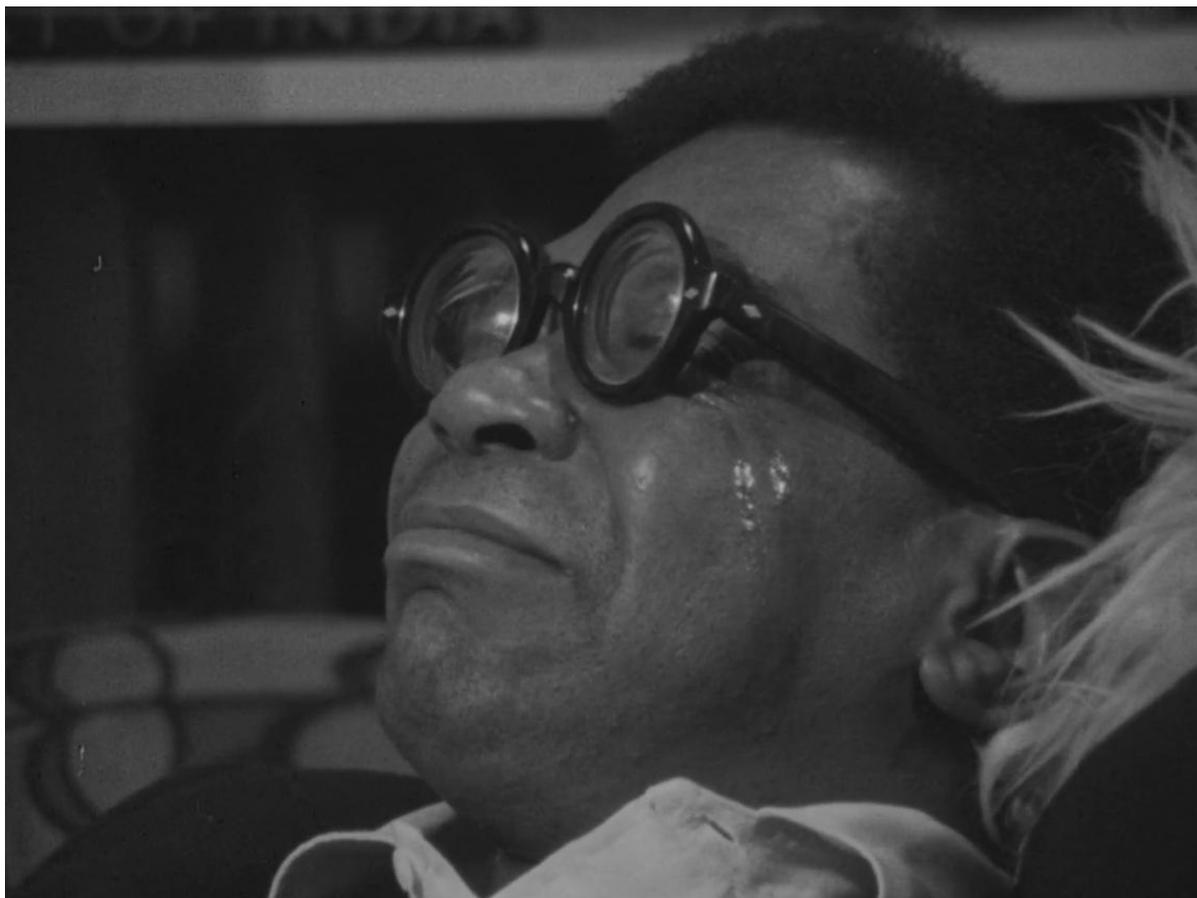
Mas enfim, vamos à cena. Jason está fumando, enquadrado em *close-up*. Clarke pergunta se alguma vez ele já fez alguma coisa muito má. Carl Lee³⁶ pergunta se Jason se lembra de quando escreveu uma série de cartas difamatórias sobre ele. Nisso Jason se deita e fecha os olhos. “Se você não sabe que eu o amo, então você não sabe nada sobre nada”, ele fala para Lee. Desenvolve-se um diálogo entre os dois sobre ciúmes, falsidade, arrependimentos e amizades que Jason aparentemente desapontou – não fica claro qual o objeto da conversa, já que eles estão falando sobre algo que não foi narrado por Jason. Também não sabemos se se trata de algo que realmente aconteceu ou se é só um “jogo” de encenação do filme, uma provocação vazia de Lee para suscitar uma reação. Em um filme todo construído ao redor da *performance* de uma pessoa frente à câmera, o momento do choro talvez seja o mais instável. Não só pelo fato de que o choro sempre é *real* – quer dizer, sempre é um acontecimento fisiológico –, mas também pelo contexto difuso que é provido acerca do que o *motivou*.

Mas a vulnerabilidade de Jason ao chorar, quimérica ou não, é aparente. Deitado no sofá, ele fala sobre como foi uma pessoa má, como “passou muito tempo sendo uma pilha de

³⁶ Vale dizer que Carl Lee era um ator, companheiro e colaborador de Shirley Clarke em uma série de filmes nos anos 1960. Carl Lee, inclusive, não é mencionado nos materiais promocionais de *Retrato de Jason*. De acordo com Irene Gustafson, “a omissão de Lee é estranha, considerando que ele é, sem dúvida, o membro mais importante da equipe. Lee era o amante de Clarke na época e colaborador dela em seus dois filmes anteriores. Sua influência no filme é profunda – Jason direciona grande parte de sua energia, a maior parte dela de maneira sedutora, para Carl, e é a voz dele, fora da tela, que ouvimos com mais frequência, seja encorajando ou criticando Jason ao longo do filme” (2011, p. 26, trad. livre).

nervos”, que “nunca se divertia” e que era uma “vadia perversa”³⁷. Parece que vem à tona a figura de uma pessoa cuja fragilidade emocional não está sob o total controle do corpo que performa. Se a câmera que perscruta buscava desde o início alguma fenda, aqui ela parece que encontra (ou que causa, através de Lee, esse encontro). E nisso, escorrem as lágrimas dos olhos por trás dos óculos. Primeiro uma, depois duas, enquanto Jason fecha os olhos e se contorce, conforme rememora esse passado de “más ações” (figura 97).

Figura 97 – Jason chora em *close-up*, em *Retrato de Jason* (dir. de Shirley Clarke, 1967).



Fonte: cópia digital do filme.

Podemos tratar do choro de Jason a partir de duas abordagens. A primeira é a do choro espontâneo: nesse caso, Jason rompe a própria performance e derrama lágrimas que não planejara. A emoção volitiva, a expressão de um sentir interno descaracterizado, aqui, é o que transforma o rosto extensamente verbal de Jason em uma face desfeita (ou desfigurada) pela angústia. Jason, portanto, perde o controle de si, tomado pela inevitável vinda de um golpe da memória, e se deita em soluços. O choro é a marca, o sulco que erode o rosto que antes tinha composição plenamente consciente. Erosão que é sinal de tempo, é a memória que martela uma

³⁷ No original, “vicious cunt”.

certa atitude para com o feito do passado, até que algo se quebre, fazendo jorrar o gesto emotivo. Nesse caso, a emoção é lancinante, violenta. Ela corta o físico da compostura e da performance.

A segunda abordagem é a de que o choro se trata de mais um desdobramento desse ser provocativo e *performer* de Jason. Lágrimas escorrem do rosto enquanto ele improvisa um monólogo sobre sua culpa passada. Um autoflagelo ácido que ecoa as provocações de Carl Lee e as responde, de certa forma, ao entrar no “jogo”. Se há de haver drama Jason será dramático, uma “*drama queen*”, anexando no corpo do filme uma cena (a expressão “fazer cena” cabe, nesse contexto) digna de um melodrama hollywoodiano. Nesse cenário a emoção seria um fato controlado por Holliday, mais uma de suas “gesticulações” ou formas de “narrar” a si mesmo. O retrato do seu *quadro existencial* continuaria na superfície da matéria, nesse espaço entre a investida da cineasta e aquilo que Jason está disposto a entregar enquanto objeto do olhar.

Dois lados de uma moeda com caras em ambos os lados. Já estabelecemos anteriormente que a lágrima, em cena, tem a capacidade de afetar o espectador, não obstante as circunstâncias ou motivações do choro. Aqui não é diferente: a mesma tensão causada pelas lágrimas de Anne Buchanan gera uma interferência na apreensão do rosto de Jason. Veem-se as lágrimas, percebe-se a emoção, mas não se sabe *de onde* vêm. Em Jason até se sabe de onde vem a emoção, mas não se sabe as circunstâncias, o agente motivador das lágrimas. O lugar dessa indefinição é precisamente o ponto de chegada da imagem (seu destino, se assim quisermos). A imagem ao mesmo tempo nos dá e nos priva de Jason, nos deixando somente as impressões do seu corpo, do seu rosto, de seus gestos e expressões, presentificados pela câmera, mas flutuantes no tempo e no espaço. Deleuze afirma que “pode-se fazer dois tipos de perguntas a um rosto: em que você pensa? Ou então: o que há com você, o que você tem, o que você sente ou experimenta?” (2020, p. 143). Mas tais perguntas podem ser respondidas, ao meramente olharmos para um rosto em tela? A tristeza de Jason, concentrada na imagem do seu choro, talvez nos diga que não. Talvez nos diga que não é preciso assumir somente uma das duas leituras sugeridas acima para que se perceba que o choro ecoa amplamente, *em e para além* da dimensão psíquica de quem chora, se tornando um lugar comum de humanidade e perpetuando, na imagem, o fato da emoção.

Ainda nos resta um último ponto a tratar neste capítulo. Pode a imagem cinematográfica do rosto remeter a um imaginário visual da tristeza na história das imagens? Um caso que nos parece oportuno para essa discussão é o da série *The Passions* do videoartista Bill Viola. Como veremos, as obras de Bill Viola não estão restritas ao espaço de exibição do *cinema*, ou mesmo às suas convenções estéticas e estruturais. Portanto, tratamos o cinema e as artes do vídeo como um conjunto em nosso olhar para uma história das imagens em movimento.

The Passions, exibida em algumas ocasiões nos primeiros anos da década de 2000, é uma série de videoinstalações sobre *as paixões humanas* e suas imagens, realizada a partir da observação extensa de Viola sobre “a iconografia devota tardo-medieval, especialmente da tradição flamenga, mas também de alguns primórdios renascentistas” (GRANDO, 2015, p. 177). Trata-se de um trabalho em que o olhar “antigo” é deslocado para um contexto de produção de imagens tecnologicamente contemporâneo. Um contexto, também, cujas funções das imagens são outras, bem como a relação da imagem com quem as vê. Nesse sentido, as obras das *Paixões* de Bill Viola são verdadeiros arranjos de constelação, tentativas de fazer com que a imagem contemporânea se “encontre”, em gesto e impacto emocional, com a imagem de outros tempos. A partir dessa constatação, Angela Grandó traça uma aproximação entre o método criativo de Viola e o método de conhecimento de Aby Warburg, ao escrever que a série *As Paixões*

evidencia decisivamente, em Viola, o ato de traçar e entrelaçar uma estratégia de interpretação do passado, que se serve à maneira warburguiana da potência significativa da imagem da arte para evocar no espectador a carga espiritual de outras imagens (*ibid.*, p., 175-177).

A pesquisadora trata ainda de um impacto 'revelador', que

não se dá em termos linguísticos, através de reproduções ou traduções virtuosas, mas pelo fato de a imagem estar dotada de uma motriz interior que lhe permite sobreviver aos séculos (ainda que precária ou misteriosamente) como uma fórmula dinâmica e periodicamente revivível (ainda que sob formas e semânticas diferentes) (*ibid.*, p. 177).

Vejamos, em dois casos, como Viola trabalha, e em quais aspectos sua obra é relevante para esta pesquisa. Abordaremos três imagens, pertencentes a dois títulos da série: *Dolorosa* (2000) e *Man of Sorrows* (2001)³⁸.

Dolorosa é um díptico mostrado em uma tela LCD dupla com articulações – como um retrato duplo. Bill Viola e Kira Perov descrevem o trabalho:

Dolorosa é uma evocação da condição humana universal de sofrimento. Duas imagens, de uma mulher e de um homem, são apresentadas como retratos em estilo fotográfico em telas planas digitais individuais. As telas são emolduradas e montadas juntas em um díptico articulado, dispostas de forma ereta como um livro aberto descansando sobre uma pequena mesa ou pedestal. Unidas, mas separadas, as duas pessoas são retratadas em momentos de profunda tristeza, com lágrimas escorrendo por seus rostos. Suas ações se desenrolam em câmera lenta, e a sequência é apresentada em um *loop* contínuo, situando o estado temporário de choro do indivíduo dentro do domínio maior de lágrimas perpétuas e tristeza eterna (2003, p. 76, trad. livre).

³⁸ Por estarem indisponíveis online e por se tratarem de videoinstalações que, de acordo com o coordenador de curadoria do Bill Viola Studio (em conversa por e-mail), não podem ser mostradas sem condições de exibição específicas, não foi possível assistir aos vídeos na íntegra como parte da pesquisa para a escrita desta análise. Recorremos, então, a trechos breves e a fotografias disponíveis na internet, bem como a descrições oferecidas por pesquisadores e pelo próprio Bill Viola acerca das obras das quais tratamos. Uma gravação substancial de *Man of Sorrows* na ocasião de sua instalação foi gentilmente cedida pela *HNFoundation*, conforme se vê nas figuras 89-91. Já *Dolorosa* está atualmente disponível somente através de registros fotográficos (figura 87).

