



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

ISABEL PAZ SALES XIMENES CARMO

(DES)APARIÇÕES DO ROSTO EM *OS OLHOS SEM ROSTO*

**FORTALEZA
2017**

ISABEL PAZ SALES XIMENES CARMO

(DES)APARIÇÕES DO ROSTO EM *OS OLHOS SEM ROSTO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e linguagens. Linha de pesquisa: Fotografia e audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C285(Carmo, Isabel Paz Sales Ximenes.
(Des)aparições do rosto em Os olhos sem rosto / Isabel Paz Sales Ximenes Carmo. – 2017.
113 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Rosto. 2. Cinema. 3. Os olhos sem rosto. I. Título.

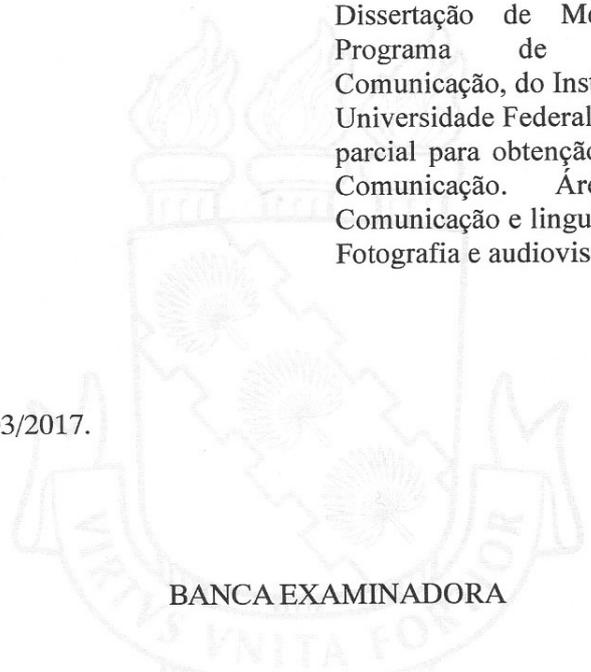
CDD 302.23

ISABEL PAZ SALES XIMENES CARMO

(DES)APARIÇÕES DO ROSTO EM *OS OLHOS SEM ROSTO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e linguagens. Linha de pesquisa: Fotografia e audiovisual.

Aprovada em: 29/03/2017.



BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Henrique Codato
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Karla Patrícia Holanda Martins
Universidade Federal do Ceará (UFC)

“Que necessidade tinha um rosto de se intrometer até naquele espaço? Um filme devia ser primordialmente algo para ser visto no escuro. Uma vez que quem vê não tem rosto, penso que os que estão sendo vistos também não precisariam de rosto...” (Kobo Abe)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos, por todo o apoio durante esta empreitada.

Ao João, pelo carinho e pela compreensão nos momentos difíceis.

À Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo, orientadora querida e gerenciadora de crises.

Ao Prof. Dr. Henrique Codato, pelas valiosas contribuições.

Aos professores, servidores e colegas de curso do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC.

À Capes, pelo auxílio financeiro concedido para a realização deste trabalho.

RESUMO

Os olhos sem rosto (Georges Franju, 1960) narra a história de Christiane, cujo rosto foi gravemente desfigurado em um acidente de carro provocado pelo próprio pai, o médico e professor Génessier. Na tentativa de recuperar o rosto da filha, Génessier e Louise – sua assistente e também antiga paciente – sequestram moças fisicamente semelhantes a Christiane para, em operações ilegais, transplantar a pele do rosto das vítimas na jovem e, assim, reestabelecer sua vida. Nosso estudo, em sua segunda parte, parte do filme e de sua temática para discutir a figuração do rosto em algumas formas artísticas (principalmente no cinema) e a importância dessas figurações em nossa sociedade. Em seguida, convocamos autores da antropologia, filosofia, sociologia e literatura (AGAMBEN, 2015; BAKHTIN, 1987; BAQUÉ, 2007; BRETON, 1992, 1998, 2013; COURTINE; HAROCHE, 1988; TUCHERMAN, 2012) para esboçarmos uma breve trajetória antropológica do rosto em dois momentos históricos cruciais: a transição entre a Idade Média e a Moderna; e a virada do século XIX para o século XX. Na terceira parte, nosso objetivo foi traçar o desenvolvimento do grande plano e das demais formas de enquadrar e figurar o rosto ao longo da história do cinema. Esse percurso foi embasado por teóricos, críticos e cineastas que abordaram o tema (AUMONT, 1992; BALÁZS, 2010; DELEUZE, 1983; EISENSTEIN, 2002; EPSTEIN, 1974). Por fim, é realizada a análise de três personagens do filme-objeto a partir de suas (des)aparições, no intuito de construir uma rede de interpretações em torno da materialização desses rostos, de suas ligações no nível da montagem e de suas relações com categorias como a máscara, o olhar, o toque e a desfiguração.

Palavras-chave: Rosto. *Os olhos sem rosto*. Cinema.

ABSTRACT

Eyes without a face (George Franju, 1960) tells the tale of Christiane, whose face was gravely disfigured by a car accident caused by her father, the professor and medical doctor Génessier. In an attempt to recover his daughter's visage, Génessier and Louise, his assistant and former patient, start kidnapping young women who resemble Christiane in order to transplant their skin onto the girl's face and reestablish her normal life. Our present study begins with the analysis of the film and its thematic as a way of reflecting on the figurative emergencies of the face in artistic form and its relevance in contemporary society. We then attempted to establish a dialogue with various authors from the fields of anthropology, philosophy, sociology and literature (AGAMBEN, 2015; BAKHTIN, 1987; BAQUÉ, 2007; BRETON, 1992, 1998, 2013; COURTINE; HAROCHE, 1988; TUCHERMAN, 2012) in order to outline a trajectory of the face in figurative forms. Our concern was particularly in two crucial historical axis, which at certain points overlap: the transition from the medieval depictions to the modern aesthetics; and the turn from the XIX to the XX century. In the third chapter, our goal was to trace the development of the close-up shot and other forms of framing the face throughout movie history, with the aid of theorists, film critics and moviemakers who approached the theme (AUMONT, 1992; BALÁZS, 2010; DELEUZE, 1983; EISENSTEIN, 2002; EPSTEIN, 1974). Finally, the final chapter conducts the analysis of the three main characters of *Eyes without a face*, with focus in their (dis)appearances in the reel. Our purpose was to construct a net of interpretations around the materialization of these countenances, their links with the general assembly of the movie and their relationships with categories such as mask, gaze, touch and disfiguration.

Keywords: Face. *Eyes without a face*. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Colom, Jonsson, Hoyningen-Huene e Kértész: um <i>corpus</i> inicial	10
Figura 2	Christiane esconde o rosto	16
Figura 3	Mestre Vampiro; Cesare e Diana Monti	18
Figura 4	Fausto tenta transformar metal comum em ouro	22
Figura 5	Cenários: cemitério, mansão e bosque	25
Figura 6	Nosferatu se prepara para atacar Ellen; Christiane espreita pela mansão	25
Figura 7	<i>Paul en Pierrot</i> (Pablo Picasso, 1925) e sua versão feminina em Christiane	26
Figura 8	<i>Díptico de Melun</i> (Jean Fouquet, aprox. 1450)	32
Figura 9	<i>A virgem do chanceler Rolin</i> (Jan Van Eyck, aprox. 1435)	33
Figura 10	Génessier perscruta os rostos de Christiane e Paulette	35
Figura 11	<i>Cavalheiro</i> (André Adolphe Eugène Disdéri, 1860)	40
Figura 12	Ficha criminal de Alphonse Bertillon, criada em 1912	40
Figura 13	Necrose gradual do transplante	41
Figura 14	Autorretratos de Claude Cahun (1921, 1927 e 1928, respectivamente)	42
Figura 15	<i>Stills cinematográficos sem título</i> (Cindy Sherman, 1977-1980)	43
Figura 16	<i>O rosto de um outro</i> (1966)	47
Figura 17	Aproximação de um plano a outro em <i>Sick kitten</i> (1903)	48
Figura 18	Planos aproximados de Lilian Gish em <i>Lírio partido</i> (1919)	51
Figura 19	Crescimento dos planos até o <i>close-up</i> da máscara	51
Figura 20	Seleção de planos de <i>A linha geral</i> (1929)	54
Figura 21	Seleção de planos do relógio em <i>A queda da casa de Usher</i> (1928)	55
Figura 22	Troca de olhares em <i>Clamor do sexo</i> (1961)	60
Figura 23	Sequência final de <i>Frenesi</i> (1972)	62
Figura 24	Primeiro e segundo <i>Beauty Composites</i> (Nancy Burson, 1982)	64
Figura 25	Transição de um polo a outro em <i>A imperatriz galante</i> (1934)	65
Figura 26	Edmund em <i>Alemanha ano zero</i> (Roberto Rossellini, 1948)	67
Figura 27	Frame de <i>Faces</i> (1968)	69

Figura 28	<i>Os incompreendidos</i> (1959), <i>Mônica e o desejo</i> (1953) e <i>Acoissado</i> (1960)	70
Figura 29	Sequência da lanchonete em <i>Viver a vida</i> (1962)	71
Figura 30	As quatro categorias do rosto formuladas por Aumont em <i>Persona</i> (1966)	72
Figura 31	Sequência inicial de <i>Os olhos sem rosto</i>	78
Figura 32	As expressões mutáveis de Louise: no encontro com Edna; no carro com a vítima; e no cemitério	78
Figura 33	Sequência de entrada de Génessier no campo até o <i>close-up</i>	80
Figura 34	Sutileza e quase imobilidade nas expressões de Génessier: no necrotério; no cemitério com Louise; conversando com Christiane	81
Figura 35	Os últimos seis planos da sequência da cirurgia, de um total de 42 planos	82
Figura 36	Interação entre Génessier e Christiane	87
Figura 37	A aparição da máscara	87
Figura 38	A duplicação da máscara em Edna	89
Figura 39	Christiane, o espelho, a ligação para o noivo e o quadro: acionamento da visão	91
Figura 40	Antes da cirurgia	93
Figura 41	Primeiros e últimos planos dos personagens de <i>Os olhos sem rosto</i>	97

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	<i>OS OLHOS SEM ROSTO</i>, DE GEORGES FRANJU	14
2.1	Apresentação	14
2.2	Um rosto para ver	15
2.3	Georges Franju, cineasta do insólito	16
2.4	<i>Os olhos sem rosto</i> : entre fronteiras	21
3	SOBRE ROSTOS	29
3.1	Do corpo grotesco ao corpo individual	29
3.2	Decodificando o rosto: fisiognomonía	34
3.3	Fotografia e identidade	38
4	ROSTO NO CINEMA	48
4.1	Os primeiros grandes planos	48
4.2	Balázs, Eisenstein e Epstein: <i>close-up</i> no cinema silencioso	49
4.3	Rostos comunicantes do cinema clássico	58
4.4	Rostos humanos do neorrealismo	66
4.5	Rostos desfeitos nos cinemas de vanguarda	68
5	FACES MÚLTIPLAS EM <i>OS OLHOS SEM ROSTO</i>	75
5.1	História de rostos	75
5.2	Louise e Génessier	76
5.3	Os olhos sem rosto de Christiane	83
5.3.1	<i>A máscara</i>	87
5.3.2	<i>Olhar e toque</i>	90
5.3.3	<i>Desfiguração</i>	94
5.4	Rostos destruídos	96
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO



Figura 1 – Colom, Jonsson, Hoyningen-Huene e Kértész: um *corpus* inicial

Este estudo foi iniciado em 2014, quando, numa visita a uma exposição em Buenos Aires, avistei uma fotografia do catalão Joan Colom, *La calle* (1958-61). Algo me intrigou profundamente na imagem – o fato de que se trata de um retrato, mas um retrato cujo elemento que comumente julgamos ser o principal não aparece: o rosto da garota.

Ela usa sapatos envernizados com meias claras, uma saia um pouco acima dos joelhos e uma blusa xadrez de mangas curtas. O fato de um dos pés aparecer desfocado nos indica que ela estava em movimento. Nos braços, segura o que parecem ser serpentinas de carnaval. No fundo, há uma lambreta, um prédio com uma janela de vidro e uma porta e, ao lado,

possivelmente uma vitrine de um pequeno comércio. O chão é de pedra, e o traço divisório entre calçada e rua cria uma linha interessante na composição, que corta a garota ao meio.

Mas e o rosto? Qual a cor dos cabelos, a cor dos olhos, que largura tem a boca, o tamanho das orelhas? E o nariz? É fino, pontiagudo, arredondado? Quem é essa garota? Nesse ponto, imagino uma pequena ficção. Pergunto-me se está feliz ou se está triste, com raiva. Ou talvez ela não sente nada que se possa ver, está pensando em outra coisa: no namorado, na escola, no que vai ser no futuro, na fofoca da vizinha, em como será a próxima festa. Conheço dela as roupas, tenho ideia de onde ela está, sei que segura um engodo de qualquer coisa nos braços. Mas não sei que rosto tem.

Tantas imagens nos enganam. E essa, por não ter um rosto visível, por não mostrar aquelas emoções que estamos tão acostumados a tentar desvendar, poderia nos confundir ainda mais. Ou não? Afinal, o que dizem os rostos, se é que dizem alguma coisa?

A partir desse enigma que é o rosto, tantas vezes ponderado ou aludido, e dessa fotografia, especificamente, comecei o projeto que deu origem a este trabalho. Nos últimos três anos, muito aconteceu. Para a seleção do mestrado, escolhi outras três imagens, além da de Colom, como um *corpus* inicial: *Circus, Budapest* (André Kertész, 1920), *Divers* (George Hoyningen-Huene, 1930) e *Casamento de Alvar e Irma Johanssons, em Arnäs, Örnköldsvik* (Sune Jonsson, 1956). Em todas, os rostos dos sujeitos fotografados estão de alguma forma ocultos, seja escondidos por um objeto, seja pelo posicionamento do corpo em relação à lente. Porém, tal recorte era muito abrangente e não facilitou a continuação da pesquisa por esse caminho.

Aí se colocou meu primeiro problema como pesquisadora. Tenho um tema, que é o rosto de alguma forma oculto em imagens e que interpretações eu poderia formular a partir delas – mas não havia um objeto específico que me auxiliasse nessa aproximação. Cogitei a obra de vários artistas, entre eles a jovem fotógrafa francesa Marie Hudelot e o pintor pernambucano Bruno Vilela, além do filme do diretor francês Georges Franju, que a essa altura tinha se tornado uma certeza para mim. Minha ideia era construir um trabalho em mosaico, constituído a partir de artigos ou ensaios, cada um abordando um aspecto diferente do tema e tendo como ponto de partida a obra de algum dos artistas.

Dois anos passam muito rápido e, quando me vi, já estava na banca de qualificação. O tempo urge. Como abordar com justeza e alguma propriedade linguagens tão complexas e diferentes entre si num período tão curto para me dedicar à pesquisa? Abortei a missão, ciente de que, ao me concentrar em um objeto só, no filme *Os olhos sem rosto*, já teria material suficientemente complexo para o desenvolvimento de uma dissertação.

Com essa decisão, outro desafio se impôs: aproximar-me dos teóricos e críticos de cinema, uma linguagem que havia estudado passageiramente durante a faculdade, ao mesmo tempo em que evitava me distanciar dos autores, em sua maioria da antropologia, que já havia lido antes. Paralelamente, mudei-me para outra cidade, tendo que aprender a lidar com uma nova rotina e com a saudade de casa.

Apesar de o recorte ter se configurado melhor, o caráter fragmentário do trabalho ainda se faz presente, talvez fruto da minha indecisão inicial ou da minha curiosidade permanente em relação ao tema. Na segunda parte da dissertação, faço uma pequena apresentação sobre o rosto, discutindo alguns aspectos mais gerais sobre a importância do rosto na vida cotidiana, seguida por um resumo da trajetória profissional de Georges Franju, cineasta pouco estudado no Brasil, para enfim discorrer sobre as principais características de *Os olhos sem rosto*, especificamente a *mise-en-scène* e a categorização do filme dentro dos gêneros cinematográficos.

Dentro de uma perspectiva antropológica, esboço na terceira parte uma breve trajetória histórica do corpo e do rosto em dois momentos específicos: a transição da Idade Média para a Idade Moderna e a virada do século XIX para o século XX. Nesses dois períodos, constatamos a presença e o desenvolvimento de fatores históricos importantes para o estabelecimento de novas concepções sobre o corpo e, principalmente, sobre o rosto: de um corpo grotesco medieval, como abordado por Mikhail Bakhtin (1987), ao corpo individualizado e rostificado no Renascimento; de uma identidade percebida como única e estável, herdada de uma concepção iluminista do sujeito, à descentralização do conceito de identidade no século passado, questão discutida por vários artistas.

Já na quarta parte, abordo alguns conceitos sobre rosto e *close-up* seguindo uma linha histórica que pudesse me guiar: cinema silencioso, cinema clássico e cinema moderno. Teóricos, críticos e cineastas como Béla Balázs (2010), Jean Epstein (1974), Sergei Eisenstein (2002), Gilles Deleuze (1983) e Jacques Aumont (1992) foram fundamentais para me aproximar da linguagem cinematográfica e estabelecer um campo teórico sobre o qual me embasar para a discussão empreendida no quinto e último capítulo.

Nesse capítulo de análise, determinei como metodologia a análise fílmica, guiada por alguns autores da área, notadamente Jacques Aumont e Michel Marie, em *A análise do filme* (2004); Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994); e Laurent Jullier e Michel Marie, em *Lendo as imagens do cinema* (2009). Estabeleci minha interpretação a partir de algumas sequências em que aparecem os rostos dos três personagens principais do filme, Christiane (Edith Scob), Génessier (Pierre Brasseur) e Louise (Alida

Valli), por entender que é neles que se concentra uma maior importância do rosto, tanto narrativa quanto imageticamente. Em relação a Génessier e Louise, acredito existir uma estreita ligação entre os rostos de ambos. Quanto a Christiane, considero-a uma personagem multifacetada, ao mesmo tempo desfigurada e mascarada, angelical e sem identidade. Mais pontualmente, agrego também à análise a presença de outros personagens, em especial as vítimas Simone, Edna (Juliette Mayniel) e Paulette (Béatrice Altariba), tendo em vista que elas também poderiam ser consideradas como olhos sem rosto, à semelhança de Christiane.

Os olhos sem rosto é uma “história de rosto destruído, invisível e mascarado”, diz Pascale Risterucci (2011) em seu estudo sobre a obra. Dirigido pelo diretor francês Georges Franju e lançado em 1960, o filme narra a história de Christiane, cujo rosto foi gravemente desfigurado em um acidente de carro provocado pelo próprio pai, o médico e professor Génessier. Na tentativa de recuperar o rosto da filha, Génessier e Louise, sua assistente e também antiga paciente, sequestram moças fisicamente semelhantes a Christiane para, em operações ilegais, transplantar a pele do rosto das vítimas na jovem e, assim, reestabelecer sua vida.

A obra pode despertar diversos questionamentos: como os rostos se organizam em um filme que aborda a desfiguração e a suposta perda de um rosto? Que recursos são utilizados nessas (des)aparições dos rostos? Como o trabalho da montagem interfere nesse entendimento dos rostos? Que significados podem ser interpretados a partir de uma análise dos rostos? Se são olhos sem rosto, qual a importância do olhar na obra? E, sobretudo: poderiam existir olhos sem rosto? O rosto poderia deixar de existir?

Penso ter, no decorrer deste trabalho, esboçado algumas possíveis direções e interpretações que auxiliarão não só outros pesquisadores interessados no tema, mas também a mim mesma, pois pretendo dar continuidade aos estudos sobre o rosto no cinema num futuro próximo. Várias vezes, ao longo destes dois anos, minha orientadora comparou o processo da pesquisa acadêmica ao café árabe: diferentemente do costume ocidental, que pressupõe tomar o café quente, os árabes esperam a borra ceder no fundo da xícara para melhor apreciar a bebida. Tendo essa imagem em mente, creio que muitas das conclusões ou leituras realizadas aqui mudarão ao longo dos anos, cada vez mais amadurecidas e sedimentadas.

2 OS OLHOS SEM ROSTO, DE GEORGES FRANJU

2.1 Apresentação

O rosto parece ser o representante corporal por excelência de uma identidade pessoal, pois é por meio dele e da linguagem que o homem se relaciona com seus pares. Quando se conhece alguém, ou quando se estabelece uma conversa, o que se procura quase imediatamente é o rosto. É o que nos atesta o Facebook – *o livro dos rostos* – quando reserva como um dos espaços principais de interação o avatar de um perfil, do qual se espera justamente um rosto para se associar a um nome. Carregamos nas carteiras fotografias 3x4 para nos lembrarmos das pessoas queridas. São também tais imagens que estampam inúmeros documentos: carteiras de identidade, de motorista, de estudante, o passaporte. Ao lado das impressões digitais, da geometria da mão, da leitura da íris e outras técnicas de identificação, a biometria facial é um dos processos mais utilizados nos sistemas de segurança de bancos, empresas e também no transporte público, com a finalidade de identificar e autenticar indivíduos, servindo, conseqüentemente, para o controle social.

As relações interpessoais passam pelo corpo, pelo rosto e pelas formas de linguagem, como nos explica o teórico alemão Harry Pross. O corpo, como mídia primária, tem no rosto um espaço indispensável para a comunicação – tanto é que, na interação física, “os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo” (PROSS apud MENEZES, 2004, p. 31). Não é à toa que diversos trocadilhos na língua portuguesa aliam o rosto à sensação de despudoramento e ao enfrentamento direto: “cara de pau”, “cara lisa”, ter “vergonha na cara”, “descarado”. É por meio do *tête-à-tête*, do *face to face*, do *cara a cara*, que se cria um laço que segue além do meramente físico.

Eu olho alguém nos olhos: estes se abaixam – é o pudor, que é pudor do vazio que há por trás do olhar – ou me olham por sua vez. E eles podem me olhar descaradamente, exibindo o seu vazio como se existisse por trás dele um outro olho abissal que conhece aquele vazio e o usa como esconderijo impenetrável; ou com um despudor casto e sem reservas, deixando que no vazio de nossos olhares aconteçam o amor e a palavra (AGAMBEN, 2015, p. 88).

Além de principal signo social de identificação, o rosto concentra, sob uma perspectiva anatômico-biológica, os cinco sentidos, responsáveis pela recepção de estímulos emitidos pelo mundo ao nosso redor – e, conseqüentemente, por nossa relação com este: visão (olhos), paladar (boca), olfato (nariz), audição (ouvidos) e tato (pele). Excetuando este último,

que atua principalmente no resto do corpo, as portas de entrada dos cinco sentidos se localizam mais especificamente no rosto: a parte de trás da cabeça poderia ser considerada um ponto “cego”. Separando a cabeça do restante do corpo, “o resto todo dele se estrebucha”, diz Gabriela Reinaldo (2012, p. 2).