Já *Man of Sorrows* (ou, *Homem das Dores*) consiste em uma imagem única de um homem que, como indica o título, sofre. Conforme a descrição em catálogo,

Man of Sorrows é um retrato do encontro de um indivíduo com a tristeza e a perda. Assim como os ícones religiosos tradicionais da Madona chorosa ou do Cristo sofredor (geralmente chamado de "Homem das Dores"), a imagem de um homem em lágrimas é aqui apresentada em uma pequena tela plana portátil, colocada sobre uma mesa ou pedestal. Ele é enquadrado no estilo convencional de retrato de cabeça e ombros, e a tela plana oferece uma janela privilegiada para um momento privado e íntimo de angústia extrema. Ao longo da sequência, ele permanece imerso em um mundo de sofrimento. Ondas de emoção se desdobram gradualmente e de forma sutil no rosto do homem, com suas ações ainda mais desaceleradas e prolongadas durante a reprodução. Com o ciclo da imagem se repetindo continuamente e seu sofrimento implacável, ele permanece em um estado de lágrimas perpétuas e tristeza eterna (*ibid.*, p. 104)

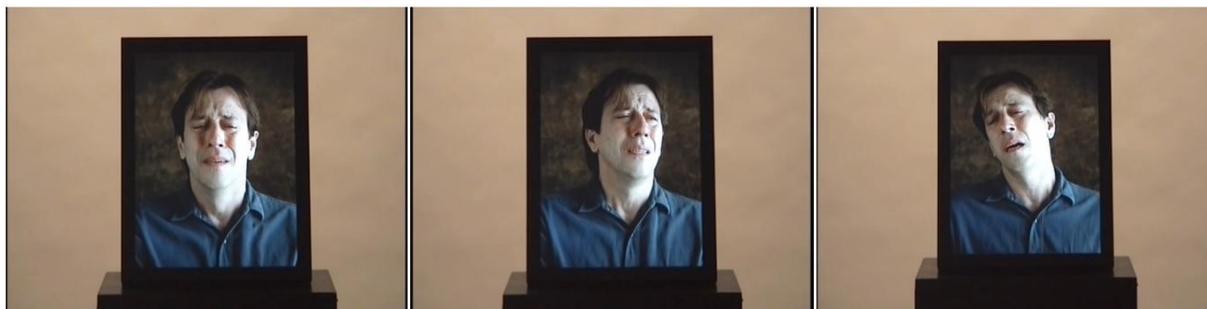
As descrições sugerem a ideia de que as obras buscam evocar o retrato religioso, talvez algo de *divino* ou *sacro* nos corpos de sujeitos anônimos que, frente à câmera, performam o ato de uma expressividade emocional de sofrimento intenso (figuras 98 a 102). O que resta, sobre o corpo retratado, quando desaparecem os signos de identificação do sujeito e somente o ato de expressão permanece? As imagens suscitam essa pergunta.

Figuras 98 e 99 – Fotografia da instalação *Dolorosa* (Bill Viola, 2000) (98). Frame do rosto de John Fleck em *Man of Sorrows* (Bill Viola, 2001) (99).



Fonte: relato da exposição no blog de Alejandra de Argos (87)³⁹; BERNIER, 2014, n.p. (88).

³⁹ Disponível em: < <https://www.alejandrareargos.com/index.php/en/all-articles/24-events/172-bill-viola-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-in-madrid> >. Acesso em 19 dez. 2024.



Fonte: gentilmente cedido pela *HNFoundation*.

É notável o fato de que ambas as descrições terminem com a evocação da mesma imagem: lágrimas perpétuas e tristeza eterna. Pois, nas três telas, é o que vemos – está na *perpetuação* do sofrimento gerado pela câmera lenta e na *eternidade* do gesto ocasionado pelo *loop* dos vídeos. As imagens são três *close-ups* (ou plano-retratos, quem sabe), filmados em 35mm em alta velocidade, convertidos para o digital e desacelerados ao ponto em que o corpo em movimento fica nesse *entretempo*, entre o *frame* do gesto congelado e o movimento da modulação expressiva⁴⁰. Aqui caberia uma análise das imagens frente ao conceito de fotogenia que já abordamos – a ideia do instantâneo, desse algo de instável e maravilhoso que dá à imagem em movimento um potencial revelador – mas nos parece ainda mais marcante o quanto Bill Viola recorre a dois elementos também profundamente mobilizados nas teorias clássicas do cinema: o *close-up* e a *câmera lenta*. Se Balázs discute extensamente o *close-up* enquanto matéria específica do cinema e mobilizador de uma “língua expressiva universal”, teóricos como Jean Epstein também colocam em evidência o papel da câmera lenta, essa operação que nos permite ver o *entre* da duração, distorcendo a perspectiva temporal. Uma verdadeira “máquina de pensar com o tempo”⁴¹ (EPSTEIN *apud* WALL-ROMANA, 2012, p. 65, trad. livre), cuja imagem revela as propriedades mais sensíveis e sutis dos fenômenos da existência.

Essa parece ser uma das pretensões de Viola nos vídeos descritos acima, bem como em toda a série *As Paixões*: evocar a hipersensibilidade do gesto de retratar as expressões sentimentais da figura humana. Dar alguns passos para trás e perceber de que forma o cinema (a arte da imagem em movimento) está articulado com toda uma iconografia do sofrimento humano, percebido por sua vez pelas lentes da arte Cristã. O artista o faz através da observação

⁴⁰ Outra videoinstalação de Bill Viola, intitulada ANIMA, tem uma duração de 82 minutos. Três atores foram instruídos a encenar a transição entre quatro humores em um curto intervalo de tempo: alegria, sofrimento, raiva e medo. “Esticada” para a duração de um longa-metragem, a peça é descrita como sendo melhor apreciada “olhando para outro lado por alguns minutos e depois retornando para ver quais mudanças de expressão e posição ocorreram” (VIOLA; PEROV, 2003, p. 80, trad. livre).

⁴¹ Ou “time thinking machine”. Poderia ser traduzido também como uma “máquina de pensar sobre o tempo”, ou uma “máquina de tempo-pensamento”.

lenta e cuidadosa, à maneira devota de adorar o ícone religioso em silêncio no espaço privado do quarto ou da igreja (espaço, diga-se de passagem, em que Bill Viola realizou diversas exposições de trabalhos em vídeo [SELLARS, 2003, p. 160]).

Se nas imagens de Viola ocorre o “degelo”, digamos, de representações de expressões faciais de telas históricas, é porque o artista de fato se ancora em imagens do passado para formular suas próprias visões da paixão humana. Em conversa com Hans Belting, o artista explica:

quando comecei a pesquisar as imagens da Madona chorosa, descobri imediatamente que a imagem de Maria geralmente fazia parte de um díptico com o Homem das Dores, o Cristo sofredor, chorando e coroado com espinhos. Essa foi uma imagem muito poderosa para mim: um homem e uma mulher chorando, conectados em uma moldura dupla articulada. Esse formato ainda existe hoje nos porta-retratos articulados de família que muitas pessoas têm sobre a lareira. Como mencionamos anteriormente [na entrevista], dípticos como esses, no início do século XV, surgiram em uma época em que uma população cada vez mais móvel precisava de imagens devocionais menores e portáteis. Os viajantes chegavam a uma pousada, abriam o díptico e o montavam em uma mesa para suas orações noturnas, como fazemos hoje com nossos laptops (VIOLA; BELTING, 2003, p. 202-203, trad. livre).

Abaixo podemos ver uma das imagens estudadas por Viola: uma cópia do díptico do artista holandês Dieric Bouts, intitulada “*A Virgem enlutada e o Cristo coroado com espinhos*”, datada por volta do final do século XV e início do século XVI (WALSH, 2003, p. 37) (figura 103). Percebe-se que a estrutura do “retrato duplo”, a figura da Madona chorosa e do Cristo sofredor e a visualidade das expressões faciais sacras foram retirados de dípticos como esse e transmutados na figura de duas pessoas anônimas na videoinstalação *Dolorosa* (cujo título, inclusive, alude à *Mater Dolorosa*, ou à *Mãe dorida* aos pés da cruz onde o seu filho foi crucificado).

Figura 103 – Cópia de A Virgem enlutada e o Cristo coroado com espinhos. 1480-1495. Autoria desconhecida (cópia a partir de original perdido de Dieric Bouts) Díptico pintado a óleo. 40.6 cm x 31.8 cm (cada tela). Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



Fonte: acervo digital do Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque.

Já no que tange ao seu *Man of Sorrows*, Viola recorre ao estudo da iconografia de Cristo em seus momentos de sofrimento. Duas imagens anexadas no seu caderno de anotações⁴² chamam atenção: A primeira é a pintura *O Véu de Santa Verônica*, de Francisco de Zurbarán, feita em meados do século XVII. A segunda é a gravura *O Homem das Dores*, de Israhel van Meckenem, feita por volta de 1490 (WALSH, 2003, p. 236-238) (figuras 104 e 105). Se a figura de Cristo implica uma relação devota de meditação para com a imagem (WALSH, 2003, p. 40), o vídeo em câmera lenta do ator John Fleck performando uma série de gestos de sofrimento, angústia e tristeza parece que caminha no sentido da decantação desses gestos, da separação do conteúdo emocional de sua relação com qualquer contexto. Quer dizer, vemos um homem que chora, mas ele é só um homem – um homem branco, de meia idade. Não é o Cristo, ou mesmo um personagem. É o corpo de um homem “oferecido” ao olhar, pelo qual circula o ato emotivo. É esse ato emotivo – o do correr das lágrimas, do olhar para o alto, do descansar da cabeça sobre o próprio peso, alguns dos gestos angustiados do homem das dores – que atravessa todo um imaginário visual da tristeza e que atinge um de seus pontos nodais, como mostra o trabalho

⁴² O caderno de anotações de Bill Viola é uma valiosa fonte de informação sobre seu processo, cedido pelo artista como parte do catálogo oficial da mostra *The Passions*, organizado por John Walsh.

de Viola, nas figuras de Cristo e da Virgem Maria. Através de uma espécie de hiper-realismo em vídeo, Bill Viola recupera o gesto emotivo em estado bruto, construindo, enfim, uma constelação da expressividade humana impressa no corpo dos atores retratados.

Figuras 104 e 105 – O Véu de Santa Verônica. 1634-1640. Francisco de Zurbarán. Pintura a óleo. 70 cm x 51.5 cm. National Museum of Fine Arts, Estocolmo (103); O Homem das Dores. Circa 1490. Israhel van Meckenem. Gravura. 16.6 cm x 11 cm. Staatliche Museen, Berlim (104).



Fonte: acervo digital do National Museum of Fine Arts, de Estocolmo (103); acervo digital dos Museus Estatais de Berlim (104).

A imagem de Bill Viola é aberta às erosões do tempo – é como um túnel que se abre para toda a trajetória do visível, desembocando finalmente no mais simples e mais duro de todos os gestos, que é o da visão. Talvez seja daí que venha a circularidade infinita do *loop*, da tela em movimento que fica perpetuamente à vista, sem fim nem início aparentes: é que o próprio tempo do qual suas imagens surgem é circular, é o tempo do reaparecimento de gestos antigos em novas configurações, novas concepções de ser e novas tecnologias de produção de imagem. Para Angela Grando a obra de Bill Viola traça

uma história crítica das imagens, que, em uma abordagem muito pessoal e subjetiva da percepção, do autoconhecimento e da memória logo alçaria a uma estatura artístico-filosófica de investigação sobre as emoções humanas como índices da forma de estar no mundo (2015, p. 175).

É ventilando a possibilidade de que a imagem cinematográfica possa, de alguma forma, ecoar em sua mobilidade os gestos de outrora, que concluímos o esforço analítico que constitui este capítulo. No capítulo seguinte iremos nos aprofundar um pouco mais na capacidade da imagem de se recolocar no mundo – mas vale retomarmos, antes disso, uma síntese das conclusões a que chegamos na nossa discussão sobre a ideia de retrato filmado. Os rostos que cruzaram nosso caminho nesse percurso foram os de Anne Buchanan e Dennis Hopper (*Testes de Câmera*), de Jean Seberg (*As Altas Solidões*), de Jason Holliday (*Retrato de Jason*) e dos atores John Fleck (*Man of Sorrows*), Natasha Basley e Shishir Kurup (*Dolorosa*) (figura 106).

Figura 106 – Constelação 02: retratos filmados.



Fonte: composição própria a partir de frames dos filmes.

Levando em conta somente a questão do filme-retrato, das formas com que se configura uma estética retratista no cinema, percebe-se que a imposição da câmera se faz presente enquanto aparato de tomada de imagem em uma relação de troca com os retratados. Filmar e ser filmado, ver e ser visto, compor e ter uma imagem de si composta por outrem: o retrato filmado parece que dinamiza a relação entre retratado e retratista, lhe dá por vezes ares de dramaticidade e por outras ares de reflexividade, de exposição do procedimento em si. No caso dos vídeos de Bill Viola a pessoa do retratado quase que mingua, já que eles estão ali, posicionados frente à câmera, para dar a ver *outra coisa* que não eles mesmos: os gestos de suas

emoções, a tristeza em processo de se concretizar no corpo enquanto *ação* – ou seja, movimento, que parte de um ponto e chega a outro. A verticalidade do quadro dá a pista: a imagem é orientada a partir da silhueta humana, e procura no corpo as marcas de uma vida emocional ao mesmo tempo presente (pois se presentifica) e pregressa (pois remete ao gesto repetido ao infinito do tempo).

Nos outros três filmes, a emoção se incorpora ao jogo do retrato filmado. A tensão entre verdade e performance, que desemboca na verdade *da* performance, se mostra nas lágrimas ambíguas de Anne Buchanan, nas modulações constantes de expressão de Jean Seberg e Dennis Hopper e na encenação deliberada de Jason, que logo se transmuta em um *close-up* fechadíssimo no qual aparecem as lágrimas. Se anteriormente analisamos o rosto entristecido dentro de um regime de ficção, um rosto que *encena* situações e personagens a partir de uma proposta narrativa, aqui a *encenação* nos leva para outros lugares – faz pensar, de fato, na encenação que compõe os dias, na ideia de que a tristeza aparece como resposta a uma motivação interna e, por vezes, deixa de aparecer por motivações externas, por imposições que nos retornam à máscara da civilidade. O filme-retrato nos põe de frente com a aparente contradição da tristeza do rosto cênico: *mostra que é* e, portanto, *torna-se tal* (ou, ainda, *tal qual*), ao afetar-nos através da máquina de empatia do cinema (conforme vimos nos parágrafos escritos sobre *Viver a Vida*, Anna Karina e Joana d’Arc).

No próximo capítulo – o último desta dissertação – tentaremos “abrir” as imagens aqui analisadas: não para entender de onde vieram e para onde vão, mas para vislumbrar a imagem da tristeza a partir de uma lógica rizomática, como parte de um “arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). Trataremos um pouco mais disso a seguir.

3 SUPERNOVAS DA TRISTEZA

"Pelos milhares e milhares de anos, de fato,
em que o rosto humano tem falado e respirado,
de alguma forma, tem-se a impressão
de que ele ainda não começou a dizer o que é e o que sabe."
Antonin Artaud⁴³

Após nos atentarmos a cada filme e cada imagem em nossa investida analítica, tentaremos agora observá-los como se fossem pontos no tecido escuro da noite estelar. Pontos esses que formam possíveis desenhos, a partir de diferentes combinações e formas de olhar. Os quatro conjuntos constelares apresentados neste capítulo figuram algumas das principais linhas de força que vieram à tona nas discussões realizadas no decorrer deste trabalho. É, de certa forma, uma maneira de passar a limpo tudo o que vimos até aqui, com alguns esforços interpretativos novos na identificação de conjuntos e de polaridades nas imagens. Dessa forma, passaremos a limpo também alguns pressupostos metodológicos que nos parecem fundamentais para o entendimento dos motivos por trás desse procedimento analítico que, afinal, conclui o nosso trabalho.

As quatro constelações dão conta de introduzir duas polaridades, pelas quais as imagens que estudamos parecem circular, carregando simultaneamente seus efeitos de sentido e de presença. Em primeiro lugar, nas constelações 03 e 04 (figuras 111 e 112), fica em evidência a polaridade entre imagens de rostos que choram e imagens de rostos que lutam com suas emoções – como se, no momento do ato expressivo, um agente invisível lhe interditasse. Isso se dá, como veremos, majoritariamente em imagens de rostos de homens. A segunda polaridade, talvez a mais central do nosso estudo, aparece nas constelações 05 e 06 (figuras 113 e 115), nas quais figuram rostos atravessados por essa irremediável contradição entre uma imagem que tende a cristalizar a tristeza nos moldes de um conhecimento positivo, e uma que lhe oferece vias de escape, fluxo ou movimento, estabelecendo uma relação livre e presentificada entre o rosto que expressa a tristeza na imagem e o olhar do observador.

Vale dizer, ainda, que essas duas “polaridades” são chaves de interpretação e de contato com (e entre) as imagens que nos pareceram pertinentes ao presente estudo e não caracterizam, de forma alguma, tentativas de encerrar as imagens dentro de um projeto interpretativo absoluto. Ou seja, trata-se de uma tentativa de investigar alguns dos inumeráveis vestígios de

⁴³ Tradução livre. Original: “*Depuis mille et mille ans en effet que le visage humain parle et respire on a encore comme l'impression qu'il n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est et ce qu'il sait.*” (ARTAUD, 2022, p. 16).

sentidos e vontades que circulam entre e ao redor das imagens, esses complexos objetos que fazem parte da vivência humana.

3.1 Imagens, constelações e *supernovas*

Se “as imagens não são bolas de sinuca” (SAMAIN, 2012, p. 21) é porque não são como objetos inanimados, desprovidas de uma carga afetiva própria ou de *um tipo* de vida – pois nos convocam, nos fazem perceber que ali, na imagem, há o movimento de vida de alguém, a concentração de um ato de visão que cruza nosso caminho, tanto quanto a cruzamos com nosso olhar. No decorrer das análises do capítulo anterior, tentamos manter viva a tentativa de uma troca: enquanto lançamos o nosso olhar analítico e interpretativo de forma inequívoca, percebe-se também que as imagens, pouco a pouco, levam uma à outra. Como que *conversam* entre si, constituindo o desenho de duas constelações.

Parece quase impossível pensar na *presença do rosto triste no cinema* sem evocar mentalmente um inumerável conjunto de rostos tristes, de imagens de choro, sofrimento e decepção que transbordam das narrativas dramáticas do cinema. Esses conjuntos, tanto pessoais quanto endógenos (BELTING, 2006, p. 35), têm algo a ver com a memória: com a maneira como catalogamos tudo no grande arquivo mnemônico das nossas lembranças. Alguns rostos fílmicos que nos marcaram em momentos fortuitos de identificação, de choque, ou de realização de um destino trágico reaparecem como registros mentais, e o *close-up* dramático torna-se, com isso, uma imagem-cicatriz que insiste em se abrir repetidamente, como uma sensação de *déjà vu* que se acumula sobre si mesma. Rostos *já vistos*, que eternamente se reapresentam sobre telas em configurações, contextos e sensibilidades distintas.

É que, para além de carregarem os gestos de uma tradição visual corrente, as imagens parecem que correm por fora dos domínios de uma racionalização e de um controle plenos que eventualmente busquemos ter sobre elas. Aqui se intensifica a analogia com a memória involuntária que, “como nos sonhos – e também, claro, no seu despertar –, opera por montagens, criando nexos inesperados, de forma não linear, anacrônica e fragmentária” (JACQUES, 2018, p. 211). Se fizemos uso do dispositivo da constelação fílmica no capítulo anterior, é porque ela corresponde a essa organização mental que vê atrelada a cada imagem individual uma teia de outras imagens, que insistem em serem lembradas. Não se trata somente de apontar tal imagem ou tal filme como pertencente a uma genealogia estilística específica, nem de historicizá-lo a partir da moldura de uma tradição de olhar, mas sim de mergulhar nas especificidades de cada imagem, fazendo reverberar, através do exercício mental da elaboração de esquemas

constelares, as pequenas “sobrevivências” que aparecem na arte cinematográfica e reverberam olhares e gestos de corpos representados no *ato de sentir-se tristes*.

Vale dizer, ainda que sem aprofundarmo-nos, que a noção de “sobrevivência”, conforme a utilizamos, é proveniente da “*nachleben*” de Aby Warburg: “formas ou, melhor, ‘imagens de patético’ humano (*Pathosformeln*), que se pensam e dialogam no tempo” (SAMAIN, 2012, p. 58). Ao tratar das emoções, Georges Didi-Huberman faz alusão à noção de sobrevivência de forma didática: “as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos” (2016, p. 32). A sobrevivência, no que diz respeito à permanência das imagens, é um processo similar ao exposto por Didi-Huberman no contexto da emoção humana, em que determinadas *fórmulas* e *gestos* visuais ressurgem após seu desaparecimento, furando a fila da continuidade histórica.

As imagens são “jardins de arquivos declaradamente vivos”, como descreve o antropólogo visual Etienne Samain (2012, p. 23). Jardins, talvez porque precisem de agentes polinizadores para disseminar a vida que carregam em si, *atos de visão* que incorporem seu caráter multifacetado e apontem para uma pluralidade de passados e para destinos em potencial. Escreve Samain:

ver a menina coberta de *napalm*, gritando de dor numa estrada do Vietnã, significa cruzar milhares de outros olhares postos sobre seu corpo indefeso e penetrar numa memória coletiva: nossa história à qual ela pertence, da qual jamais sairá e da qual nunca poderemos sair sem ela, sem os outros que a verão “renascer” sob outras formas, em outros tempos, tempos futuros (*ibidem*).

As imagens também são, enfim, “poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (*ibid.*, p. 22). Nesse sentido, o olhar lançado individualmente às imagens no capítulo anterior se torna dependente de uma espécie de *ida ao jardim* – quer dizer, de *ausculta* das tramas temporais de cada imagem, daquilo que nelas levam a toda a constelação de uma cultura visual da tristeza, do choro e do sofrimento melancólico. As imagens são participantes do mundo, atravessam processos históricos, nos atravessam, e se “abrem” (florescem) dependendo daquilo a que as aproximamos ou do olhar que as lançamos. Portanto, pode-se dizer que as imagens *tremem*, tremulam diante do mundo, justamente como as pétalas das flores em um dia de vendaval.

Se empregamos o conceito de constelação como ferramenta analítica, é porque ele nos ajuda a navegar pelo universo das coisas observáveis, enxergando em agrupamentos imagéticos toda uma sensibilidade compartilhada, que transgride a organização das imagens no tempo e no espaço. “A constelação faz rede, não linha” (SOUTO, 2020, p. 161). Ou seja, estamos lidando

com as imagens muito mais a partir de suas linhas de força, daquilo que emana de suas configurações visuais na situação de uma relação aberta – discursiva e afetiva – com a subjetividade de um sujeito observador, e menos a partir de uma tentativa de fazê-las serem percebidas através de uma perspectiva estritamente linear e didática. Quer dizer,

as constelações fílmicas devem também quebrar encadeamentos causais tidos como dados, questionar relações já gastas que talvez tenham perdido seu poder explicativo, furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade (*ibid.*, p. 160).

Até porque, como vale ser notado, a constelação não é um fenômeno natural, mas uma construção, um desenho estelar feito pelo homem através do ato de observação dos astros. Se observamos nas imagens as suas linhas de força, também pode ser dito que projetamos, no decorrer das nossas experiências enquanto seres dotados de visão, desenhos e novas configurações sobre objetos que já estão dados. As constelações “se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos” (*ibid.*, p. 157). Os conjuntos constelares de imagens não partem, com isso, de dados historiográficos preestabelecidos, como período ou lugar de realização, autoria, escola etc. Tais elementos acabam por tomar o segundo plano, enquanto a constelação passa a se estruturar sobre elementos mais localizados – talvez interpretativos, ou projetivos – do olhar (no nosso caso, por exemplo, sobre imagens do cinema que parecem interessadas em desenvolver possibilidades intensivas de formular imagens de rostos nos quais se vê, fortuitamente ou não, a expressão da tristeza).

E, se os filmes constituem as “estrelas” da constelação – se são os pontos que, a partir de um traçado unificador, dão a pista de uma leitura visual ampla –, talvez seja pertinente considerar também que as estrelas têm um *ciclo de vida* próprio que culmina, fatalmente, no estágio final, que é o fenômeno da *supernova*. A supernova, com sua explosão de cores e de matéria cósmica, parece querer nos dizer algo em relação à forma como lançamos nosso olhar às imagens e de como, a partir do registro mnemônico e do trabalho de constelação, fazemos com que ressurgam em outras configurações.

A *supernova*, de forma sucinta, é a denominação do estágio final de vida de uma estrela. Uma breve explicação: a estrela vive na medida em que os núcleos de sua composição geram energia a partir de um processo de fusão nuclear. Esse processo de geração de energia está constantemente se lançando para fora, em direção ao espaço. A luz do sol que chega em nosso planeta, por exemplo, é decorrência desse processo físico. Concomitante à projeção de energia, uma estrela tem um centro gravitacional próprio, que está constantemente atraindo a matéria para seu núcleo. Há uma oposição de forças, portanto: a energia atômica que está orientada para

fora, e a força gravitacional que se orienta para dentro. Em determinado momento a fonte de energia da estrela começará a se esgotar e predominará a força gravitacional, que acumulará a massa da estrela em seu núcleo, causando um colapso, uma explosão. Toda a transformação química e os objetos emitidos nessa explosão compõem uma onda de matéria no espaço, a que chamamos de *supernova* (MELNIK, 2013, p. 15-16).

A remanescente de supernova é a estrutura observável em si, composta pelos “restos mortais” da estrela, digamos assim. Reproduções de algumas delas podem ser encontradas em sites de astronomia – são estruturas celestes gigantescas, de cores indistinguíveis, com formas gasosas e circinais. São notórias, pois compõem o imaginário popular do cosmos, de seus mistérios e da sua vastidão.

A supernova nos parece relevante porque as imagens, tais quais as estrelas, também são passíveis de mortes, de desaparecimentos, de *transformações*. Mas, quando “morrem”, deixam seus vestígios e suas *marcas*, emitindo a matéria visual de seus gestos no meio interestelar – ou seja, no espaço inconsciente de uma determinada cultura ou de um povo. Tais objetos, materiais e visíveis, que talvez possamos aproximar da noção warburguiana de *fórmula patética*⁴⁴, constituem formas de se construir um gesto de representação, perspectivas de olhar ou mesmo percepções agudas daquilo que se vê e que, conseqüentemente, desemboca em imagem.

Pensar as imagens como estrelas, e levar em conta a estrela enquanto objeto que passa por estágios de vida, nos traz de volta à imagem com a perspectiva de que, ainda que esquecida, ou mesmo que renegada, interdita e perdida nas curvas do tempo, ela poderá ressurgir um dia em outras imagens, como testemunha da persistência da sensibilidade humana nos gestos visuais.

Apostaremos nesse exercício nas próximas páginas: apreender cada imagem em seu conjunto constelar como se contemplássemos a supernova, um astro no fim de um processo de transformação que leva bilhões de anos, constituído de gases e materiais que já passaram por incontáveis configurações de desenvolvimento e que continuarão, na deriva do universo observável, a viajar infinitamente, *sobrevivendo* e encontrando outros olhares, outras estrelas,

⁴⁴ "As imagens são [...] os densos nós de pulsões, de tensões, de paixões, lançados na esfera do nosso pequeno planeta" (SAMAIN, 2012, p. 59). Ao tratarmos de *fórmulas patéticas*, ou *fórmulas de páthos*, nos referimos à noção de *Pathosformel*, conforme referida pelo historiador da arte Aby Warburg. Etienne Samain a define como “um estado de coisas humanas vivas – composições artísticas ou outras – que recortam nossas existências, dialogando entre elas e conosco. Composições, arranjos, combinações e organizações de formas patéticas, das quais não tomamos, necessariamente, consciência na medida em que se constituíram em um mar de ondas intemporais, que sobreviverão e que haverão de nos questionar sempre” (*ibid.*, p. 60). Já Georges Didi-Huberman, ao estudar a teoria da História de Warburg, afirma que ela “seria um traço significante, um traçado em atos das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas” (2013, p. 173).

outras imagens. Tal exercício se concretiza na composição de *constelações* de imagens que de alguma forma pulsaram, no decorrer desta pesquisa – sejam elas fílmicas ou não –, e que pareceram resistir ao olhar contido que sobre elas lançamos. Imagens que, portanto, no ato de olhar, se espriam para as memórias de outras imagens e para reflexões que dependem, enfim, do cruzamento.

3.2. Constelações e polaridades do rosto entristecido

Para além dos esforços basilares do primeiro capítulo, tentamos não delimitar um escopo muito preciso do que exatamente constitui e define a tristeza, e de que traços, no corpo, manifestam de forma mais contundente os gestos dessa emoção. Fazê-lo nos obrigaria a um comprometimento com uma diretriz conceitual que talvez se aproximasse demais das definições categóricas e “limpas” que vimos no primeiro capítulo (como as de Lavater, ou de Darwin). Em decorrência disso, fizemos, em certa medida, com que a tristeza das imagens *chegasse* até nós, ao mesmo tempo em que a buscávamos em nossos esforços analíticos de constelação. Isso significa que ela poderia chegar a nós de diversas formas, e não exclusivamente através de uma série de características faciais arbitrariamente elencadas.

A consequência dessa postura é que um grande conjunto de imagens – de filmes, obras de arte, ou mesmo outras formas de imagem, não atreladas à produção artística – chegaram a fazer parte da pesquisa, e muitas delas não se encontram nas páginas desta dissertação. E, por isso, as linhas de força pelas quais tais imagens transitam são definidas tanto por sua abertura à amplitude do olhar humano sobre o rosto que sente, quanto pelos gestos mais característicos que são lançados aos sujeitos em seus momentos de tristeza. É natural, portanto, que o que tentaremos exercitar nas próximas páginas não seja tanto uma tentativa comparativa de *equiparar* as imagens, mas sim um gesto de colocá-las lado a lado e pensá-las a partir do que há de particular em cada uma delas. Ou ainda: de que forma cada estrela de uma constelação brilha, que matizes esse brilho lança nas estrelas vizinhas, e o que resulta dessa combinação de cores?