Acompanhado da voz, o rosto dá novos sentidos à fala, numa dança bem orquestrada entre corpo e linguagem. “O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 36). É a partir de uma interação linguística e corporal que preparamos nossos próprios rostos para encontros e confrontos. “A face é uma decorrência do olhar alheio, de seu julgamento suposto, sempre provisório, e a qual convém manter por uma atitude adequada” (LE BRETON, 1998, p. 78). Dessa preparação corporal surgem os equívocos, propositais ou não, que provocam ruídos durante o ato da comunicação.

O rosto é feito dessa dicotomia, como corda bamba infinita, pela qual caminhamos, manobramos, deslizamos, quase caímos:

Chamamos de tragicomédia da aparência o fato de que o rosto descobre precisamente e apenas enquanto esconde e esconde na mesma medida em que descobre. Desse modo, a aparência que deveria manifestá-lo se torna, para o homem, aparência que o trai e na qual não pode mais se reconhecer (AGAMBEN, 2015, p. 89).

Rosto dialético, que confunde não só por suas emoções, mas também por suas identidades. À maneira do rosto, que se torna multifacetário, a ligação entre rosto, corpo, identidade e alteridade se modifica historicamente.

2.2 Um rosto para ver

Há uma sequência crucial em *Os olhos sem rosto* (Georges Franju, 1960), curiosa e inquietante. A cena é de uma conversa entre dois personagens centrais na trama, o médico Génessier e sua filha, Christiane – porém, é dado a ver somente o rosto do primeiro. A garota, que receberá um transplante de rosto, está deitada e tem o rosto voltado para baixo, escondido por um travesseiro. A cena se estende por alguns minutos – o que, no cinema clássico, pode ser muito – e em nenhum plano é possível vislumbrar, nem de relance, uma nesga que seja do rosto da personagem. Por que esse rosto não aparece? Como se pode estabelecer um diálogo

cara a cara quando não há rosto para encarar? Quem seria essa moça, motivo dos cuidados e preocupações de todos, cujo rosto não se apresenta?



Figura 2 – Christiane esconde o rosto

2.3 Georges Franju, cineasta do insólito¹

Um grande cogumelo colorido dentro de um armário com portas de espelho no porão de casa. Avistada aos sete anos, essa imagem tornou-se a primeira lembrança surrealista do diretor de cinema francês Georges Franju. Nascido em 1912, na região da Bretanha, quando criança costumava passear nos bosques de Fougères com o avô e o restante da família: pai, mãe e o irmão gêmeo, Jacques. Eram nesses domingos, em meio à natureza, que ele colhia cogumelos e pequenos frutos silvestres. Logo, a aparição de um cogumelo dentro de um armário, a oito quilômetros da floresta, ainda mais sendo bem grande e colorido (certamente venenoso), poderia ser não só uma descoberta, mas uma revelação. Essa visão pueril, da qual se recordou vivamente quase 60 anos mais tarde durante uma entrevista, provocou-lhe uma sensação de maravilha e receio.

Franju descrevia-se como uma criança que preferia se entreter com *La légende de la mort*² a ler contos de fadas ou, pior, a ler textos religiosos, “uma estupidez exótica que os padres nos querem fazer acreditar” (BRUMAGNE, 1977, p. 10). Pouco se sabe sobre a vida pessoal de Franju, à parte algumas lembranças da infância publicadas pela jornalista e crítica

¹ Neste tópico, abordaremos alguns aspectos da vida e da carreira cinematográfica de Georges Franju. Temos consciência de que nem sempre há relação direta entre obra e autor; porém, consideramos que essa biografia possivelmente nos fornece algumas pistas para uma interpretação mais rica do filme. É necessário frisar também que as pesquisas sobre o diretor francês no Brasil são ainda escassas, e que por esse motivo decidimos oferecer aos leitores essas informações, especialmente aos pesquisadores interessados pelo cineasta.

² Compêndio de lendas, de autoria do escritor bretão Anatole Le Braz, sobre o destino das almas após a morte e sua relação com os viventes.

Marie-Magdeleine Brumagne em seu livro de entrevistas com o diretor, publicado em 1977. O ano do casamento com a esposa, Dominique Johansen, por exemplo, não é explicitado. Também cinéfila, Dominique aparece poucas vezes na fala de Franju, em particular nos relatos quando da criação por ambos do Circuito Cinematográfico das Artes e das Ciências, em 1940.

A participação em diversas associações cinematográficas foi uma constante durante o começo da carreira de Franju: com o parceiro e amigo de longa data, Henri Langlois, foi fundador da Cinémathèque Française, com a qual colaborou por um breve período (1936-1938); foi secretário-executivo da Federação Internacional dos Arquivos do Filme (FIAF), antes de ser nomeado, em 1945, secretário-geral do Instituto de Cinematografia Científica. “A vida de Georges Franju pertencia ao cinema”, diz Kate Ince (2005) em seu estudo sobre o diretor. Para o cineasta, os filmes eram mais reais que a realidade em si, de maneira tóxica e claustrofóbica. “Eu me instalava no cinema como alguém se instala em uma neurose” (BRUMAGNE, 1977, p. 11). Que imagens poderiam ter causado impressões tão fortes? A que filmes ele teria assistido?

Com certeza às séries cinematográficas de Louis Feuillade (1873-1925), principalmente *Fantômas* (1913), *Les vampires* (1915) e *Judex* (1916-1917), as mais conhecidas do diretor pioneiro francês. Cada série era dividida em vários episódios (*Les vampires*, por exemplo, era composta por dez) e narrava aventuras de mistério e investigação, filmadas nas ruas desertas da Paris da Primeira Guerra Mundial. Mais tarde, como prova de sua admiração, Franju fez sua própria versão de *Judex* (1963), compilando algumas cenas emblemáticas da obra de Feuillade.

Em 1935, Langlois e Franju fundaram o Cercle du Cinéma, uma espécie de clube cinéfilo. A primeira sessão, reproduzida quatro vezes, foi dedicada ao *cinéma fantastique*, gênero ao qual Franju é frequentemente associado. Infelizmente, não existem registros do que foi exibido; como os filmes silenciosos “desagradavam a maioria” na época (FRANJU, 1963), talvez tenha sido apresentado *Drácula* (Tod Browning, 1931), que tornou célebre o ator Bela Lugosi, ou *Frankenstein* (James Whale, 1931), com Boris Karloff.

Talvez fosse mais provável a exibição de películas do expressionismo alemão ou do realismo poético francês, movimentos bastante admirados por Franju; ou até mesmo algum curta de Georges Méliès, com quem Franju e Langlois chegaram a iniciar um projeto, interrompido pela morte do ilusionista. Em 1952, Franju prestaria sua homenagem com a minibiografia *Le grand Méliès*.

A influência do expressionismo e de Feuillade é notável em algumas de suas películas, a exemplo de uma sequência de *Judex* (1963), em que a vilã, Diana Monti, vestida com um *collant* preto, foge pelo terraço de um prédio. A cena guarda semelhanças com o Mestre Vampiro, de *Les vampires* (1915), e o andar paranoico de Cesare em *O gabinete do dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920).

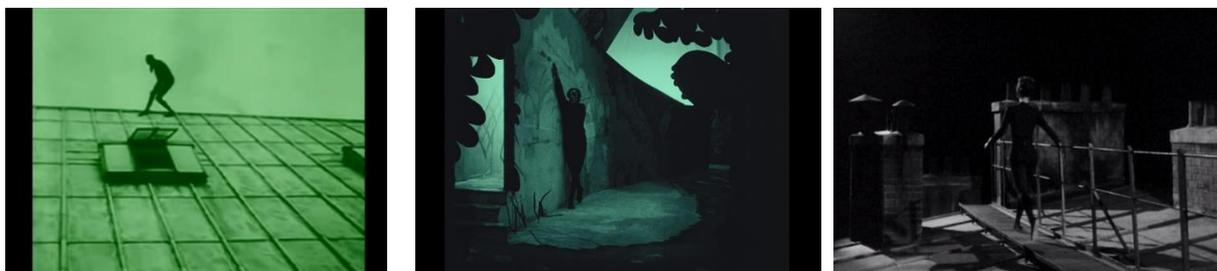


Figura 3 – Mestre Vampiro (Feuillade, 1915); Cesare (Wiene, 1920, 45min2s) e Diana Monti (Franju, 1963, 88min59s)

A primeira produção de Franju foi o curta-metragem *Le métro* (1934), realizado em coautoria com Langlois. Filmado em 16 mm, em preto e branco e silencioso, com duração de oito minutos, “era realmente um filme de amadores, o mais amador que há!” (FRANJU, 1963). Apenas 14 anos mais tarde ele dirigiria seu próximo curta sobre três abatedouros parisienses, *Le sang des bêtes* (1948), que obteve destaque junto à crítica.

Já nessa película podem-se observar algumas características do estilo de Franju que se fortalecem com o decorrer do tempo. A principal delas é a *mise-en-scène*, que reforça uma atmosfera de irrealidade no cotidiano por meio do enquadramento de objetos fora de contexto e do uso do preto e branco em detrimento dos filmes coloridos.

A boa recepção pela crítica com *Le sang des bêtes* garantiu a realização dos curtas seguintes, que consolidariam sua carreira: *En passant par la Lorraine* (1950), *Hôtel des Invalides* (1951), *Le grand Méliès* (1952), *Monsieur et Madame Curie* (1953), *Les poussières* (1953), *À propos d’une rivière* (1955), *Mon chien* (1955), *Le Théâtre National Populaire* (1956), *Sur le pont d’Avignon* (1956), *Notre-Dame, cathédrale de Paris* (1957) e *La première nuit* (1958).³

Do total, apenas três foram de iniciativa própria (*Le sang des bêtes*, *Mon chien* e *Notre-Dame*), sendo a maioria documentários comissionados sobre diferentes temas. Para ele, qualquer assunto poderia ser interessante: “Acredito que todos os temas de curtas-metragens

³ Aqui optamos por nos referir aos títulos originais, tendo em vista que a maior parte das películas de Franju não chegou a ser distribuída comercialmente no Brasil.

são bons. O que eles propõem? Ou um filme sobre uma região, ou sobre uma profissão, sobre arte, sobre ciência, ou sobre uma indústria, e é sempre apaixonante!” (FRANJU, 1963).

Segundo a pesquisadora francesa Pascale Risterucci (2011), o diretor estava sempre interessado por aquilo que atraía a subversão do tema. O fato de serem financiados, em sua maioria, por empresas ou pelo governo francês não tolhia a criatividade de Franju, que aproveitava os temas para desenvolvê-los não sob uma ótica institucionalista ou propagandista, mas para problematizá-los a partir de uma concepção crítica da realidade.

O último curta de Franju, *La première nuit*, foi a primeira incursão séria no mundo da ficção – ele já havia esboçado outras tentativas em *À propos d'une rivière* e *Mon chien* –, um mergulho que se tornaria permanente na fase dos longas. Ele não abandonou o estilo construído durante a fase documental, abordando situações e ambientes cotidianos e travestindo-os de certa atmosfera fantástica ou, como ele frequentemente se referia, inquietante, citando o estudo de Sigmund Freud. É o que podemos observar na frase de abertura de *La première nuit*, escrita pela dupla de roteiristas franceses Pierre Boileau e Thomas Narcejac: “Um pouco de imaginação é suficiente para que nossos gestos mais ordinários se carreguem subitamente de uma significação inquietante, para que o ambiente de nossa vida cotidiana crie um mundo fantástico. Depende de cada um de nós despertar os monstros e as fadas” (LA PREMIÈRE NUIT, 1958).