Olhemos, por exemplo, para a imagem do choro. O rosto coberto de lágrimas, soluçante, decomposto pelo abrupto aparecimento de uma emoção que já não pode ser mantida sob um regime de aparência. As lágrimas, representadas na imagem, parece que vão se tornando mais comuns conforme avançamos os séculos, até chegarmos no cinema, onde a capacidade de chorar de forma convincente é um atributo básico para qualquer ator. Devemos notar que o choro é uma manifestação possível da tristeza, mas pode ser uma reação a um outro número

infindável de situações e movimentos emocionais. De qualquer forma, o choro como que parte o rosto ao meio, materializa na lágrima justamente o elemento inefável de uma vivência, tornando uma subjetividade perceptível e, quem sabe, legível. No que tange às imagens das lágrimas, percebe-se que

a representação da tristeza pode muito bem ter sido uma etapa necessária no caminho para retratar o choro, mas é óbvio que a tristeza, em si, não é idêntica ao choro. A tristeza é duradoura, é um "estado" [...] o choro, por outro lado, não é concebido como uma situação duradoura; ele tem o caráter de episódios relativamente curtos, mas mais enfáticos (BARASCH, 1987, p. 32, trad. livre).

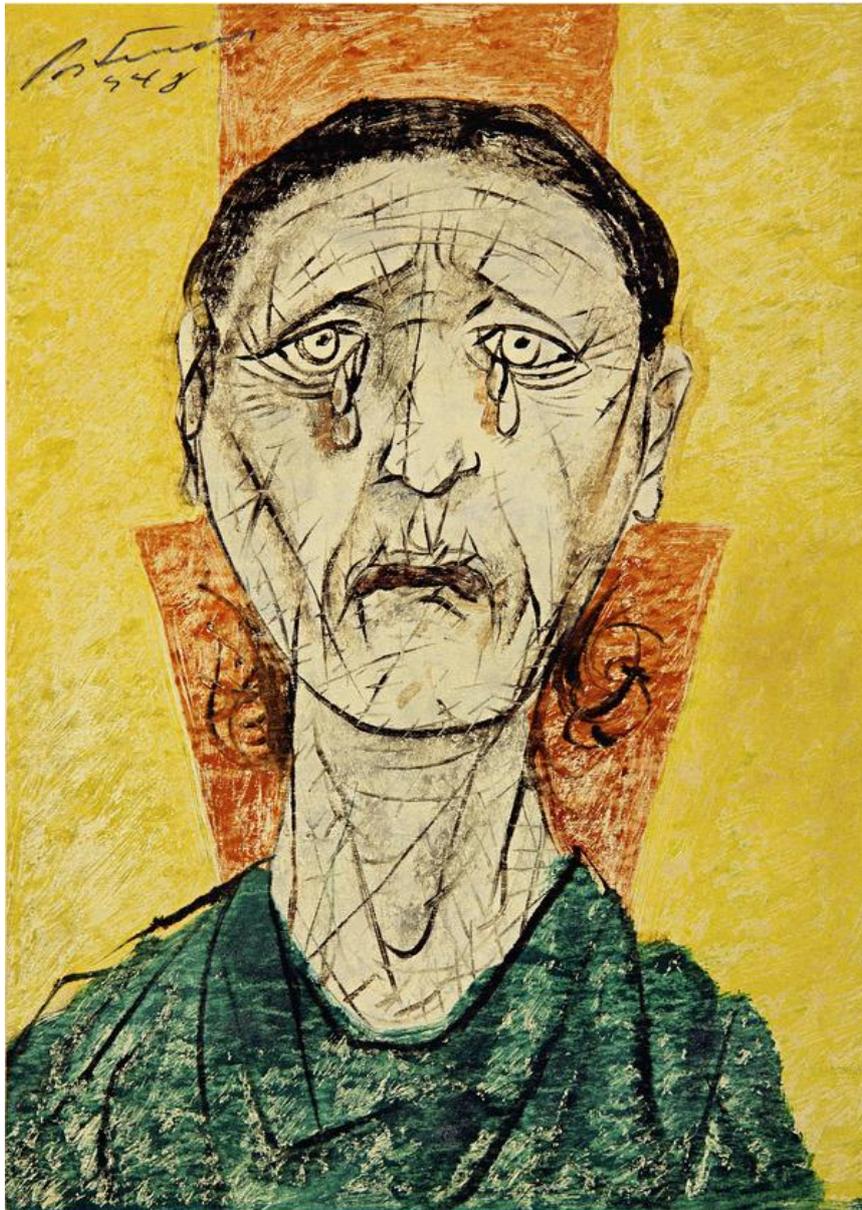
No quadro abaixo (figura 107) estão expostas algumas das várias *mulheres chorando* pintadas por Candido Portinari entre os anos de 1942 e 1955. A presença das mãos sobre o rosto na maior parte das imagens e, em algumas telas, do cabelo que cobre a face completamente, constroem um cenário em que o choro é realmente algo que *escapa* da tentativa da delimitação ou de secar as lágrimas. Mas as lágrimas em si vertem, inevitavelmente, como grandes pedregulhos rosto abaixo, marcando os rostos como uma cicatriz, talvez a marca de uma certa condição no mundo – afetiva, social, cultural. Na única imagem em que não se veem mãos ao redor ou sobre o rosto (à direita do quadro, em cima), a fisionomia da tristeza é evidente, composta pelas linhas duras da sobrancelha arqueada e pelos lábios arqueados para baixo, que mais lembram uma ravina aos confins da terra (lembramos, com esta imagem, do retrato do homem melancólico de Théodore Géricault [figura 06]). As rugas da mulher, aprofundadas ao redor do rosto, dão a pista de uma condição que se estende há tempos, eternizando no rosto os traços de uma mesma feição consternada e chorosa (figura 108).

Figura 107: conjunto de versões da *Mulher Chorando*, de Candido Portinari (1942 a 1955). Várias dimensões.



Fonte: acervo digital do site Projeto Portinari⁴⁵.

Figura 108 – Mulher Chorando. 1948. Candido Portinari. Pintura a Óleo. 35 x 24.5 cm.



Fonte: acervo digital do site Projeto Portinari.

Em outra das telas (figura 109) a mulher representada tenta, sem sucesso, secar as lágrimas do rosto com uma das mãos, enquanto segura o rosto na palma da outra, rememorando mais uma vez o gesto cansado da melancolia alada de Dürer. Atenção é dada, na descrição da obra, às proporções aberrantes: as mãos são grandes e cobririam a cabeça inteira da mulher; o olho aberto é redondo e profundo; as “lágrimas de pedra” que escorrem do rosto mais lembram uma deformação, um trecho desconhecido de matéria fundido com a pele. Tudo na imagem parece se concentrar na direção do olho fechado que lacrimeja, nesse centro da imagem que estabelece a condição atual do sujeito representado e fazem ver uma humanidade profundamente esgotada.

Figura 109 – Mulher Chorando. 1947. Candido Portinari. Pintura a Óleo. 82 x 65.5 cm.

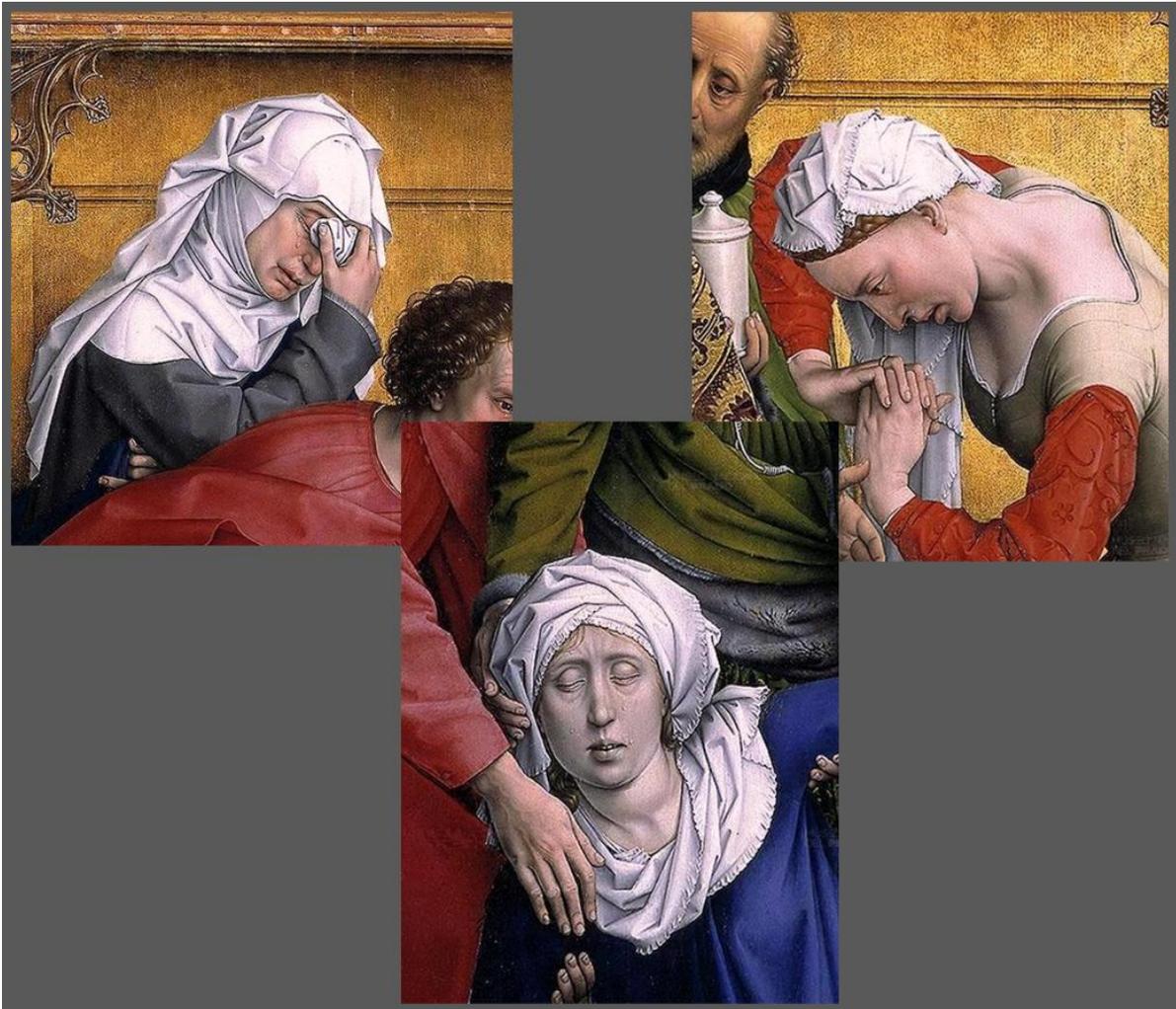


Fonte: acervo digital do site Projeto Portinari.

Deslocando-nos no tempo e no espaço, é interessante notar o mesmo gesto de ocultação – ou mesmo de expurgo – das lágrimas, n' *A Deposição da Cruz*, uma pintura do artista flamengo Rogier van der Weyden. No quadro abaixo (figura 110) estão recortadas as figuras de três personagens da tela: Maria de Cléofas (à esquerda), a Virgem Maria (no centro) e Maria Madalena (à direita). Maria de Cléofas cobre seu rosto com o tecido da sua vestimenta, mas as lágrimas ainda são visíveis, escorrendo dos olhos fechados; a Virgem Maria, também com lágrimas no rosto, está caída no chão, desacordada; Madalena, ao lado direito da tela, mantém os olhos abertos e tem o rosto virado para baixo, enquanto suas lágrimas permanecem suspensas no ar, conforme gotejam da face. O que caracteriza o choro, aqui, é o fato de que ele ocorre na representação de um *episódio* bíblico. Quer dizer, as figuras choram no *decorrer* de uma ação, quando Cristo, já sem vida, é retirado da cruz e tem seu corpo contemplado pelos que permaneceram ao seu lado. Já nas imagens de Portinari acima é visível o fato de que o choro *acontece*, mas ele não faz parte de nenhuma ação em particular. O choro aparece como se fosse

condição definitiva da vida das mulheres anônimas representadas. São mulheres chorando, mas também *mulheres chorosas*, verdadeiras rendições modernas da figura enlutada da *Mater dolorosa*.

Figura 110 – Detalhes de A Deposição da Cruz. Cerca 1443. Rogier van der Weyden. Pintura a óleo. 204.5 cm x 261.5 cm.



Fonte: cópia do acervo digital do Museu Nacional do Prado.

A *Mater dolorosa* que parte do díptico de Dieric Bouts (figura 103) é outra imagem do choro na qual a figura chorosa não é representada em meio a uma situação específica que motivou suas lágrimas, mas que tem o choro como parte de seu semblante e de sua presença em imagem, servindo como uma espécie de presentificação da sua condição enlutada. As lágrimas são “uma forma de caracterizar as figuras na tela” (BARASCH, 1987, p. 28), podendo-se dizer também que, no que tange à representação – e, acrescentamos, religiosa ou não – o choro pode remeter tanto à motivação externa, à situação trágica e material que o impele, quanto ao elemento nebuloso do ato de chorar em si que, naquele momento, no instante do choro e da representação, por qualquer motivo que seja, *definem* e *delimitam* a figura que aparece na imagem.

Seguindo essa lógica, não seria controverso dizer que a maioria das imagens de choro no cinema são de lágrimas motivadas por algum fato coeso que parte da narrativa ou da motivação interna de determinada personagem. Dessa forma, boa parte das imagens fílmicas de choro que analisamos no capítulo anterior são exceções à regra, já que transitam mais livremente pela polaridade que acabamos de ilustrar. Se um rosto choroso como o de Yang Kuei-mei, em *Vive L'Amour*, permanece em quadro por cerca de 6 minutos, exposto ao olhar como o rosto de uma das figuras chorosas de Portinari, então pode-se dizer que há algo nessa visualidade da lágrima que se impõe como fundamental ao olhar do cineasta – algo que está para além da denotação direta da lágrima em prol de um entendimento psicológico ou qualitativo do choro. Algo, enfim, que transcende os ditames da estrutura e da causalidade narrativa. Pensando nisso, propomos o quadro abaixo (figura 111), a partir do qual poderemos fazer algumas reflexões acerca das imagens do choro que cruzaram o nosso caminho no decorrer desta pesquisa.

Figura 111 – Constelação 03: rostos chorosos.



Fonte: Composição própria a partir de cópias digitais.

O choro infantil ilustrado por Charles Darwin (1) é um primeiro nó a ser considerado. A fotografia que, por seu valor de registro, pode muito bem ser aceita enganosamente como verdade “natural” do fenômeno, como se estivesse livre das amarras de um discurso histórico e culturalmente condicionado. Quer dizer, a própria visualidade da fotografia, com sua moldura oval e seu enquadramento de busto, em que uma criança é vestida e provocada a chorar para

que então possa ser fotografada, é um fato condicionado e não inocente. Ainda assim, ao vermos o choro aparentemente tão honesto dessa criança, não podemos deixar de ser tocados, talvez nos vendo a nós mesmos naquele rosto, já que um dia certamente choramos como ela, como um pequeno humano desamparado. A imagem, portanto, mesmo que cristalizada no âmbar da teoria darwiniana, parece que agita as águas da percepção – o que está ali é uma pessoa, e não os fios de uma teoria.