Dos sete longas que realizou, cinco deles são adaptações de romances – *La tête contre les murs* (1959), *Les yeux sans visage* (1960), *Judex* (1963), *Thomas l'imposteur* (1965) e *La faute de l'abbé Mouret* (1970). Os outros dois filmes, *Pleins feux sur l'assassin* (1960) e *Nuits rouges* (1974), são roteiros originais, mas não de autoria de Franju: ele dizia não ter o dom para inventar histórias e defendia que a expressão de uma obra literária em outra linguagem artística se constituía também em criação.

Para Kate Ince (2005), cada filme de Franju é uma combinação de diferentes gêneros: *La tête*, um drama e um suspense de traços documentais; *Judex*, um filme de ação, mistério e romance; *Nuits rouges*, também de ação, mas com traços de comédia. No entanto, o esquecimento do público no fim da carreira e a escassez de estudos sobre a obra do cineasta francês atrelaram seu nome quase que exclusivamente ao cinema fantástico.

Essa categorização um pouco restrita se deve, talvez, a François Truffaut (FRANJU, 1959), que considerava Franju como um dos principais representantes, ao lado de Luis Buñuel e Jean Vigo, de uma tríade de gêneros fílmicos que mantinham características próximas: o cinema fantástico, o surrealismo e o realismo poético francês, respectivamente. Em várias ocasiões, porém, Franju argumentava realizar uma produção que pendia mais para o *insólito*,

um termo que, na definição do cineasta, avizinha-se do conceito de inquietante, como cunhado por Sigmund Freud, de quem era leitor curioso. O diretor sempre confessava sua atração pelo inabitual e pelo estranho no cotidiano, relacionados ao conceito *das Unheimlich* freudiano.

Do insólito nasce a angústia, e do fantástico, o susto. O fantástico é o extraordinário. Ele existe no aspecto do evento. O insólito está na natureza do não-evento, na percepção do inabitual vindo do cotidiano, no anormal. Ele se revela em uma imagem carregada de uma significação ressentida com ansiedade devido a uma organização inédita do tema desta imagem. Ele se inscreve em um momento e em um clima de uma poesia singular e privilegiada (BRUMAGNE, 1977, p. 14).

O espelho que não mais reflete os móveis da casa, mas o movimento das ruas; a fachada solitária de um edifício ainda de pé, mesmo depois de ter sido atingido por um incêndio. Segundo Franju, o insólito estaria representado nessas pequenas coisas que surgem de repente, espontâneas, acaso esse só percebido por alguns e cuja reação era de estranheza. Já o fantástico, tido como extraordinário, abrange toda a cena, toda a atmosfera, ocupa o domínio do espaço e atua no espectador sem perturbá-lo, porque aceita todo o fenômeno como verossímil dentro daquele universo.

Aqui se instala uma certa confusão em relação à definição do que seria o gênero fantástico no cinema, na literatura e na psicanálise. No cinema, o fantástico agrega, no senso comum, alguns subgêneros: o maravilhoso (os contos de fadas); a ficção científica; o cinema do estranho e do terror (*épouvante*). Segundo o crítico literário francês Roger Caillois, em sua *Antologia do fantástico* (1966), existem duas classificações nítidas: o maravilhoso e o fantástico. O primeiro seria o universo habitado por seres míticos como fadas, dragões e elfos, regido por regras próprias, em que o extraordinário pode acontecer sem que isso afete a ordem das coisas. O fantástico, por sua vez, seria a manifestação de presenças dentro da realidade em que vivemos, mas estranhas a ela e fora de sua ordem habitual, como os vampiros, fantasmas e zumbis.

Já na psicanálise, o inquietante é algo ressentido, vivenciado no mundo real ou em narrativas. As fábulas, de maneira geral, não despertam a sensação de inquietude, pois dentro daquele universo os eventos mais maravilhosos são considerados normais. Tendo em vista esse desencontro da definição do fantástico, optamos por nos referir ao fantástico cinematográfico, ou seja, a um gênero que abrange outros subgêneros, sendo *Os olhos sem rosto*, filme-objeto desta pesquisa, mais próximo do *épouvante*, como uma obra que agrega algumas características do suspense.

2.4 Os olhos sem rosto: entre fronteiras

O filme de Franju normalmente mais associado ao gênero fantástico é *Os olhos sem rosto*⁴ (*Les yeux sans visage*, 1960), especificamente terror (*épouvante*, em francês), apesar de que essa classificação não chegava inteiramente a convencer o diretor: “*Épouvante*, como se diz...” (BRUMAGNE, 1977, p. 15). A película parece caminhar num duplo compasso, entre um cotidiano inquietante e os feitos improváveis da ficção científica; entre o *noir* e os monstros apavorantes; entre a realidade ordinária e pequenos rasgos do fantasmagórico.

Talvez Franju tenha se restrito, muito desconfiadamente, a essa qualificação, porque o filme deu ao diretor uma historietta que contaria para o resto da vida: sete pessoas teriam desmaiado durante a exibição em um festival de Edimburgo, em 1959. Na França, foi proibido aos menores de 16 anos. O *épouvante*, para Franju, estava contido na suposta reação dos primeiros espectadores do cinema, na fuga da sala ao pensarem que a locomotiva em *A chegada de um trem na estação* (Irmãos Lumière, 1895) poderia atingi-los; ou na história de uma mulher que saía apavorada da sala de cinema, acreditando ter visto partes do corpo desmembradas, numa época em que os planos aproximados começavam a surgir (BURCH apud HOEFEL, 2013, p. 49).

O terror para Franju habitava essa resposta física primitiva ao choque da imagem, no desmaio de 20 espectadores ao ver as filmagens de uma trepanação craniana em *Trépanation pour une crise d'épilepsie* (Thierry de Martel, 1946), outra história repetida pelo diretor francês em diversas entrevistas – não sem certa satisfação – ao comentar sobre o gênero:

O paciente não estava deitado, mas sentado. Sua cabeça, totalmente raspada, tinha o aspecto de uma máscara teatral branca e vermelha. O vermelho era a tintura de iodo aplicada sobre o crânio; o branco, a palidez mortal da face. O doente sorria. A caixa craniana serrada, o crânio aberto, o cérebro, congestionado, sai pela abertura. O doente sorri sempre. O cirurgião procura o tumor, que aparece em uma massa cinzenta. Ele pratica a ablação, cauteriza. A queimação da hemóstase solta uma fumaça como o Dr. Fausto e o doente ainda sorri (BRUMAGNE, 1977, p. 47-48).

⁴ Nos Estados Unidos, foi distribuído com o título *The horror chamber of Dr Faustus*, o que ajudou o filme a ganhar o status *cult* que tem até hoje (INCE, 2005).



Figura 4 – Fausto tenta transformar metal comum em ouro (F. W. Murnau, 1926, 3min58s – 4min50s)

O rosto do terror deveria ser aquele da realidade, à maneira dos filmes expressionistas alemães que, segundo Siegfried Kracauer (1988), eram vistos como manifestação artística das sensações e experiências primitivas. Os eventos sombrios que permeavam a Alemanha do pós-guerra eram reconfigurados em universos de atmosfera tortuosa e sufocante, exemplificados por *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1922) e *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (F. W. Murnau, 1922).

À época do lançamento de *Os olhos sem rosto*, a produção de filmes de horror ia de vento em popa depois de um período de arrefecimento na década de 1940. O estúdio britânico Hammer investia pesadamente no gênero com a recriação cinematográfica de histórias populares como as de Frankenstein, Drácula, Homem Invisível, Múmia e Fantasma da Ópera, personagens já vistos em Hollywood nos anos 1920 e 1930 nas produções de terror do estúdio Universal.

Outros temas, como os experimentos científicos, a ameaça biológica de animais afetados pela radioatividade e as invasões alienígenas – dos quais são alguns exemplos *Godzilla* (Ishirō Honda, 1954), *Tarântula* (Jack Arnold, 1955), *Vampiros de almas* (Don Siegel, 1956), *O incrível homem que encolheu* (Jack Arnold, 1957), *A bolha assassina* (Irvin Yeaworth, 1958) e muitos outros – tornaram-se extremamente populares e continuariam a ser revisitados nas décadas seguintes.

Curiosamente, Franju não cita nenhum de seus contemporâneos. Para ele, tais temáticas faziam o *épouvante* sair das sombras das quais se originou, como se não pudessemos ter medo de filmes ambientados em nossa própria realidade, como se “não fôssemos capazes de nos aniquilar a nós mesmos” (BRUMAGNE, 1977, p. 45-47). Longe de assustar, tais ficções “nos asseguram” de nossas próprias vidas, sentados nas poltronas da sala de cinema.

Entretanto, é necessário lembrar que vários desses filmes serviam de metáfora aos acontecimentos da época, como a Guerra Fria, o avanço da ciência e a ameaça de uma guerra nuclear – da mesma forma que alguns expressionistas alemães fizeram no seu tempo. Talvez

fosse a estética caricata que desagradasse a Franju, apesar de o tema de *Os olhos sem rosto* – o transplante total da face – estar alinhado a essa produção moderna, o que torna as afirmações de Franju, de certa maneira, contraditórias.

Prova dessa contradição é a semelhança do professor Génessier, de *Os olhos sem rosto*, dos médicos, em *La tête contre les murs*, e do cientista louco, em *Nuits rouges*, com outros personagens clássicos do gênero, como Dr. Jekyll ou Dr. Victor Frankenstein, em seus laboratórios secretos, por vezes subterrâneos, onde realizavam experiências extraordinárias. Outros exemplos dessa aproximação com os contemporâneos são as figuras dos zumbis lobotomizados de *Nuits rouges* e o caráter um tanto vampiresco de Christiane, em *Os olhos sem rosto*.

Se comparado ao terror atual e suas vertentes,⁵ *Os olhos sem rosto* não traz quase nada de sangue, de violência ou de tortura, possivelmente porque a intenção do diretor era fundir “o medo e o horrível numa narrativa realista” (INCE, 2005, p. 52), numa tentativa de tratar o gênero com mais seriedade. Na época, algumas sequências mais explícitas, em especial a da cirurgia de transplante do rosto, causaram repulsa à crítica: “Jamais vi uma imprensa como aquela, eu era um indesejado: ‘Vá-se embora, senhor Franju’, ‘A França se desonra’, ‘Horrível espetáculo’, ‘Horror, horror’” (FRANJU, 1963). O filme ainda carrega características de outros gêneros, como o *polar* (de *film policier*), devido à investigação que se desenrola, unindo poeticidade imagética feérica à ambientação *noir* do gênero policial. Em *Cutting edge: art-horror and the horrific avant-garde* (2000), a pesquisadora norte-americana Joan Hawkins classifica *Os olhos sem rosto* entre filme de horror e filme de arte, devido à multiplicidade desses elementos.

Os olhos sem rosto foi realizado durante um período de transição da “tradição de qualidade”, alcunha dada à geração francesa do pós-guerra por Truffaut⁶ à *nouvelle vague*. O roteiro foi apresentado ao diretor pelo ator Pierre Brasseur, durante as filmagens de *La tête contre les murs*. Oriundo de uma produção franco-italiana, dele se esperava, segundo Risterucci (2011), algo próximo da nova estética *giallo*, subgênero de terror que se

⁵ Citando *The Encyclopedia of Horror Movies* (1996), Joan Hawkins (2000) atribui ao filme de Franju e a *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) uma copaternidade do subgênero de horror *splatter*, que se concentra em demonstrações de violência gráfica, na intenção de “mortificar o espectador com *gore* explícito. Em filmes *splatter*, mutilação é a mensagem” (MCCARTHY apud HAWKINS, 2000, p. 80). O gênero horror ainda congrega diferentes subcategorias, entre elas terror gótico, sobrenatural, psicológico, de monstros, e as mais recentes, como *slasher* e *gore/splatter*, que priorizam narrativas em torno de assassinos seriais e violência explícita. Sobre o tema, ver Cherry (2009) e Hawkins (2000), citados na bibliografia deste trabalho.

⁶ *Une certaine tendance du cinéma français*, de François Truffaut, publicado na Cahiers du Cinéma, em 1954. Disponível em:

https://soma.sbccc.edu/users/davega/NON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/A_certain_tendency_Trauffaut_cashiers_1954.pdf. Acesso em: 26 nov. 2015.

popularizou na Itália a partir da década de 1960 e que possuía algumas características peculiares, como assassinatos em série, investigação policial e muito sangue.

A história é baseada no romance *noir* homônimo de Jean Redon, em que os personagens principais eram um médico alcoólatra e seu assistente, um necrófilo viciado em morfina. Após serem presos, a filha se suicidava em “uma maré de sangue” (RISTERUCCI, 2011, p. 11). Devido à censura da época, Franju foi obrigado a readaptar alguns aspectos da trama:

Quando eu fiz *Os olhos sem rosto*, disseram-me: nada de sacrilégio por causa dos espanhóis; nada de mulheres nuas, por causa dos italianos; nada de sangue, por causa dos franceses; nada de animais martirizados, por causa dos ingleses. E com isso, eu deveria fazer um filme de terror. Maravilha! (FRANJU, 1963).⁷

O roteiro foi entregue à dupla Boileau-Narcejac⁸, com quem Franju trabalharia também em *Pleins feux sur l'assassin*. O médico louco vira o sóbrio e obstinado Dr. Génessier (Pierre Brasseur), responsável pelo acidente de carro que desfigura o rosto da única filha, a jovem Christiane (Edith Scob). Sem morfina ou necrofilia, o assistente do médico é repensado na figura de Louise (Alida Valli), uma antiga paciente de Génessier, que o auxilia nos sequestros de moças parecidas com Christiane para nela transplantar seus rostos, a fim de que recupere sua vida normal. Enquanto espera pelo sucesso das cirurgias, Christiane é obrigada a permanecer em casa, sem contato com o mundo exterior, e a usar uma máscara que esconde sua desfiguração e deixa à vista apenas os olhos; daí vem o título *Os olhos sem rosto*.

A narrativa se passa no contexto contemporâneo da produção do filme, ou seja, no ano de 1959, durante o inverno. Algumas referências temporais servem a nos situar, como uma sequência de imagens em que Génessier descreve o estado do transplante da filha: “Quinze de fevereiro. Vinte de fevereiro” (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 60min4s). Outros elementos, como os modelos dos veículos usados pelos protagonistas, bastante populares na década de 1950 (2CV e DS, ambos fabricados pela Citroën), e os cartazes espalhados pelo *décor*, de divulgação de exposições e peças de teatro, também fazem referência ao ano de 1959.

Com duração de 88 minutos, filmado em 35 mm e em preto e branco, o filme se desenrola sob uma atmosfera invernal, angustiante e muitas vezes funesta: as árvores

⁷ Em entrevista ao programa televisivo francês Ciné Parade, Franju também cita a censura alemã em relação ao personagem do médico louco, “porque isso os recorda de más lembranças”, uma referência aos experimentos realizados pelos médicos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IEtXvsnBShE>. Acesso em: 19 mar. 2016.

⁸ A dupla foi também responsável pelos roteiros de *As diabólicas* (Henri-Georges Clouzot, 1955) e *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958).

desnudas do cemitério onde se encontra a tumba da família; a névoa que cega; os casacos e luvas, pesados e escuros. Uma Paris turística também aparece como cenário para a narrativa, sendo alguns de seus pontos mais populares visitados pelas personagens estrangeiras: Louise, cuja origem não é revelada ao espectador, e Edna Grüber (Juliette Mayniel), uma jovem estudante suíça sequestrada pela dupla.



Figura 5 – Cenários: cemitério, mansão e bosque

Tempo e espaços diegéticos são sintomáticos de uma desorientação exemplar. O filme divide-se entre a luz e as trevas, entre a vida e a morte. De dia, a sociabilidade: é quando as personagens principais interagem com outros; é o tempo da caçada de Louise por novas vítimas; são os momentos da investigação policial. De noite, os atos ilegais: a realização das cirurgias, a consumação dos sequestros, o ocultamento dos cadáveres. No entanto, tais passagens temporais não são claras; se a ação acontece em um ambiente interno, não se percebe exatamente a que momento do dia ocorre. Isso se dá, talvez, pelo uso de luzes que fazem referência ao expressionismo alemão, iluminando os atores com o intuito de projetar suas sombras de maneira bem marcada contra o cenário. Um exemplo desse tipo de iluminação acontece nas cenas que se passam nas escadas da mansão, onde vivem Génessier, Louise e Christiane, supostamente localizada no subúrbio parisiense.



Figura 6 – Nosferatu se prepara para atacar Ellen (Murnau, 1922, 88min19s); Christiane espreita pela mansão (Franju, 1960, 16min47s)

Marcada por uma oposição entre o sótão, onde fica o quarto de Christiane, e o porão, que serve de sala de cirurgia e de experimentos a Génessier, a mansão é o espaço mais recorrente do filme. A duplicidade céu/inferno – dois lugares ocultos, que escondem do resto da sociedade as anormalidades da família – é conectada por vários lances de escadas, cuja impressão vertiginosa é posta em cena pelas tomadas em *plongée* e *contra plongée* durante as subidas e descidas dos personagens. A noção do espaço fílmico não é clara, sendo esse aspecto fortalecido pela quantidade de portas que se abrem e se fecham, camufladas ou à vista, permitindo a penetração nesse espaço, mas cuja interligação entre cômodos é mais confusa que esclarecedora – ou seja, trata-se de um labirinto.

A mansão é também o local onde Louise e Génessier assumem suas verdadeiras identidades – em todos os outros espaços, eles são obrigados a se revestir de certa conduta social para aceder a seus propósitos. Já para Christiane, esse fator é invertido: na casa, ela é obrigada a usar a máscara, a não perambular, a não fazer telefonemas, a não mirar a própria imagem, a não estabelecer contatos. Não a vemos em nenhum outro espaço fílmico: não há *flashbacks* nem sequências que a desloquem da mansão.

Inúmeros objetos espalhados pelo *décor*, como espelhos encobertos, pinturas, fotografias, cartazes, telefones e carros, sugerem a relação de autoridade do pai sobre a filha e a assistente. Imaginam um passado possível, na medida em que não nos é de fato narrado por personagem algum; trazem simbolismos que conectam o filme a outras manifestações e obras artísticas contemporâneas a Franju, a exemplo do cartaz de uma exposição de Picasso no quarto do noivo de Christiane, Jacques (François Guérin). O pintor espanhol reproduziu várias vezes a figura de Pierrot em seus quadros, com a qual Christiane compartilha semelhança.



Figura 7 – *Paul en Pierrot* (Pablo Picasso, 1925) e sua versão feminina em *Christiane* (Franju, 1960, 26min34s)

Pascale Risterucci (2011) desenha ligações entre três objetos e os três personagens principais: os óculos de Génessier, que servem como atestação de sua autoridade, ao mesmo

tempo em que escondem sua obsessão pelo rosto desfigurado da filha; o colar de pérolas de Louise, disfarce para a cicatriz originada do transplante de rosto realizado por Génessier; e a máscara de Christiane, imposição do pai para que a filha não seja testemunha da própria face mutilada.

O clima obscuro do filme é acompanhado pela trilha sonora criada por Maurice Jarre, à época ainda um jovem compositor em seu segundo trabalho com longas-metragens.⁹ Duas músicas-tema são atreladas a duas personagens principais, Louise e Christiane, enquanto a maioria das sequências em que figura Génessier não é ambientada em qualquer música extradiegética – talvez um sintoma do caráter rigoroso e solene do personagem.

O tema de Louise é uma *polka* inquietante e perturbadora, que lembra as músicas circenses, acrescida de um suspense próprio, pois só é tocada quando a personagem busca suas vítimas. Já Christiane é associada a uma melodia lânguida e morosa, cuja variante, na cena que antecede a cirurgia, revela um aspecto até então oculto da jovem.

Os sons ambientes são elementos importantes para a *mise-en-scène*, especialmente o estranho canto das aves do bosque, as quais, ao contrário de anunciar a chegada da primavera, ou dar leveza ao ambiente, entoam um trinado agourento e sinistro. Os pássaros também figuram no filme, engaiolados no quarto de Christiane e no *bunker* de Génessier, ao lado dos cães usados como cobaias nos experimentos do médico.

Tais animais, de características mitológicas ambivalentes, contribuem para a inquietante atmosfera fílmica. O cão, símbolo de proteção e companheirismo em vida, é também selvagem, guardião dos portões do inferno, como o Cérbero de Hades, familiarizado com a morte e o mundo invisível. O pássaro, comumente associado à leveza, é ligação entre o céu e a terra, entre os deuses e o homem, um mensageiro, um anjo ou um representante de Deus – a pomba da Santíssima Trindade. As aves de natureza noturna, no entanto, podem ser relacionadas às almas dos que já se foram. Em *Os olhos sem rosto*, os animais não são investidos de poderes mágicos ou sobrenaturais, mas exercem um papel importante no desenrolar da trama, especialmente na relação com Christiane, e se constituem, por vezes, na única alteridade possível (os cães); em outras ocasiões, são uma metáfora clara da situação da personagem (os pássaros engaiolados).

Em termos técnicos, o filme guarda uma maior proximidade com o cinema clássico, pois se desenrola de maneira linear sob uma montagem invisível, submetida à função narrativa da imagem (AUMONT et al., 2012). Entretanto, a trama se inicia no meio da ação, o

⁹ Posteriormente, Jarre foi premiado com três Oscars pelas trilhas de *Lawrence da Arábia* (1962), *Doutor Jivago* (1965) e *Passagem para a Índia* (1984).

que significa dizer que o acidente que desfigurou Christiane não é mostrado ao espectador; só descobrimos o que se passou pelos diálogos, que aos poucos revelam detalhes anteriores ao tempo presente, construindo assim o *background* dos personagens principais.

Tal organização serve a aumentar o suspense até o aparecimento de Christiane, de maneira que o espectador não se sente completamente à vontade com a trama. Essa aparição só ocorre cerca de 20 minutos após o começo do filme, na ocasião em que os três personagens principais afinal se encontram no mesmo espaço.

As sequências são longas e sintomáticas de uma dilatação temporal. Os primeiros dois terços do filme são lentos, durante os quais Franju dedica tempo para cada sequência, cuidadoso na composição e disposição dos planos. Em algumas cenas, ele acompanha passo a passo o personagem, que anda devagar e num ritmo próprio, como que para acrescentar suspense à narrativa. Os movimentos sutis de câmera e a ausência de música extradiegética reforçam tais parâmetros.

Nos trinta minutos finais, observa-se certa quebra de dinamismo que encaminha a película para a conclusão: as cenas se tornam mais curtas e variadas em relação ao espaço da narrativa, na mansão, na clínica e na delegacia de polícia. O crítico Michel Delahaye (1960) afirma que tudo o que acontece no filme pode ser previsto pelo espectador: não há surpresas. É uma questão de tempo até que Génessier e Louise sejam impedidos de continuar a cometer seus crimes, e a única capaz disso é a própria Christiane. Esses três personagens serão nossos guias para tentar compreender de que maneiras o rosto figura na obra aqui apresentada.