Se Charles Darwin nos coloca em frente ao rosto em prantos com fins de ilustrar ou descrever a materialidade desse fenômeno, Andy Warhol o faz, quase 100 anos depois, de forma a expor o choro quase como um significante sem significado – uma materialidade lisa, sem interioridade, sem precedentes ou ancestrais. Ao ponto em que, enquanto espectadores do filme-retrato de Anne Buchanan (2), somos levados a questionar as lágrimas que escorrem dos seus olhos. Pois, se a criança de Darwin certamente precisou ser provocada a chorar para ser fotografada, seu rosto se torna terreno e passamos a poder imaginar um número de situações que puderam causar aquelas lágrimas. Já Buchanan provoca a si mesma, fisiológica ou emocionalmente, devolvendo-nos à solidão infinita de uma intransponibilidade do ser. Ela é uma figura como a *Mater dolorosa*, em que o choro não está ligado nem à ação e nem à situação, mas à alusão a uma condição ou um estado de ser. Só que, no decorrer dos três minutos em que a observamos chorar, toda a vida e toda a existência que não pertencem àqueles instantes específicos parecem ficar em suspenso, e a única coisa que permanece intacta é a nossa relação visual com o acontecimento físico e emotivo que se passa em quadro. Ao fim, somos deixados com nós mesmos: lidamos com o fato de que, como seres, somos assim, ou *aparecemos* assim.

O mesmo *tipo* de choro, digamos assim, pode ser visto em *Viver a Vida*. O das lágrimas solitárias que escorrem pelo rosto sereno, contrastando com os músculos contraídos e a expressão retorcida do rosto em prantos. Já tratamos, no capítulo anterior, sobre a questão do plano/contraplano no filme de Godard, e da relação implícita estabelecida entre Nana, Joana d’Arc e o papel do espectador do filme, em que se desenvolve uma espécie de esquema da possibilidade do ato empático – ou da intersubjetividade, no geral – no cinema. O que vale reiterarmos nesses dois planos (3 e 4) é o quanto a relação entre imagem e sujeito se intensifica justamente pelo ato do choro, como se as lágrimas de Nana acontecessem porque ela tenta *tocar* o sofrimento de Joana d’Arc, apreendendo-o a partir da própria experiência, ou das próprias angústias e anseios (lembramos que a cena também serve como um prenúncio à morte da própria Nana). Ora, que tipo de relação estabelecemos com as imagens vistas até aqui? Talvez as três lágrimas que escorrem do rosto de Nana carreguem a chave, revelando nesse olhar

silencioso (a cena, vale mencionar, não tem som) o gesto de uma postura aberta frente à imagem – e ao rosto do outro.

É nesse ‘exercício’ de olhar que podemos notar, nas três imagens seguintes do painel (5, 6 e 7), o procedimento visual de *decomposição* do rosto, digamos assim, concebido através do ato de chorar. O rosto de Jason como que decompõe sua imagem a um estado emocional que carrega o status de uma “verdade” sobre a pessoa de Jason Holliday – o choro tenciona fazer cessar a aparência da performance, permitindo entrever a pista de uma interioridade até então não comunicada. O choro, realmente, tem a aparência de uma revelação indesejada: músculos faciais contorcidos, gemidos de asco, a mão sobre a boca. Em *Vive L’Amour* esse processo se dá através da duração – nos 6 minutos durante os quais vemos o choro de uma mulher, presenciamos também o seu esgotamento. O rosto de May Lin é moldado pela intensidade emocional, a boca aberta e o olhar infinito lembrando as crianças fotografadas por Darwin, como se cessasse de existir uma pessoa de carne e osso para dar lugar a uma existência de lágrima. Da mesma forma figura a mulher anônima que chora na tela de Portinari – seu nome e lugar no mundo suprimidos, a ela não resta nada a não ser chorar, ou ser, em si mesma, a expressão fundamental do choro.

Se algumas imagens se prestam a decompor o rosto, como que virando-o do avesso, outras parecem que “formam” o rosto, conferindo-lhes traços de rostidade ou lhes atingindo com olhares mais cuidadosos. Das figuras chorosas da cristandade (10) aos estudos iconográficos de Bill Viola (8 e 9) são percebidos os gestos de dor não só como sinais de uma presença da humanidade (a *Mater dolorosa* e o homem das dores, afinal, são figuras profundamente humanas), mas também como tentativas de instituir no rosto a sua capacidade afetiva. Partindo do cuidadoso desenho da lágrima como detalhe visual na pintura, Bill Viola ensaia o gesto de observação das lágrimas que escorrem do rosto de seus atores, se utilizando da câmera lenta ao ponto em que a condição do choro se torna quase fixada ao rosto, perpetuada como um ato intrinsecamente atrelado à face.

A imagem do choro permanece, portanto, e se desdobra no cinema, que dá luz ao fenômeno em carne – ao choro enquanto acontecimento atrelado à face e ao corpo. Se, por vezes, o cinema assume um olhar passageiro, uma visada ao choro enquanto fenômeno condicionado pelos arredores, por outras o faz como objeto absoluto e fixo do olhar. Ainda que se trate de um fenômeno corriqueiro, a imagem que se atenta ao choro representa, nesse sentido, uma imagem que compõe o quadro afetivo da humanidade em um determinado momento e espaço da história – seja no cinema, seja na pintura.

O mesmo pode ser dito de imagens ‘chorosas’ nas quais as lágrimas tomam outras vias, ou mesmo se recusam a acontecer, ainda que provocadas. Tratamos brevemente, no capítulo anterior, da forma como a representação de gênero estaria atrelada à figuração da emoção no cinema, sendo que as figuras masculinas, quando representadas em momentos de tristeza, estariam condicionadas, em linhas gerais, a caminhos diferentes de expressão em relação às figuras femininas. Chegamos, na discussão apresentada no capítulo anterior, à seguinte pergunta: a quem é permitido sentir, e como se constitui esse sentir no corpo que representa em cena? Nessa discussão em particular, curiosamente, a ausência do choro é tão marcante quanto sua presença. De forma resumida, isso pode ser observado abaixo (figura 112).

Figura 112 – Constelação 04: rostos do silêncio.



Fonte: Composição própria a partir de cópias digitais.

Retornemos brevemente ao rosto de James Dean em *Juventude Transviada* (1) que, nos parece, ecoa toda uma atitude conflitada do universo masculino para com a tristeza e suas emanções. Como já dito, ele não quer ser chamado de “galinha” por seus colegas da escola, não quer ser exposto como uma pessoa fraca, ainda que esteja em uma crise emocional e

comportamental desde o início do filme. Seus gritos na delegacia – *You are tearing me apart!* –, sua boca aberta, entreveem tanto uma atitude já cansada para com o mundo, quanto uma incapacidade de se fazer entender de outra forma que não por berros e pontapés. Isso, claro, muito pela incompreensão dos que estão à sua volta, mas também porque Jim Stark parece ter internalizado um conflito com as próprias emoções. Elas não aparecem, a não ser que vistas pelo abismo da boca aberta e enxertadas no “ato” de valentão do personagem. De qualquer forma, a imagem é marcante: a emoção está ali, mas é violenta. Pelo rosto do homem entristecido e frustrado com seus dias não escorre a lágrima solitária, mas exalam da boca os ares da cólera.

É diferente do caso de Ventura (2), pois aqui o homem já foi vencido pelos dias. Resta uma silenciosa reminiscência da vida, prova da permanência sob o céu escurecido do silenciamento. As lágrimas secaram, e o que resta é o homem que é convocado pelos seus fantasmas. A emoção, aqui uma espécie de melancolia ou letargia, aparece muito pelo espaço vazio que deixa no rosto – este, por sua vez, composto à necessidade estilística do filme, que tende a evitar as articulações do drama ou as expressões grandiloquentes de um melodrama, como *Juventude Transviada*. A tristeza é um outro fantasma, a sombra sobre o rosto, a lágrima que não cai. É tudo aquilo que não é dito, mas que está posto na condição do sofrimento solitário de um Ventura perambulante. O abismo da boca aberta reaparece aqui nos dois olhos abertos e sem lágrimas, perdidos em um tempo infinito. Dois rostos (Jim Stark e Ventura) que são como um campo de batalha, pois a força dos seus músculos e das suas entranhas entram em choque com o ato, sempre iminente, de externalização dos seus pesares.

Em *Man of Sorrows* de Bill Viola e no *Cristo no Jardim das Oliveiras* de Paul Gauguin (3 e 4) o motivo religioso age como uma espécie de base iconográfica para que se elabore uma imagem do sofrimento contemporânea a cada uma das obras. *Man of Sorrows* percorre todo um itinerário de feições do desespero, justamente a partir da iconografia do Cristo sofredor. Gauguin, a partir do episódio da oração solitária de Jesus no Getsêmani, elabora uma imagem de um Cristo encubado no próprio pesar, com os discípulos já distantes, para além da colina às suas costas. Mas nenhuma das imagens é estritamente religiosa, e o que prevalece nas duas é justamente o gesto de representação da dor das figuras em quadro. O Cristo de Gauguin é, na verdade, um autorretrato do próprio artista, que levava à tela seus próprios sentimentos de tristeza, solidão e incompreensão (JAWORSKA, 1998, p. 79). Uma grande ousadia, pintar-se como Cristo, mas também uma maneira de elucidar a emoção, desenvolvendo-a visualmente a partir de imagens que têm um peso cultural já estabelecido. Já no caso de *Man of Sorrows* a figura de Cristo é suprimida em prol do rosto anônimo de um ator. A alusão à iconografia Cristã

está no título da obra e na sua estrutura de retrato – é um retrato *da dor* emocional de um homem, mais do que o retrato de um homem sofredor, que chega a nós como um lembrete da nossa própria condição, enquanto seres emotivos.

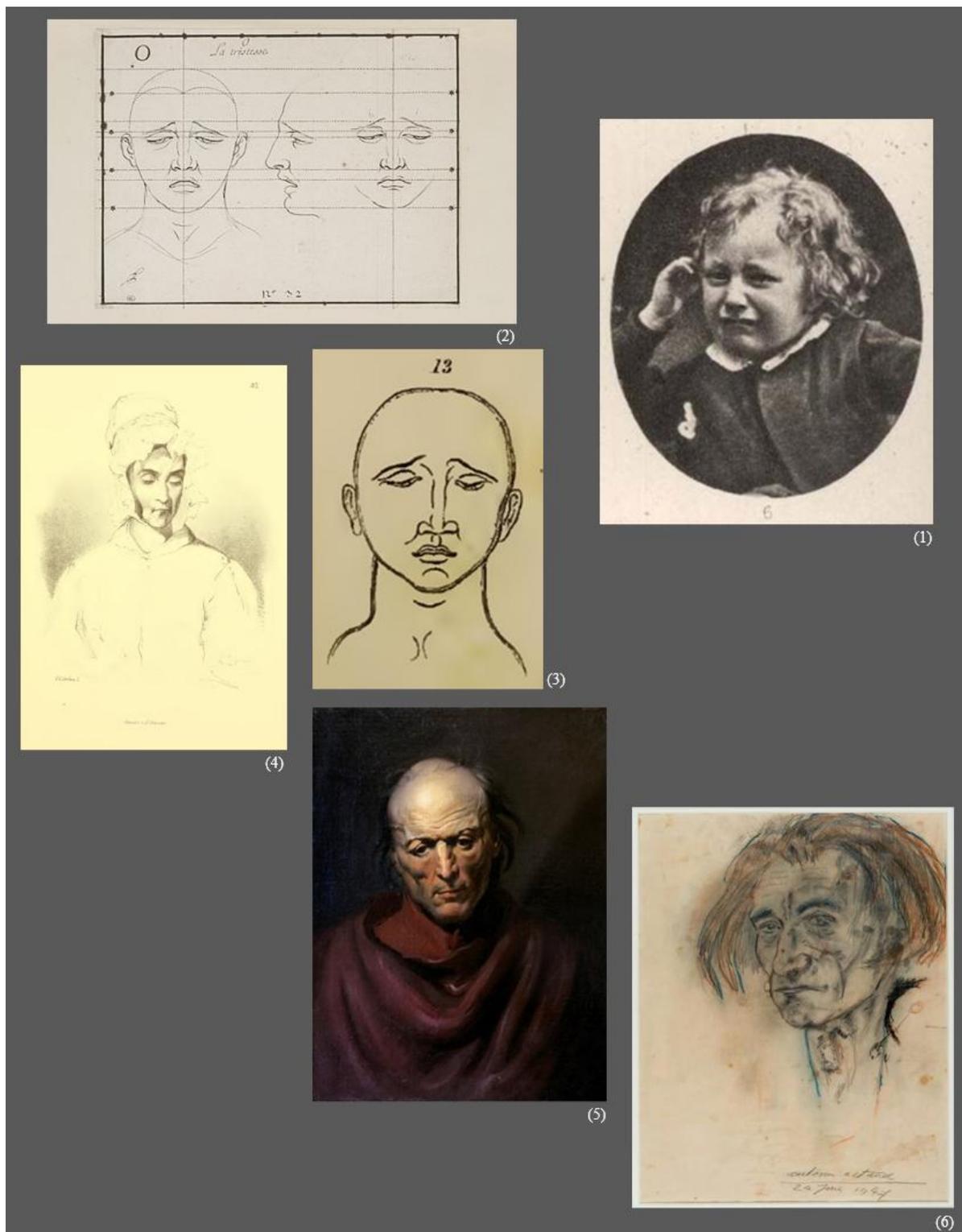
O olhar orientado ao rosto (em Gauguin, ao rosto *e* ao corpo) entristecido da figura masculina ganham, aqui, ares de mito – equiparados a Cristo, os homens em tela não podem sentir por si mesmos sem que se pense no sofrimento violento da figura mítica. A tentativa de lidar com a dor a partir dessa figura não é um subterfúgio para que se canalizem as emoções de forma legível, mas as obras fazem pensar: que imagens da tristeza masculina *temos*, de fato, em toda a nossa história, para além da iconografia do Cristo em sua trajetória violenta e absolutamente aterradora para a cruz? Será, enfim, que o simples ato de entristecer-se poderá ser algo, eventualmente, que não uma alusão ao calvário?

Talvez na mais banal, digamos assim, das imagens apresentadas nesta constelação, podemos ver o rosto ambíguo de Dennis Hopper, em um dos *Testes de Câmera* de Andy Warhol (5 e 6). Uma expressão de tristeza (ou desencantamento? Consternação? Preocupação?), alguns olhares para a objetiva e, de repente, um sorriso, sustentado por alguns segundos, até que o filme acaba. Se não questionarmos o que quer que pudesse estar acontecendo ao redor de Hopper, no fora de quadro, poderíamos ver seu rosto se desfazer pelo sorriso, quase como uma espécie de reconhecimento da performance. Uma piscadela, como se dissesse que, afinal, não se trata de nada além de uma imagem, um registro fortuito, um jogo de cena (aqui nos lembramos, claro, de Eduardo Coutinho). E nisso, a pequena demonstração expressiva de Hopper se torna quase como um véu, uma imagem translúcida que não esconde nada por trás da fina camada gestual. Não é *sério*, talvez queira dizer o sorriso.