Antes de prosseguir com a análise, propomos dois desvios: o primeiro, para falar do rosto ocidental de uma perspectiva antropológica, observando alguns momentos-chave de uma possível história do rosto para nos familiarizarmos com os principais autores que abordam o tema; em seguida, apresentamos uma breve trajetória da concepção e do estabelecimento do grande plano e do rosto no cinema, a partir de alguns autores fundamentais no campo. Acreditamos que os capítulos complementam e enriquecem nossas interpretações sobre o rosto dos personagens no filme *Os olhos sem rosto*, na medida em que expandem os horizontes conceitual e teórico sobre o rosto.

3 SOBRE ROSTOS

3.1 Do corpo grotesco ao corpo individual

Seria impossível determinar uma trajetória histórica do rosto em um trabalho de mestrado. Poderíamos, no entanto, marcar alguns pontos específicos no tempo que consideramos essenciais para entender a importância do rosto na sociedade de hoje: o que se convencionou chamar de a transição da Idade Média para o Renascimento e a passagem do século XIX para o século XX, no Ocidente. Presente entre esses dois períodos, a fisiognomonia tentou decifrar, pela leitura das feições, as turbulências no interior do indivíduo. As consequências das mudanças sociais e culturais desses períodos são fundamentais para repensar as relações entre o indivíduo, o próprio corpo e o mundo que o rodeia.

Antes do individualismo e do *ego cogito* cartesiano impostos pelo surgimento de uma cultura burguesa erudita no fim da Idade Média, a sociedade medieval era solidária a uma união corporal com o cosmos, cujas tradições populares atestavam essa união entre “a carne do homem e a carne do mundo”. O corpo é um “‘pequeno mundo’ que, em cada uma das suas partes, das suas formas ou dos seus lugares, se assemelha ao grande mundo da natureza e do cosmos” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 44). Na obra do francês François Rabelais, o corpo não só mantinha tal união, mas contemplava a todo instante o caráter grotesco que marcava sua existência.

Observemos ainda que o corpo grotesco é cósmico e universal, que os elementos aí sublinhados são comuns aos conjuntos dos cosmos: terra, água, fogo e ar; ele liga-se diretamente ao sol e aos astros, contém os signos do zodíaco, reflete a hierarquia cósmica; esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza: montanha, rios, mares, ilhas e continentes, e pode também encher todo o universo (BAKHTIN, 1987, p. 278).

Segundo Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais* (publicado em 1965), durante milhares de anos essa representação do corpo grotesco predominou na literatura escrita e oral ocidental. Esse corpo era o principal meio de experimentação e de vivência cotidiana, especificamente pelos órgãos, orifícios e processos corporais que o permitissem estender-se para fora de si, numa ligação física quase literal que garantia a permanente união e troca com o mundo: a boca, o ânus, o falo, a cópula,

os excrementos. Bakhtin fala de uma bicorporalidade, ou seja, um corpo não existia jamais por si mesmo, individualmente, mas sempre em relação ao outro, ao ambiente, ao cosmos.

Depois do falo, a boca era o elemento corporal mais privilegiado nessas representações corporais, essencial ao rosto grotesco, pois em sua potência devoradora comia o mundo e, no movimento contrário, punha para fora palavras, vômito, saliva e sangue. “O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*” (BAKHTIN, 1987, p. 277, grifo do autor). Os olhos só figuravam se esbugalhados, saltados, num movimento para fora do corpo – sem isso, apenas davam conta da vida interior e da individualidade, o que não interessava à cultura popular, a qual privilegiava o grotesco em suas relações.

O fortalecimento da classe burguesa e a emergência de figuras da nobreza durante o começo do Renascimento (*Trecento e Quattrocento*), especificamente na Itália, assinalaram o advento do individualismo no pensamento ocidental e também uma mudança radical na relação do homem com seu próprio corpo. Alguns dos fatores que contribuíram para o processo são o regime político tirânico, que restringe o poder a poucos indivíduos, do qual *O Príncipe* (1532), de Maquiavel, é um bom exemplo; e o descolamento dos indivíduos da convivência de sua comunidade de origem, resultando num cosmopolitismo nascente: comerciantes, banqueiros, artistas e exilados passam a se considerar “cidadãos do mundo”, não mais vendo seu destino atrelado ao de seu lugar de nascimento. A noção de personalidade se deixa entrever quando os artistas passam a assinar as próprias obras, algo que não era nada comum na Idade Média. Poetas, como Dante Alighieri, conhecem a fama ainda em vida; e Giorgio Vasari, ele mesmo bastante conhecido, será um dos maiores celebradores do artista individual ao escrever as biografias dos principais nomes do Alto Renascimento.

O rosto medieval muda e a imagem antes predominante do corpo grotesco é, progressivamente, ao longo do século XVI, substituída pelo modelo do corpo moderno ocidental individualista, fechado ao mundo e aos outros corpos, cheio de pudores e disfarces em relação aos órgãos de excreção. “No novo cânon corporal, o papel predominante pertence às partes individuais do corpo que assumem funções caracteriológicas e expressivas: cabeça, rosto, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior” (BAKHTIN, 1987, p. 281). No lugar da boca rabelaisiana, que demandava contato, toque e voracidade, privilegiam-se os olhos, órgãos que preservam a distância entre si e os outros dentro da cultura erudita burguesa, fortalecendo a noção já existente na Idade Média de que os olhos simbolizavam uma vida interior inacessível. Paradoxalmente, o sentido da visão é também o revelador das turbulências do espírito, por isso os olhos são considerados as

“janelas da alma”. Talvez daí tenha surgido a expressão “comer com os olhos”, como se a visão tentasse sobrepujar a impossibilidade da utilização da boca.

Os momentos da vida cotidiana ligados à vida sexual, às excreções fisiológicas, às doenças, à velhice e à morte – notoriamente celebrados pelo corpo grotesco – tornam-se eventos da esfera privada. A corporalidade excessiva e transbordante da Idade Média é substituída por um modelo de corpo que privilegia as expressões e mantém a distância, inspirado pelo corpo clássico revivido (ou recriado) pelo Renascimento: “Para ser bem-educado é preciso: não por os cotovelos na mesa, andar sem avançar as omoplatas e balançar as ancas, encolher a barriga, comer sem barulho e com a boca fechada, não fungar nem raspar a garganta etc., isto é, disfarçar as saídas” (BAKHTIN, 1987, p. 282). Tais normas civilizatórias são definitivamente estabelecidas durante o século XVII.

Aqui assistimos a um desmembramento simbólico do corpo em três instâncias, como sugere o antropólogo David Le Breton (2013) – corpo que se separa do universo, distanciando-se definitivamente da estrutura holística e cosmogônica na sociedade medieval; corpo que se separa da coletividade, surgindo como diferente e único em relação a seus pares; e corpo que se separa do espírito, do eu, firmando a oposição entre alma e matéria. O corpo deixa de *ser* no mundo para *ser possuído* (“ter um corpo”) pelo eu.

O corpo moderno é de outra ordem. Ele implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não têm qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). O corpo ocidental é o lugar da cesura, o recinto objetivo da soberania do *ego*. Ele é a parte insecável do sujeito, o “fator de individuação” (Durkheim) em coletividades nas quais a divisão social é admitida (LE BRETON, 2013, p. 9).

Propomos ainda um outro desmembramento: dentro do próprio corpo, que se vê pormenorizado e secularizado com o advento dos procedimentos médico-anatômicos, a cabeça torna-se uma parte privilegiada, pois ela contém o cérebro, centro de comando corporal, e o rosto, pelo qual apreendemos e reagimos ao mundo que nos rodeia.

Dividir o corpo do mundo e se descobrir indivíduo perante a sociedade implica também descobrir um rosto. Se o corpo marca essa diferenciação do cosmos e uma singularização do sujeito, o rosto é a manifestação máxima de tal cisão. “Simultaneamente à descoberta de si como indivíduo, o homem descobre seu rosto, sinal de sua singularidade, e seu corpo, objeto de uma posse. O nascimento do individualismo ocidental coincidiu com a promoção do rosto” (LE BRETON, 2013, p. 29).

Exemplo desse processo é o ressurgimento do retrato pictórico. Durante a ascensão do cristianismo, o retrato era visto com o receio de que não pudesse corresponder à imagem do homem mesmo. Os poucos retratados, em sua maioria representantes da nobreza e autoridades papais, figuravam como coadjuvantes em complexas cenas religiosas, de forma a protegerem a própria imagem estando na presença de santos.

Gradualmente, os mecenas ganharam espaço na tela. Num primeiro momento, acompanhados e apresentados por santos a entidades divinas, como no *Díptico de Melun* (Jean Fouquet, aproximadamente 1450), para, posteriormente, serem representados frente a frente com figuras sagradas, a exemplo de *A virgem do chanceler Rolin* (aproximadamente 1435), de Jan Van Eyck. O nobre, sobre fundo que desenha a vila de que é soberano, encontra-se face a face com a virgem, numa comparação direta com o poder divino.

Jamais antes uma iconografia tão audaciosa havia sido proposta aos usufruidores da pintura. No lugar de situar-se no centro do painel, a Virgem se coloca passivamente em um canto, compartilhando, igualmente, com o doador, a totalidade do campo figurativo do quadro. Seu companheiro, confortavelmente instalado em frente a um genuflexório com apoio para os cotovelos, é do mesmo tamanho que a santa à qual dirige sua prece. [...] Pois o quadro não diz mais do que isso: fiz um quadro que representa a mim e a minha vila e tenho, sobre essa vila, um poder que se iguala ao da Rainha dos Céus (FRANCASTEL, 1969, p. 68).



Figura 8 – *Díptico de Melun* (Jean Fouquet, aprox. 1450). Étienne Chevalier, cavaleiro do rei francês Carlos VII, é apresentado à Virgem por Saint Étienne



Figura 9 – *A virgem do chanceler Rolin* (Jan Van Eyck, aprox. 1435)

Diversas obras atestam essa crescente individualização nas esferas da realeza. A primeira considerada como retrato livre data por volta de 1380, de João II, rei da França, por Girard d’Orléans. O monarca é retratado de perfil; porém, não há santos, nem a figura executa qualquer atribuição da realeza. Nenhum símbolo ou marca indica sua origem nobre: somente uma pequena inscrição revela sua identidade. O desejo de representar a si mesmo não como rei, mas como indivíduo focou as intenções do artista no rosto perfilado. É o primeiro passo para o estabelecimento do retrato individual livre, produzido inicialmente em diversas regiões da França, da Itália e da Alemanha, a partir do século XV, como “suporte de uma memória, celebração pessoal sem outra justificação” (LE BRETON, 2013, p. 65). O retrato passa a se dedicar a um sujeito, tornando-se individualizante e símbolo de poder.

O rosto redesenha-se em novas linhas e estreita relações com a identidade do indivíduo e com a posição social e econômica que ele ocupa. Obedecendo à necessidade de eternização da própria imagem que o acompanha desde a Antiguidade, o homem continuará a ser representado no retrato sob outras formas e modelos ao longo dos séculos. Para os espectadores, é um mistério que se perpetua: o enigma do rosto imortalizado em imagem. É o enigma do espírito, da alma que se revela ou se esconde detrás do rosto, que conduzirá a uma necessidade de tradução do rosto.

Porque o rosto é em primeiro lugar para o corpo o que o corpo é para o mundo: qualquer parte do rosto está ligada a uma parte do corpo. O rosto resume o corpo e, portanto, condensa o mundo. Mas a analogia joga ainda entre superfície e profundidade, invólucro visível e alma invisível. O rosto é a parte *princeps* da cabeça e a cabeça é a morada da alma. Esta última reside ali como uma cidadela, um lugar elevado onde domina o resto do corpo. [...] O rosto é assim a *metonímia* da alma, a frágil porta da sua morada, o acesso – como uma janela entreaberta – por onde contemplá-la, mas de onde igualmente pode surgir de repente a via das paixões (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 44-45).