Por trás de diferentes atitudes se escondem as emoções dos homens aqui elencados – pela dissimulação ou a transmutação da emoção, parece que o ato de se entristecer é, nas imagens desta constelação, menos direto, um tanto enredado nas tramas narrativas e/ou iconográficas de cada um dos rostos. Não estamos falando necessariamente do aparecimento de um sintoma – seria necessária uma amostra maior de imagens e um aprofundamento mais certo na questão teórica da masculinidade para fazê-lo –, mas buscamos apontar, a partir do que encontramos nesta pesquisa, um certo problema na representação da figura masculina em seus momentos de tristeza. Podemos colocá-lo da seguinte forma: há, para a figura masculina, um impeditivo no que tange à expressão das emoções? E, se há, de que forma as imagens de homens tristes fazem figurar esse conflito? Ainda que se trate de uma pergunta a ser sanada somente em investigações futuras, acreditamos que a constelação acima ao menos abra, de alguma forma, uma fresta para esse desconforto.

Voltemo-nos, agora, para outro conjunto, com o fim de delinear uma polaridade que se estende de uma ponta a outra das imagens que fizeram parte do nosso percurso até aqui. Se, por um lado, há imagens em que as emoções se encontram delimitadas pela categorização ou por uma tentativa de ordenação do fenômeno, por outro há imagens em que a emoção escorre, como de um jarro quebrado, com pouco controle ou possibilidade de cerceá-la com o olhar. Em uma primeira visada, portanto, as imagens buscam uma estabilização do olhar frente ao fenômeno da emoção (figura 113). Estabilização que representa uma forma de olhar estruturada e conhecedora dos movimentos do acontecimento emotivo, fixando-o na sensibilidade de uma lógica ou mesmo de uma *cartilha* das possíveis expressões passionais.

Figura 113 – Constelação 05: rostos cristalizados.



Fonte: Composição própria a partir de cópias digitais.

As imagens de Darwin, insistentes, voltam a aparecer (1), denotando as marcas positivas do entendimento e da identificação da tristeza e do sofrimento. Qual é a *aparência* do choro, como ele se mostra no mundo? A fotografia, o choro causado no corpo das crianças, como que cessam a pergunta, pois oferecem uma demonstração. Assim se dá o choro não mediado e desesperado de uma criança. Em seguida: o que podemos extrair de tal imagem, nos termos de

uma descrição e de um conhecimento teórico bem fundamentado acerca do porquê dessa figura chorosa ser da forma como é? A esse questionamento, então, Darwin responde com suas ideias acerca da expressão das emoções nos homens e nos animais. Inquestionável, a imagem tem um papel muito bem definido aqui: o de aparecer quase que de forma corriqueira e dar uma solidez material às ideias descritas pelo naturalista. O choro se dá *assim*. O instante fotografado, de repente, cristaliza toda uma ação, todo um movimento do corpo e da mente, em uma superfície. O rosto preso no âmbar, a ser visto como *exemplar* pelas gerações seguintes.

Tradições pictóricas também se encargam de cristalizar ou padronizar a emoção, como no caso das conferências de Charles Le Brun (2). Aqui não por um desejo de conhecimento absoluto sobre o objeto, mas em uma tentativa de consenso e definição, de fato, sobre como se dão as emoções e como elas devem aparecer, na pintura. Nas cabeças tristes de Le Brun o rosto deixa, por um instante, de ser rosto, e se torna um esquema de boca, olhos e sobrancelhas. A emoção, de certa forma, destitui-se de sua humanidade e torna-se um objeto de saber puramente catalogável, como se fossem extraídos de um rosto emocionado os seus traços visuais e então transpostos para uma superfície plana, com um intuito mecânico de reprodução. Aproximando-se dos esforços da fisiognomonia – como os de Lavater (3) –, a expressão das emoções deixa de ser, por alguns instantes, a ação monolítica decorrente de um movimento afetivo interno, e passa a ser uma visualidade a ser desconstruída, analisada, e reconstruída em tela, a partir das diretrizes de um método de saber.

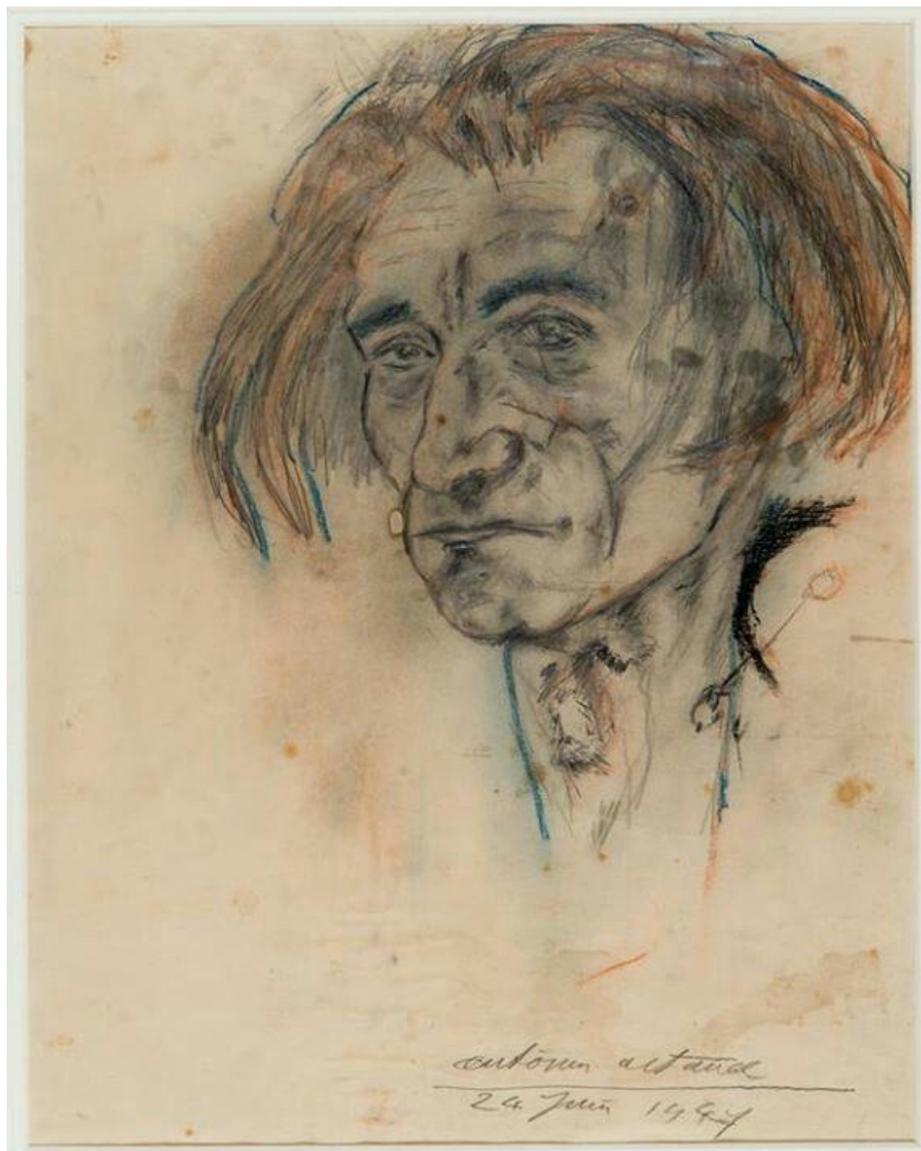
Estamos no reino da “objetividade orgânica”, em oposição ao da “subjetividade expressiva” (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 119). Se as fotografias de Darwin estão inseridas no terreno das ciências naturais e os esquemas de Le Brun são direcionados à iconografia na arte, imagens como as ilustrações de Lavater (3) ou os retratos de pacientes psiquiátricos de Morison (4) estão em terrenos mais profundos e generalizados da vida – impactando o olhar da sociedade civil sobre as emoções e a sua natureza. Porque, de fato, são imagens endereçadas a constituir um *lugar comum*, não só sobre a identificação das emoções e suas expressões, mas também sobre sua aplicabilidade no contexto social e seus limites no contexto da patologização. Dar vista ao rosto é, nesse domínio, habilitar a possibilidade do reconhecimento e, portanto, do controle. Tais imagens não visam a relação de quem olha com os sujeitos retratados (o anônimo entristecido, a paciente monomaníaca), seja ela uma relação de empatia, pena ou identificação, mas sim uma relação direta com as bocas, os olhos, as sobrancelhas: um olhar de reconhecimento, capaz de perceber na superfície da imagem os traços esquemáticos de determinada emoção ou condição psíquica. O rosto, portanto, se desfaz em

informação, torna-se um sistema organizado para que não escape ao estágio do reconhecimento metódico.

Impõe-se, então, a necessidade de um outro olhar, que perceba no rosto a lembrança da sua humanidade. São os retratos de Géricault, como o seu *homo melancholicus* (5), que talvez façam pesar a balança para esse outro lado. Ainda que não se saiba exatamente o motivo de Géricault ter pintado essa série de retratos dos pacientes de Étienne-Jean Georget na Salpêtrière, eles permanecem como olhares singulares para os “loucos” europeus do século XIX. Os retratados não são só um amálgama de sintomas ou de traços observados a partir de uma perspectiva positiva, mas pessoas com memórias mantidas por trás dos rostos enrugados e das expressões consternadas, do volume da pele e da ênfase, sempre misteriosa, dada ao *olhar* dos sujeitos. A postura do artista frente aos corpos de seus retratados parece não ser a da tentativa do destrinchamento, mas um resguardar-se frente a um corpo com história – abre-se na imagem cristalizada uma fenda, fazendo escorrer o movimento afetivo conforme o concebemos: uma ação no mundo, extensão da vida no tempo vivido.

Os retratos tardios de Antonin Artaud (6) (figura 114) radicalizam esse movimento. Se o olhar de Géricault abre uma fenda no âmbar da imagem para entrever a vida dos insanos, Artaud como que estilhaça a cobertura de cristal, libertando a ferocidade sentimental do ato aparentemente corriqueiro de retratar-se, de fazer figurar o rosto em um desenho. Se na paciente retratada por Alexander Morison os olhos estão fechados e no retrato de Géricault os olhos estão cabisbaixos, na figura abaixo os olhos de Artaud retornam ao observador, vigiam a postura frente à imagem do seu rosto.

Figura 114 – Autorretrato. Junho de 1947. Antonin Artaud. Grafite.



Fonte: Coleção Florence Loeb.

Realizado em 24 de junho de 1947 (a data consta no próprio desenho, na parte de baixo), menos de um ano antes do seu falecimento, o autorretrato faz parte de uma série de desenhos de rostos realizados por Artaud nos seus últimos anos. O rosto surge em meio a riscos, borrões e marcas sobre o papel – quase uma face erigida através de gestos de uma violência na superfície, como se o rosto representasse Artaud não só pela similaridade, mas pela própria transmissão da energia dos seus gestos sobre o papel. A vida, o sofrimento e a afetividade do desenhista tornam-se uma questão de impulsividade do traço, da materialidade do ato passível de ser reconstituída ao olharmos esse rosto pesaroso e cansado. Na ocasião da primeira exibição dos seus desenhos, que aconteceu em julho de 1947, Artaud escreve que “é assim que se deve aceitar estes desenhos, na barbárie e na desordem do seu estilo gráfico, ‘que jamais se preocupa

com a arte’, mas com a sinceridade e a espontaneidade da linha” (ARTAUD, 2022, p. 20, trad. livre).

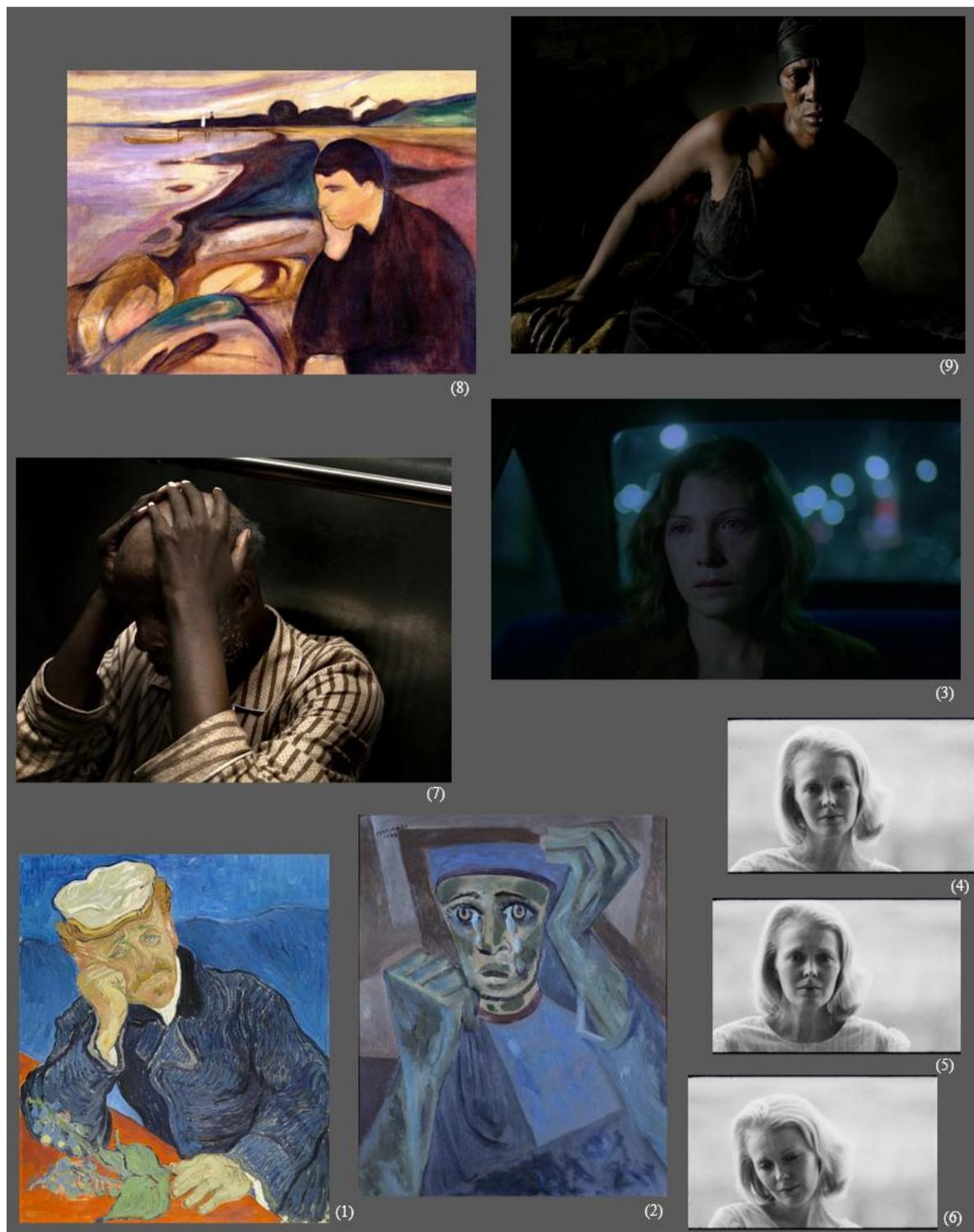
Uma obra como a de Artaud cinde por completo com qualquer projeto de conhecimento sobre o rosto pautado na identificação e na catalogação de traços ou gestos. Aqui tudo se mescla em um olhar vertical e em traços que perfuram a superfície, dando a ver a face quase que no movimento do tracejar de suas linhas, instável e impossível de ser *capturada*. Um abismo separa os rostos chorosos das fotografias de Darwin e os rostos craquelados de Artaud – esse abismo marca a diferença entre a imagem do naturalista preocupado com o registro do choro e a do indivíduo acometido pela emoção (pela “loucura”, pela *tristeza*), que transfere para a superfície da imagem seus gestos criativos. Rostos que carregam marcas de nascença, traços de suas condições no mundo enquanto imagens.

O rosto cristalizado dá a vez, portanto, a uma nova modalidade de figuração da emoção: rostos moventes, pelos quais fluem essa tal inatingível e forte performance do sentimento de tristeza. O filósofo Jean-Paul Sartre escreve que a emoção “é uma transformação do mundo”, complementando:

quando os caminhos traçados se tornam muito difíceis ou quando não vemos caminho algum, não podemos mais permanecer num mundo tão urgente e tão difícil. Todos os caminhos estão barrados, no entanto é preciso agir. Então tentemos mudar o mundo, isto é, vivê-lo como se as relações das coisas com suas potencialidades não estivessem reguladas por processos deterministas, mas pela magia (SARTRE, 2023, p. 62).

Ou seja, no caso da emoção, “é o corpo que, dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo para que o mundo mude suas qualidades” (*ibid.*, p. 64). A emoção seria, nesse sentido, o movimento completo que se estende da interioridade do sujeito, ao corpo e ao objeto externo que move seu afeto. A entendemos, a partir do texto do existencialista, como essa moção permanente, dependente eterna dos movimentos internos e externos (da “alma” e do corpo), bem como da *relação com o mundo*. E, na esteira do que discutimos no primeiro capítulo desta dissertação, isso quer dizer que a expressão da emoção jamais se cristaliza, a não ser que pela intervenção do discurso humano. É a partir de tais pressupostos que construímos a constelação derradeira deste trabalho (figura 115), “continuação direta”, digamos assim, da anterior.

Figura 115 – Constelação 06: rostos moventes.



Fonte: Composição própria a partir de cópias digitais.

Se lá chegamos ao autorretrato de Artaud, aqui começamos pelo já mencionado retrato de Paul Gachet, realizado por Vincent van Gogh (1) (o artista “suicidado pela sociedade”, conforme escreveria o próprio Artaud). Lado a lado com outra das *Mulheres Chorando* de Portinari (2), a tela figura na medida em que seus traços como que mobilizam o sentimento “melancólico” de Gachet, estremecendo todo o seu corpo, começando pelos olhos trêmulos e

passando pelas marcas (impressões) de pinceladas que conferem dinâmica e movimento ao quadro. Também é interessante mencionar o ramo de *digitalis* (ou “dedaleira”) que o médico segura, uma “planta medicinal cujas virtudes cardiotônicas tinham sido seriamente estabelecidas fazia cerca de um século”, e que teria sido escolhida por Gachet, médico e pesquisador da melancolia, para figurar na pintura, como um símbolo da sua profissão (STAROBINSKI, 2016, p. 200). Toda uma pequena história da melancolia – iconográfica, comportamental e medicinal – se delineia no retrato pintado por van Gogh, ao mesmo tempo em que o seu movimento é perpétuo: os olhos tristes de Gachet nunca deixam de encarar o vazio além, sua cabeça pesada jamais sairá do apoio confortável da mão direita.

O gesto pelo gesto, pode-se dizer, estabelecido pela força expressiva (mencionamos, mais uma vez, o anjo melancólico de Albrecht Dürer, paradigma da “pose” melancólica). As mãos sobre o rosto na figura de Portinari como que repetem esse motivo, mas extrapolam o gesto ao hipersensibilizar a proporção das formas, com grandes mãos que parecem querer cobrir o choro e a tristeza. E, novamente, as lágrimas enormes, evidenciadas na cor azul que se estabiliza à vestimenta da mulher. Cor da água, que escorre e que é capturada no *instante* em que se vê chorar.

A lágrima, ali explícita, já não o é no rosto da “mulher chorando” de Chantal Akerman (3). Pois, presa à verossimilitude do registro fotográfico, a tristeza de Anna é como qualquer outra: sua lágrima escorre incolor e quase invisível, na quietude do banco de trás de um carro. Nesta imagem, duas vias: o rosto-muro, que dá a ver somente o que se precipita da face para fora; e, sendo que Anna é uma cineasta, o olhar para fora, que planifica sua relação afetiva com o mundo. Sua tristeza circula nessa via dupla, atrelada muito mais à superfície (do rosto, do mundo ao redor, da imagem) do que à interioridade, ou ao delineamento de uma razão. O cinema estabelece a possibilidade de complexificar a figuração da emoção não só pela ilusão de movimento da imagem, que nos coloca em uma relação temporal com o rosto, mas também por utilizar de todo um *jogo* de encenação e de olhar para aprimorar suas dinâmicas de cena. As lágrimas de Anna, portanto, por mais que nos concentremos no rosto, não ficam nele, mas circulam pelo quadro e são transportadas ao contraplano (o plano da vista da janela do táxi). Emoção movente, pois o rosto emocionado é uma lança que afeta todo o mundo diegético, transformando-o também, em um mundo triste.

E, no caso de *As Altas Solidões* (4), quando o olhar *permanece* sobre o rosto, os olhares emocionados de Jean Seberg como que flutuam entre uma sequência de modulações da própria expressão. Quer dizer, a retratada expressa a si mesma de forma consciente e intencional, reclamando para si uma certa agência sobre o próprio ato de entristecer-se, apesar do olhar

específico lançado pelo cineasta. Não se trata mais de uma imagem definida tanto pelo olhar específico do cineasta (para além do dispositivo retratista que ele elabora), e sim pela ação de quem está em quadro e que lança, ao inverso da imagem (ou seja, o lugar do observador), uma proposição afetiva. Tal qual os olhos de Artaud em seu autorretrato, Seberg coloca sua tristeza à mostra e em contato franco com algo e alguém que está fora – fora de si, fora da imagem, uma emoção flutuante, errante.

Mantemo-nos no cinema ao tratar de Ventura em seu estado de letargia e, aqui, o olhar que monumentaliza de Pedro Costa dá a ver o corpo com luzes e sombras muito mais particulares. Um certo estado de espírito é construído em todo o trabalho de *mise en scène*, onde o corpo de Ventura figura como o de alguém que fora abatido pelo torpor daquele mundo (ou, então, o próprio sofrimento de Ventura é que lança suas sombras no espaço ao redor). É por isso que o *frame* selecionado para figurar a tristeza na constelação acima é a do personagem com as mãos sobre a cabeça, tapando o rosto – como se o peso das memórias, dos fantasmas e da própria atmosfera acabrunhassem seu espírito. Ventura, a ser lembrado por ser um homem, mas também pelo sofrimento que (o) atravessou.

Pouco falamos sobre a ideia de atmosfera, e de como a tristeza – ou a melancolia, enquanto estado de espírito – pode “pintar” os espaços e as paisagens que circundam os corpos. Em uma tela como a *Melancolia*, de Edvard Munch (8), isso pode ser percebido com clareza. Está na grande distância que separa o observador entristecido, em primeiro plano, e a paisagem da praia, ao fundo. O homem, destacado do mundo, centrado em seu próprio mal-estar – e, lá no fundo, duas pessoas. Um casal? Uma tela, talvez, que trate das dores de uma decepção amorosa, e de como esse triste pesar acaba por tingir o mundo inteiro com a tinta da melancolia. Dessa forma também funciona a imagem nos filmes de Pedro Costa – o mundo filmado como que “reage” visualmente às intempéries e aos sofrimentos de seus habitantes, estendendo suas tristezas – movendo-as – em direção às bordas do quadro.

Há, finalmente, a lágrima solitária de Vitalina Varela (9), e a habilitação de um *ver em silêncio*, ato que ecoa em todas as imagens elencadas neste desenho constelar. Para além de se tratar de uma lágrima que *significa* o choro, dentro do regime visual econômico de Costa, ela também parece que desponta como uma marca inevitável da condição humana – estremecida, emocionada – da figura de Vitalina. Dessa forma, a lágrima *nos* move a questionar seus motivos e a encontrar esse lugar comum em que possamos compreender a emoção que se passa no outro. Pois, afinal, é disso que se trata: rostos cujas emoções nos confrontem e nos forcem a ver o outro como *um outro* de fato, que pensa e que sente, nos reposicionando, enfim, em direção à compreensão do fenômeno da tristeza – fato inegável da vida de cada um, ainda que castigado

pelo cotidiano e atirado à interdição pela vida pública. A lágrima, enfim, traz o sentimento de volta à superfície.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tristeza não é inútil. Ou talvez o seja, se a concebermos nos moldes daquilo que será designado como uma “sociedade do desempenho” (HAN, 2017) – ou, a civilização capitalista contemporânea, cindida entre polos “positivos” e “negativos” e marcada por sujeitos que existem em prol e ao redor da produtividade e da geração de riqueza. Nessa sociedade não há espaço para a tristeza, pois ela é uma emoção ociosa, uma emoção que nos força a sentar e contemplar o estado das coisas. O choro de May Lin em *Vive L'Amour*, para além de sua duração em quadro, é disruptivo também porque acontece em um lugar público. O parque, esse espaço de relaxamento e descontração, de cultivo de *felicidade* e *bem-estar*, não é um espaço para o qual se vai para presenciar o sofrimento. E qual seria, afinal, o lugar para o qual podemos nos encaminhar para *sermos tristes*, para chorarmos? Esse lugar não existe no âmbito público, pois a vida civil contemporânea expurgou qualquer emoção tida como *negativa* da sua superfície. Ao sofrimento e à dor estão reservados os confessionários e as sessões de terapia⁴⁶: que cada indivíduo lide com o choro em seu espaço privado, e que jamais dê as caras frente ao outro em um estado de tristeza. A tristeza foi transformada, efetivamente, em um peso a carregar pelo decorrer das nossas vidas, e não um fenômeno psíquico a compreender e assimilar como *natural*.

Nada mais que um contratempo, a tristeza deve ser apaziguada para que se dê lugar ao potencial que temos de sermos *felizes*. Felizes, não para nos sentirmos plenos ou completos no mundo, mas para que estejamos prontos para mais uma jornada de trabalho em prol de um capital abstrato, mais um ano de investimentos e de envolvimento no *objetivo pessoal* (que também é coletivo) de angariar os meios necessários de uma vida útil e produtiva. Ou, ainda:

a insistência onipresente na transformação do negativo impraticável em um positivo prático, de modo a manter uma atitude otimista diante de nós mesmos e do mundo, transforma emoções como angústia, raiva e tristeza em algo disruptivo e indesejável, mas, pior, também em algo infrutífero, inútil ou "por nada" (CABANAS, ILLOUZ, p. 264, 2022).

Quer dizer, mascara-se uma realidade de injustiças sociais e de mal-estar crônico com um discurso de *busca pela felicidade* contínua e constante, na qual basta uma atitude otimista e um recalque insistente da negatividade para que se possa ser *funcional* na vida pública – *funcional*, porque a *felicidade* a que se busca nesse contexto não é o simples bem-estar do *estar feliz*, e sim um objeto misterioso e elusivo que está lá fora e que demanda um apetite insaciável

⁴⁶ E, também, as salas de cinema, esse espaço escuro, situado em uma espécie de limiar entre o público e o privado. Agradeço à professora Beatriz Avila Vasconcelos que, na ocasião da defesa desta dissertação, compartilhou esse insight.

pelo ideal capitalista de *vencer na vida*. Vencer financeiramente, com status, posses, propriedades, títulos, conexões, contatos. Nunca “vencer” emocionalmente – ou seja, aceitar-se como uma criatura emocionalmente polivalente e *viver* essa vida por completo. E, portanto, abandonamos nossas tristezas aos confins de um calabouço não-dito. Fingimos que ela não está ali e que não faz parte de quem somos, como se não entrasse em ação silenciosamente em todas as nossas interações com o mundo.

Com esta pequena digressão percebe-se que, contemporaneamente, as emoções passam a ser vistas quase como *pontos de habilidade*, vantagens e desvantagens que influenciam o decorrer de nossas vidas sociais, carreiras e conquistas. Um dos objetivos implícitos no desenvolvimento desta pesquisa foi desdobrar um olhar sobre as emoções que não fosse simplesmente utilitário, mas que visse nelas as manifestações da existência humana no mundo, uma não mais ou menos valiosa do que a outra. Para isso, a pergunta inicial que propomos foi fundamental: sob que condições estéticas se torna visível a figuração da tristeza no *close-up* cinematográfico? A pergunta, é claro, serve muito mais como uma alavanca, dando origem a outros questionamentos e, fatalmente, a toda a dissertação lida até aqui – as *condições estéticas* do rosto triste no cinema têm relação indubitável com a história dos discursos sobre a tristeza, bem como com toda a miríade de visões produzidas sobre o ato de emocionar-se, de modo que um estudo acerca de tais manifestações mostrou-se oportuno.

Recapitulemos o trajeto percorrido: no primeiro capítulo, nos concentramos em estabelecer algumas das formas como se desenvolveu a ideia de uma ciência das expressões das emoções, seja nos discursos de civilidade da fisiognomonia, seja nos textos canônicos do evolucionismo darwiniano. Como contraponto, estabelecemos a ideia da emoção como *ato livre*, a partir das leituras de Bergson, Stein e Didi-Huberman, de forma a entender a tristeza menos como um objeto sob a tutela de discursos científicos determinados, e mais como um fenômeno da pessoa humana de fato, que se manifesta na mente e na superfície do corpo, estendendo-se ao mundo e ao outro. Ainda no primeiro capítulo buscamos delinear um breve itinerário de discursos e imagens sobre a tristeza, desembocando na possibilidade de um olhar privilegiado da arte sobre o fenômeno emotivo, da figura dorida de Cristo ao retrato estelar de Marilyn Monroe.