Conhecer pela visão algo que de praxe se conhecia oralmente ou pelo tato provoca um afastamento entre os indivíduos. Pela boca, olhos e testa, fala-se, mas também se silencia. Nas cortes europeias, torna-se necessário adivinhar ou decifrar as mensagens subscritas no rosto; tentar, pelas linhas que se desenhavam, pelo formato da cabeça, pelos buracos, pelas linhas que se cavam na fronte, pelo tamanho do nariz, pela abertura dos olhos, pela proeminência do queixo, decodificar os sentimentos e as intenções escondidas pelo rosto. Como pontua Giorgio Agamben, o rosto é espaço de comunicabilidade vacilante, “é o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura” (AGAMBEN, 2015, p. 87). Esse rosto opera no dualismo entre mostrar e esconder, expressar e se conter, gerando dubiedade e a vontade de decifrá-lo em código.

3.2 Decodificando o rosto: a fisiognomonia

Louise – Você parecia nervoso examinando-a.
 Génessier – Nervoso? Você está imaginando coisas.
 Louise – Por que está mentindo? Depois de tanto tempo já sei ler o seu rosto.
 Diga-me a verdade.
 Génessier – Eu falhei (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 61min30s).

A intenção ou a vontade de ler o rosto é algo que acontece várias vezes ao longo de *Os olhos sem rosto*. No diálogo acima, Louise questiona Génessier a respeito do estado de Christiane e o adverte: ele não pode enganá-la. Pouco antes, Génessier perscrutava atentamente o rosto da filha, já percebendo nele os sinais de uma necrose eminente. Em outro momento, o médico observa o rosto de Paulette – que aparece para o espectador em grande plano –, à procura dos elementos ideais que a tornariam uma vítima perfeita para mais um transplante. Nesses gestos, os personagens parecem ver nos rostos as perturbações interiores, os sinais de um futuro sombrio e as características de uma tipologia física. Identificar, categorizar, predestinar: tais ações faziam parte do domínio da fisiognomonia.



Figura 10 – Génessier perscruta os rostos de Christiane e Paulette

A fisiognomonia foi, durante alguns séculos, a resposta para grandes nobres no momento de escolha dos súditos que exerceriam papéis de absoluta confiança. A partir do rosto eram determinadas as características do indivíduo, em especial no que se diz de sua ligação com a alma, entre “o pormenor das superfícies e as profundezas ocultas do corpo” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 32-33). O interesse por essa pseudociência foi mais importante em dois momentos históricos: do início do século XVI a meados do século XVII, na formação do estado absolutista; e de 1780 ao fim da primeira metade do século XIX, durante o nascimento do estado democrático e da sociedade das massas, períodos de reconfiguração política e social cruciais para o entendimento da noção de identidade individual.

Segundo os pesquisadores franceses Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (1988), a fisiognomonia tenta entender “as mutações da figura do homem”, ou seja, a representação do homem interior pelos traços físicos que compõem seu corpo, especialmente seu rosto. Um dos fisiognomistas mais célebres de seu tempo, o italiano G. B. della Porta, em *De humana physiognomonia* (1586), considerava que o homem reunia as características de todos os animais em suas feições, podendo ser “ousado como o leão”, ou “medroso como a lebre”. A “magia natural” explicaria por meio de simpatias e aproximações com os animais a relação entre o homem interior e o homem exterior. Essa obra marca a fisiognomonia como um novo instrumento de controle e de disciplina de si mesmo e de descobrimento das personalidades alheias a fim de melhor escolher as companhias pela aparência.

[...] é necessário saber decifrar os sinais aparentes do rosto e ainda saber predizer, a partir de uma origem psicológica, o conjunto dos traços físicos que a manifestam. Advinha-se a alma pelos indícios corporais; deduzir-se-á o corpo das qualidades espirituais. Aparentadas à literatura dos ‘caracteres’, estas leituras complementares devem garantir uma maior legibilidade dos corpos e das almas na sociedade civil (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 60).

Apoiado nos preceitos cartesianos e focado numa perspectiva cada vez mais secular, o pintor e também fisiognomonista Charles Le Brun cita apenas ocasionalmente seus predecessores. Suas comparações zoomorfas distanciam-se do olhar mágico de Porta: em *Conferências sobre a expressão das paixões* (1668), ele faz uma concessão à fisiognomonia tradicional; fica claro que os paralelos entre as figuras humana e animal devem cessar. O homem torna-se central para os estudos fisiognomônicos: em vez do homem-astrológico, ou do homem-animal, é a vez do homem-máquina, o homem anatomizado da era racional. A cisão entre homem e cosmos se aprofunda, e o homem torna-se modelo de si mesmo, portanto, “se comparações ainda existem é a do *homem consigo próprio*” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 71).

Essa crítica de Le Brun marca um momento decisivo para a fisiognomonia ao separá-la de outros elementos mágicos ou astrológicos que poderiam explicar as marcas do homem ou até mesmo decidir seu destino. Nos últimos 20 anos do século XVII, são feitas as primeiras tentativas de fundação de uma fisiognomonia “natural”, apartada da astrologia e da adivinhação. Contribuíram para isso a crescente racionalização, os primeiros passos da revolução científica do século seguinte e a Contrarreforma, que condena as chamadas ciências ocultas.

O hiato de um século separa os estudos de Le Brun e Johann Gaspar Lavater, fisiognomonista suíço autor da obra *A arte de conhecer os homens pela fisionomia* (1775-1778). Nesse período, a noção de que a aparência externa do homem poderia revelar seu espírito e de que suas paixões poderiam ser codificadas cai em descrédito. A alma separa-se totalmente da materialidade física: um corpo “vil e feio” pode conter um espírito “belo” – um caso que ganhou popularidade foi o de Joseph Merrick, um britânico que, no final do século XIX, ficou conhecido pela alcunha de *Homem Elefante* devido à sua aparência física, resultado de uma doença congênita, a neurofibromatose. No filme biográfico dirigido por David Lynch (*O Homem Elefante*, 1980), Merrick é retratado como alguém sensível e inteligente.

A fisiognomonia surge, então, em nova roupagem, caminhando no limbo entre a ciência anatomista e a irracionalidade. Baseada na craniometria e na frenologia, ela propõe estabelecer características dos indivíduos a partir da forma da cabeça, do esqueleto e da silhueta, desfazendo a carne do rosto. As faces perdem suas expressões; o rosto em repouso é que se torna objeto de estudo de Lavater, que busca na estrutura óssea a psicologia do indivíduo:

Perturbado pela instabilidade da expressão, volta-se para a observação das fisionomias em repouso; o fisionomista aprendiz terá muito a aprender com o rosto calmo do homem adormecido, saberá observar a fisionomia dos cadáveres, estudar as máscaras mortuárias, colecionar os crânios, fazer falar os mortos para compreender os vivos (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 103).

Os movimentos momentâneos do rosto, modificações faciais que denotam as expressões, serão estudadas por uma outra área próxima à fisiognomonia, a patognomonia, que manifesta o caráter em movimento. O paradoxal trabalho de Lavater é sintoma de uma crise da legibilidade do rosto que se instaura no fim do século XVIII. Separam-se a objetividade orgânica, que ficará sob o domínio da ciência, e a subjetividade expressiva, transferida para os domínios das artes e das letras. O rosto orgânico não toca mais o rosto expressivo. É justamente essa cisão que Lavater quer reparar, pois acredita que, por meio dos traços ósseos e dos perfis, pode-se revelar a alma: seu desejo é espiritualizar o organismo (COURTINE; HAROCHE, 1988).

Mas o rosto ainda é expressão, agora em outro tempo. Do século XVI ao XVIII, os movimentos aceleram-se: as expressões do rosto imóvel catalogadas por Porta ou Le Brun tornam-se rostos atravessados pela efemeridade dos sentimentos. O orgânico não obedece inteiramente aos comandos da razão; revelam-se no rosto paixões múltiplas e fugazes. Enfim, o rosto se aproxima da psicologia moderna e ganha também o tempo da evolução orgânica, da consciência do envelhecimento e da finitude da existência. O corpo separa-se dos tempos cosmológicos e divinos, tidos como imóveis, e passa a ser “progressivamente sentido numa duração mais curta, mais efêmera e mais complexa: o *tempo humano*. O do *indivíduo*” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 112).

A rapidez com que se revelam e se turvam as paixões surgidas pelo rosto o coloca em um lugar que nem sempre é de clareza e entendimento. O declínio da fisiognomonia nos ajuda a compreender a impossibilidade de tentar desvendar o espírito e as emoções unicamente pelos traços do rosto.

Em sua obra *A expressão das emoções no homem e nos animais* (2000), Charles Darwin afirma que conheceu e desprezou a maior parte das obras de fisiognomonia por considerá-las de pouca utilidade, já que o observador pode ser enganado ou se confundir a respeito de uma determinada expressão; ou, ao imaginar a situação em que foi produzida, supô-la de outra forma. A empatia com o observado também pode levar a erros de julgamento. Os exemplos que Darwin utiliza para demonstrar a expressão da tristeza inferem essa confusão. Ele cita o caso de uma moça que tem uma “capacidade pouco usual” de contrair os músculos faciais; para exemplificar o enrugamento da testa na tristeza, ele recorta uma parte da imagem, quando a modelo estava reproduzindo outra emoção diversa da tristeza.

É difícil, ou mesmo impossível, determinar o que Darwin chama de “expressão genuína”. Apesar de seu esforço em catalogar expressões faciais em diversas culturas ao redor do mundo, seus métodos – depoimentos de terceiros, muitas vezes imprecisos – não poderiam ser confiáveis, como afirma a pesquisadora Dominique Baqué (2007). Mesmo hoje, a cada dia conhecemos culturas que mantêm distância dos costumes expressivos ocidentais. Em Papua-Nova Guiné, por exemplo, o sorriso é mais uma ferramenta de interação social do que uma necessária expressão de felicidade.¹⁰ Não existem padrões claros para se afirmar como se deve expressar determinado sentimento, emoção ou sensação. Os códigos confundem-se e desfazem-se. O rosto deve, quer ou pode ser desvendado?

3.3 Fotografia e identidade

Mas, se o desvendamento da alma pelo rosto é tarefa impossível, então que se possa, a partir de sua aparência, identificá-lo: saber a que classe social pertence e, principalmente, determinar se é um elemento de periculosidade ou não. Assim como a fisiognomonia serviu para tentar entender, na aparência do homem, o seu interior oculto, os novos métodos de identificação vão tentar, pela mesma via, se não entender o psicológico, ao menos determinar-lhe o lugar de pertencimento. Isso ocorre já no contexto das grandes cidades, no século XIX, em que um fato próprio a elas, a multidão, será fonte de fascínio e de medo.

A descrição que segue é a de Tocqueville, mas expressa, no seu tom próprio, o que Simmel chamou de “homem blasé”: cada pessoa age como se fosse estranha em relação às sortes das demais, mistura-se aos concidadãos mas não os vê; pode tocá-los mas não senti-los, existe apenas em si e para si. O

¹⁰ UM POVO para o qual o sorriso não é igual à alegria. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/18/ciencia/1471521949_375799.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM. Acesso em: 17 nov. 2016.

equilíbrio social é obtido porque o que se presencia é uma comunidade que só é coesa porque os seus habitantes não mantêm efectivas relações sociais: são as vidas isoladas e mutuamente indiferentes que podem garantir a sua manutenção (TUCHERMAN, 2012, p. 87).