Em seguida, partimos para o trabalho de análise fílmica, dividindo o *corpus* cinematográfico em duas linhas de força que determinaram o desenho de duas constelações: *rostos que sentem e filmados*. A primeira constelação se constitui por filmes cujos rostos

protuberam do tecido narrativo, constituindo rasgo ou cicatriz. Rostos que, por um determinado momento, sequestram os sentidos para si, instalando uma espécie de intervalo ou parada abrupta no fluxo fílmico para que se observe, por um instante, o próprio fato do rosto enquanto se emociona. Na segunda constelação – *retratos filmados* – lidamos brevemente com a possibilidade da ideia de filme-retrato, sendo que os filmes sobre os quais tratamos aqui flertam com, ou mesmo assumem para si, o estatuto de *retrato fílmico*: obras em que o rosto é o assunto primário e o destino, verdadeiras tentativas de capturar uma face em sua dimensão espaçotemporal ou de sintetizar a condição presente de um sujeito a partir do dispositivo fílmico. Ocupamo-nos, de maneira geral, com filmes em que desponta, da investida retratista, um sujeito retratado cuja tristeza se manifesta como parte do seu ser.

O último capítulo serviu para que entendêssemos de que forma as imagens fílmicas com as quais trabalhamos estão inseridas neste redemoinho de discursos e imagens da tristeza enquanto emoção humana. A partir da elaboração de uma segunda série de constelações, buscamos trabalhar duas importantes polaridades que cruzaram nosso caminho no decorrer das análises: a do choro e de sua ausência, e a da emoção cristalizada e da emoção movente. Na montagem das constelações esboçamos a ideia de que cada imagem pode funcionar como uma espécie de *supernova* cintilante, pois lança suas afecções e discursos pelo espaço sideral, possivelmente matizando e movendo outras imagens. No meio de toda essa rede virtual de imagens de rostos, parece que o cinema surge como uma das formas de arte que têm o potencial de fazer com que a expressão das paixões persista enquanto um fenômeno intrínseco à humanidade. A persistência, aqui, se dá no tempo e no espaço – nas modulações do rosto, na duração que decorre frente aos nossos olhos, no *acontecimento* da imagem fílmica e na escolha generosa de estender o olhar para o rosto do outro.

Tratamos, no primeiro capítulo, do tema da empatia, e acreditamos que as imagens fílmicas aqui estudadas, cada uma à sua maneira, desenvolvam possibilidades em graus distintos de trabalhar o ato empático através da experiência do visionamento. Ainda que não se trate de uma empatia *de fato* – lidamos, aqui, com imagens, fantasias e visões do outro, e não com *outros* de carne e osso –, pode se tratar, no mínimo, de uma emulação do ato. Ou seja, a imagem do rosto convoca, em nós, um posicionamento frente à humanidade de quem quer que esteja em quadro. Se nenhuma imagem é inocente, também não o somos quando as olhamos. Toda a ambiguidade do rosto de Anne Buchanan é, na verdade, reveladora, pois enquanto nos parece que o rosto não se revela, permanecemos imóveis como se estivéssemos buscando *algo a mais* ali. Esse algo a mais pode ser, talvez, o fato da “experiência da consciência externa”

(STEIN, 1989, p. 11), fundamental para que o ato empático se desenrole em nossa própria consciência.

Cabe-nos, portanto, questionar se o cinema não poderia fazer parte de uma história que procura manter a empatia como um ato relevante na vida em sociedade. Aqui fica evidente, é claro, a limitação do nosso *corpus*, composto por pouco mais de dez obras, todas com tendências estilísticas pouco ou muito próximas às margens da indústria cinematográfica e daquilo que se considera *o cinema*, em sentido estrito. Uma das lacunas deste trabalho, por exemplo, é um aprofundamento maior nas possibilidades do *rosto ordinário*, o rosto do cinema narrativo clássico que se comunica e se relaciona com o mundo ao redor, acima de tudo. Dito isso, questionamos se os filmes estudados não atuam como uma espécie de catalisador que mobiliza esse *outro olhar* à tristeza – outro olhar quando colocado em relação ao olhar vigente, que concebe a emoção, recuperando Didi-Huberman, como um *agente passivo*, ou um obstáculo “patético” (no sentido pejorativo) a uma vida plena e funcional.

A empatia, nessa perspectiva, seria um antídoto à atitude utilitária da contemporaneidade para com as emoções, já que é no ato empático que se percebe como a emoção tem a capacidade de *mobilizar* o outro e reordenar todo um contexto de intersubjetividade com base na compreensão dessas mesmas emoções. O fenômeno da tristeza, portanto, em nossas pequenas constelações de rostos estelares, deixa de ser tensionado pela pressão de um mundo incompreensível e se encaixa com suavidade aos músculos da face, como se retornasse à sua morada. E, dessa forma, as imagens de que tratamos – cada uma sob suas condições estéticas particulares – nos devolvem a nós mesmos, por nos lembrar que a emoção, ainda que dure por poucos instantes (poucos segundos, no caso de *Viver a Vida*, ou seis minutos, no caso de *Vive L'Amour*), é, também, um ato de autocuidado. Um deixar-se ir pelas correntezas da consciência, reafirmando essa condição primeira do existir humano: a do choro da criança desamparada, desesperada, mas que, enfim, está viva. Também um ato, e nisso concluímos, de consideração ao outro – de consideração, pois é na apreensão da emoção do outro que lembramos que o que corre em suas veias é a mesma coisa que corre na nossa.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Catarina. CUNHA, Mariana. Devolver a história, materializar o trauma - Observações sobre os corpos migrantes em *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019) de Pedro Costa. In: *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Portugal: AIM. vol. 8, n. 2. p. 112-135. 2021

ARTAUD, Antonin. **The Human Face and Others Writings on his Drawings**. Tradução de Clayton Eshleman (inglês). Zurique: Diaphanes, 2022.

AUMONT, Jacques. **El rostro en el cine**. Buenos Aires: Paidós Ibérica, S. A., 1998.

BALÁZS, Béla. O Homem Visível. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

_____. A Face do Homem. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BARASCH, Moshe. The Crying Face. **Artibus et Historiae**, Cracóvia. Vol. 8, n. 15, p. 21-36, 1987.

BARTHES, Roland. O Rosto de Garbo. In: **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BASILIO, Elcio Silva Nunes. **A Palavra e Sua Ausência - Gesto e fala na filmografia de Philippe Garrel**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, 2020.

BELTING, Hans. IMAGEM, MÍDIA E CORPO: Uma nova abordagem à Iconologia. **Ghrebh-** - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. São Paulo. n. 08, p. 32-60, julho 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021.

BERGMAN, Ingmar. Chacun de mes films est le dernier. In: **Cahiers du cinema**. Paris, n. 100, tomo XVII, p. 44-54, out. 1959.

BERGSON, Henri. **Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência**. Tradução de Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2020.

BERRY, Chris. Where is the Love? - Hyperbolic Realism and indulgence in *Vive L'Amour*. In: BERRY, Chris; LU, Feii (orgs). **Island on the Edge** - Taiwan New Cinema and After. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005, p. 89-100.

BRILLIANT, Richard. **Portraiture**. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008.

BURGOS, Javier S. A new portrait by Géricault. **The Lancet - Neurology**, Vol. 20, n. 2, p. 90-91, fev., 2021.

BUTT, Gavin. Stop That Acting! Performance and Authenticity in Shirley Clarke's *Portrait of Jason*. In: MERCER, Kobena (org). **Pop Art and Vernacular Cultures**. Cambridge: MIT Press, 2007. p. 36-55.

CABANAS, Edgar; ILLOUZ, Eva. **Happycracia** - fabricando cidadãos felizes. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

CHAUÍ-BERLINCK, Luciana. Melancolia e Contemporaneidade. **Cadernos Espinosanos**, São Paulo, n. 18, p. 39-52, 2008.

CLAIR, Jean. **Mélancolie** - génie et folie en Occident. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto** – Expressar e calar as emoções. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções nos homens e nos animais**. Tradução de Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** - A imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____; GUATTARI, F. Ano Zero Rostidade. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**, Belo Horizonte, v. 2 n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

_____. **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

_____. **A imagem sobrevivente** – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

_____. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arber. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Que Emoção! Que Emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOANE, Mary Ann. **Bigger Than Life** - The close-up and scale in the cinema. Durham e Londres: Duke University Press, 2021.

EPSTEIN, Jean. Magnification. In: ABEL, Richard. **French Film Theory and Criticism - A history/anthology: 1907-1939**. Volume I: 1907-1929. Nova Jersey: Princeton University Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013

GRANDO, Angela. Bill Viola, o tempo em suspensão. **Revista Croma, Estudos Artísticos**. Lisboa: FBAUL/CIEBA. vol. 3, n. 5 174-182. 2015.

GRZIBOWSKI, Silvestre; BAREA, Rudimar. Empatia e Ética na fenomenologia de Edith Stein. **Ágora Filosófica**, Pernambuco, ano 15, n. 1, p. 34-46, dez. 2015-2.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUSTAFSON, Irene. Putting Things to the Test: Reconsidering Portrait of Jason. In: **Camera Obscura 77**. Durham: Duke University Press. vol. 26, n.2, p. 1-31. 2011.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

JACQUES, P. B. Pensar por montagens. In: JACQUES, P.B., e PEREIRA, M.S., comps. **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar [online]. Salvador: EDUFBA, p. 206-234, 2018.

JAWORSKA, Władysława. "Christ in the Garden of Olive-Trees" by Gauguin. The Sacred or the Profane? **Artibus et Historiae**, Cracóvia. Vol. 19, n. 37, p. 77-102, 1998.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da Melancolia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAVATER, John Caspar. **Essays on Physiognomy**. Tradução de Thomas Holcroft. Londres: William Tegg and Co., 1853.

LIM, Song Hwee. **Tsai Ming-Liang and a cinema of slowness**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.

MALANGA, Gerard; WARHOL, Andy. **Screen Tests - A Diary**. Nova Iorque: Kulchur Press, 1967.

MARGULIES, Ivone. **Nothing Happens - Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday**. Londres: Duke University Press, 1996.

MELNIK, Igor Antonio Cancela. **Estudos dos Remanescentes de Supernova N49 e N63A**. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Física, Área de concentração em Astronomia, Universidade Federal de Santa Maria, 2013.

MILLER, Margaret. Géricault's Paintings of the Insane. **Periódico dos Institutos Warburg e Courtauld**, Vol. 4, n. 3/4, p. 151-163., abr., 1941 - jul., 1942.

MING-LIANG, Tsai; KRAICER, Shelly. Interview with Tsai Ming-Liang. **Positions: east asia cultures critique**, V. 8, N. 2, Outono de 2000, pp. 579-588.

MORISON, Alexander. **The Physiognomy of Mental Diseases**. Londres: Longman and co., 1843.

MULVEY, Laura. **Fetishism and Curiosity**. Londres: Indiana University Press, 1996.

_____. Notas Sobre Sirk e o Melodrama. In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Starling Cássio. **Douglas Sirk - O príncipe do melodrama**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

NEVES, Calac Nogueira Salgado. **Máquina, corpo e erotismo nos filmes de Andy Warhol**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Em Defesa do Melodrama. In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Starling Cássio. **Douglas Sirk - O príncipe do melodrama**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012.

_____, Luiz Carlos. **Cavalo Dinheiro e a arte do retrato**. 2016. Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/home/cavalo-dinheiro-e-a-arte-do-retrato/> >. Acesso em 20 dez. 2024.

_____. Retratos em movimento. **ARS**, São Paulo. v. 15, n. 31, p. 183-208, 2017.

RIBEIRO, Eunice. Poéticas do Retrato - o desgaste das figuras. **Diacrítica**, ciências da Literatura, Braga. n. 22/3, p. 265-322, 2008.

SAMAIN, Etienne (org). **Como Pensam as Imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução de Paulo Neves Porto Alegre: L&PM, 2023.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos Trópicos – A melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. O nascimento da Melancolia. **IDE: psicanálise e cultura**, São Paulo, n. 31(47), p. 133-138, 2008

SELLARS, Peter. Bodies of Light. In: WALSH, John (org.). **Bill Viola, The Passions**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p. 153-165, set-dez, 2020.

STAROBINSKI, Jean. **A Tinta da Melancolia – uma história cultural da tristeza**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEIMATSKY, Noa. **The Face on Film**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

STEIN, Edith. **On the problem of empathy**. Tradução de Waltraut Stein (inglês). Washington, D.C.: ICS Publications, 1989.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Tradução de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TOLEDO, Thaianne de. **Morte e Ressureição**: Desvianças de rostidade e afecção no cinema de Andy Warhol e Arthur Omar. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) - Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná. Curitiba, 2023.

TORRES, Fernanda Lopes. **Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys**: Lugares de melancolia. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social e Cultura do Departamento de História, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.

VIOLA, Bill, PEROV, Kira. Passions and Angels 2000-2002. In: WALSH, John (org.). **Bill Viola, The Passions**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

_____; BELTING, Hans. A Conversation. In: WALSH, John (org.). **Bill Viola, The Passions**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

WALL-ROMANA, Christophe. Epstein's *Photogénie* as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment and Ethics. In: SARAH, K.; PAUL, J. N. (orgs). **Jean Epstein - Critical essays and new translations**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

WALSH, John. Emotions In Extreme Time: Bill Viola's Passions Project. In: WALSH, John (org.). **Bill Viola, The Passions**. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e terra, 2012.

FILMOGRAFIA

CAVALO Dinheiro. Direção de Pedro Costa. Portugal, 2014, 104 min., cópia digital.

JUVENTUDE Transviada. Direção de Nicholas Ray. Estados Unidos, 1955, 111 min., cópia digital.

OS ENCONTROS de Anna. Direção de Chantal Akerman. Bélgica, França e Alemanha Ocidental, 1978, 127 min., cópia digital.

LES HAUTES Solitudes. Direção de Philippe Garrel. França, 1974, 82 min., cópia digital.

LÍRIO Partido. Direção de D. W. Griffith. Estados Unidos, 1919, 90 min., cópia digital.

RAINHA Christina. Direção de Rouben Mamoulian. Estados Unidos, 1933, 99 min., cópia digital.

RETRATO de Jason. Direção de Shirley Clarke. Estados Unidos, 1967, 105 min., cópia digital.

SCREEN Test [ST155]: Dennis Hopper. Direção de Andy Warhol. Estados Unidos, 1964, 3 min., cópia digital.

SCREEN Test [ST33]: Ann Buchanan. Direção de Andy Warhol. Estados Unidos, 1964, 3 min., cópia digital.

VITALINA Varela. Direção de Pedro Costa. Portugal, 2019, 124 min., cópia digital.

VIVER a Vida. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1962, 85 min., cópia digital.

VIVE L'Amour. Direção de Tsai Ming-liang. Taiwan, 1994. 118 min., cópia digital.