Fascínio porque as multidões dão ao homem algo que parecia impossível: a solidão, especialmente festejada por Charles Baudelaire. Para o poeta, multidão e solidão são coisas convergentes, e “aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, dos quais estão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, enrolado em si mesmo como um molusco” (BAUDELAIRE apud TUCHERMAN, 2012, p. 88). O célebre *flâneur*, em sua vagante solidão, pode desfrutar de todas as riquezas que a multidão e a vida na cidade lhe oferecem.

Por outro lado, a multidão provoca também o medo, porque no meio urbano, nas ruas de maior circulação, onde transita o grosso da população, todas as classes sociais podem andar livremente. O recrudescimento das multidões concomitante ao estabelecimento das sociedades de massa torna mais difícil a distinção das identidades. “Tais multidões são sem rostos, fluxo de energias anônimas que circulam e atravessam as cidades em obras, em mutações, tipo de onda que ameaça por carregar consigo o sujeito como um derrisório barril de palha” (BAQUÉ, 2007, p. 43). Isso significa que as classes mais abastadas não eram protegidas, pois no meio daquelas turbas de anônimos poderiam circular indivíduos perigosos, potenciais ameaças à vida.

Além de uma série de estruturas – sociais, médicas, educacionais, jurídicas – criadas para controlar e disciplinar os corpos, a fotografia começa a servir como um instrumento que dividirá duas esferas: por um lado, os cartões de visita, que cumpriam uma função social de apresentação do indivíduo; e, por outro, as fotografias, que serão os elementos centrais em diversos sistemas de identificação policial, tais como o do italiano Cesare Lombroso ou o do francês Alphonse Bertillon.

Em meados do século XIX, com a invenção e a popularização da fotografia, os burgueses já haviam tomado o retrato como expressão de sua ascensão social; antes, em sua forma pictórica, o gênero era restrito à aristocracia. São os cartões de visita (*cartes de visite*) do fotógrafo Eugène Disdéri que expandem ainda mais a prática. A produção fotográfica em massa criava um modelo pasteurizado: as vestimentas, o cenário, as poses, tudo na imagem era pensado para indicar ou até mesmo supervalorizar o *status* financeiro e social do retratado, ao qual a identidade parecia se restringir. Tais cartões serviam, sobretudo, para fortalecer o novo poder simbólico da burguesia, diferenciando-a das classes subalternas.



Figura 11 – Cavalheiro (André Adolphe Eugène Disdéri, 1860).
Cartão de visita não recortado.

Em 1882, Alphonse Bertillon fundou o serviço de identificação judiciária para a polícia parisiense, o qual consistia em milhares de fichas, cada uma contendo informações sobre um indivíduo específico: um retrato “verbal” era acompanhado da descrição de marcas físicas e da medição antropométrica de determinadas partes do corpo. Por fim, eram anexadas fotografias de frente e de perfil, realizadas sempre sob condições rigorosas que tentavam reproduzir, em todas as fotos, o mesmo padrão. Em 1890, o arquivo já contava com mais de 90.000 fotografias; entre 1885 e 1914, estima-se que meio milhão de indivíduos tenham sido fichados. Já na Itália, em 1870, Cesare Lombroso criou um método de classificação que tentava provar, pelas características do rosto, traços comuns a criminosos natos, descendentes de indivíduos que já haviam cometido algum tipo de delito. Centenas de fotografias eram acumuladas e alinhadas, de forma a ressaltar os traços dos rostos.

N° _____		Nom et prénom : <i>M. Bertillon Alphonse</i>		Age app. _____		Age déclaré <i>59</i>		N° ou <i>18.2.2</i>	
Surnoms et pseudonymes :		Né le <i>22</i> <i>Nov</i> <i>1839</i> à <i>Paris</i> cont. <i>115</i> dep. _____		Taille <i>1.70</i> m.		Pied <i>27</i> mm		Cheveux <i>ch. m. gris</i>	
Fils de <i>Dieuleveuve Louis</i> <i>Dieuleveuve</i> <i>Marie Loi</i> <i>Guillaud</i> Profession :		Antécédents :		Vos. <i>1.67</i> m.		Métrus <i>11.9</i>		Biceps <i>21.5</i> cm	
Maison de <i>Dieuleveuve Louis</i> <i>Dieuleveuve</i> <i>Marie Loi</i> <i>Guillaud</i> Profession :		Motif de la détention :		Enverg. <i>1.81</i> m.		Auricle g. <i>9.9</i>		Total P. <i>3.04</i> cm	
Maison de <i>Dieuleveuve Louis</i> <i>Dieuleveuve</i> <i>Marie Loi</i> <i>Guillaud</i> Profession :		Motif de la détention :		Buste <i>1.52</i> m.		oreille dr. <i>6.7</i>		Mato g. _____	
Marques particulières et cicatrices.									
I. _____		III. _____				IV. _____		Mato dr. _____	
II. _____		V. _____				Mato g. _____			
VI. _____		VII. _____				Mato dr. _____			
VIII. _____		IX. _____				Mato g. _____			
IX. _____		X. _____				Mato dr. _____			
X. _____		XI. _____				Mato g. _____			
Anticlérical g.		Annulaire g.		Médio g.		Índex g.		Pous g.	
Front dr.		Índex dr.		Médio dr.		Annulaire dr.		Auricular dr.	

Figura 12 – Ficha criminal de Alphonse Bertillon, criada em 1912

Outros “homens de ciência” tentaram seguir pelas mesmas vias com o intuito de provar, pelas características físicas e, especialmente, faciais, a existência de tipos criminosos, criando supostas tipologias que facilitariam e agilizariam a identificação de tais indivíduos perigosos. Em 1883, o britânico Francis Galton, fundador da eugenia, fotografou centenas de prisioneiros e sobrepôs as fotos dos rostos de indivíduos que haviam cometido o mesmo tipo de crime. Tal manobra supostamente permitiria suprimir as características individuais e sobressaltar os traços comuns dos criminosos de acordo com o delito perpetrado.

Na medicina, a fotografia funcionou como instrumento de auxílio no estabelecimento de estudos e pesquisas da área. Foi o caso de Jean-Martin Charcot, psiquiatra francês cujas fotografias de mulheres diagnosticadas como histéricas, feitas em meados do século XIX, tornaram-se célebres e até hoje são objeto de estudo, tanto na psiquiatria como no campo de pesquisa da imagem. No mesmo período de Charcot, a fotografia foi de crucial importância para o registro das expressões humanas do neurologista francês Guillaume Duchenne, imagens realizadas pelo fotógrafo Adrien Tournachon, irmão mais novo de Félix Nadar. À semelhança dessas obras de cunho científico, Christiane é registrada, provavelmente para que Génessier compusesse uma espécie de diário de pesquisa a fim de acompanhar o avanço da degeneração do implante.



Figura 13 – Necrose gradual do transplante (Franju, 1960, 64min4s – 64min42s)

Tais sistemas tentavam fixar a identidade do indivíduo, determinar sua origem e suas potenciais escolhas. De outro lado, o advento das vanguardas artísticas e a descoberta da gelatina de brometo de prata dão o pontapé inicial para a inovação estética e para a instantaneidade fotográfica, abrindo espaço para os amadores que “vão, deliberadamente ou

não, transgredir as normas estéticas e inventar novas formas” (ROUILLÉ, 2009, p. 91). A fotografia passa a servir também à arte.

O corpo deixa de se fixar na imagem conforme um modelo estabelecido e torna-se mais fluido e fragmentado. A obra de Claude Cahun, pseudônimo da artista francesa Lucy Schwob, atesta essa transformação radical que se opera na virada do século. Geralmente associada ao surrealismo, Cahun retratava o próprio corpo fora dos padrões mais comumente reproduzidos pelo movimento (cuja maioria de artistas era homens), da mulher como musa, objeto sexual e *femme fatale*. Os autorretratos, pelos quais seu trabalho ganhou notoriedade, desafiam a unicidade da identidade e as fronteiras de gênero socialmente impostas.

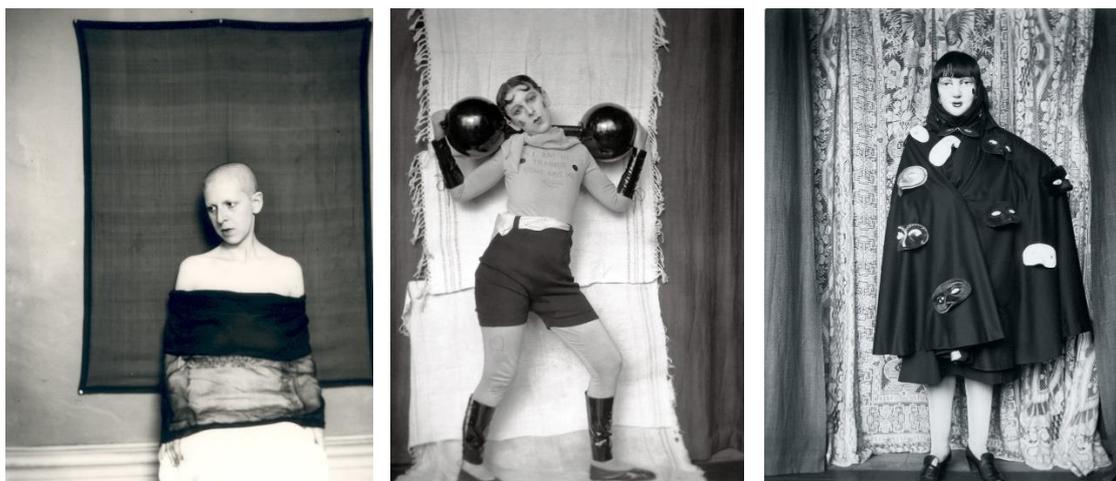


Figura 14 – Autorretratos de Claude Cahun (1921, 1927 e 1928, respectivamente)

Diversos artistas problematizam a questão e discutem o deslocamento constante do indivíduo dentro da sociedade e dentro de si mesmo, como faz Cindy Sherman ao vivenciar suas personagens em *Stills cinematográficos sem título* (1977-1980). A artista não faz uso do gênero do autorretrato no sentido mais comum do termo, de retratar em imagem aspecto(s) psicológico(s) do sujeito, pois não se trata da personalidade da artista; na série fotográfica, Sherman recria estereótipos femininos que povoam a mídia, especialmente o cinema, em cenas ficcionais que visam a contestar os papéis sociais tradicionalmente atribuídos à mulher. Na série citada, publicada originalmente em 1990, Arthur Danto fala da figura arquetípica chamada “A Garota”; a partir da denominação proposta pelo autor, Annateresa Fabris (2004) diz que

O rosto da artista nada mais é do que uma base neutra sobre a qual vão sendo inscritas as inúmeras faces da Garota em suas múltiplas personificações, mas sempre sozinha, à espera de algo. Compêndio dos mitos que definem as

expectativas do americano médio, a Garota é feminina em sua vulnerabilidade e em suas grandes virtudes: coragem, independência, determinação, brio e dignidade vacilante (FABRIS, 2004, p. 61).



Figura 15 – *Stills cinematográficos sem título* nº 29, 53 e 84, respectivamente (Cindy Sherman, 1977-1980)

Numa década em que a figura e a representação da mulher eram repensadas pelas teóricas feministas e seguiam uma tendência cada vez mais propensa à hermeticidade nos trabalhos artísticos, Sherman apresenta em seu trabalho uma re-representação da mulher, um “tornar estranho” (MULVEY, 1991, p. 139), que lida com ironia com as atribuições dadas à típica mulher norte-americana. Cada fotografia mostra uma mulher, mas em cada uma delas está a própria artista: Sherman se utiliza de diversos artefatos, como maquiagem, salto, roupas e perucas, para construir uma personagem-de-si-mesma, enquanto, paralelamente, como artista, tenta desacobertar a mascarada protagonizada.

Em Cahun e Sherman, o rosto e o corpo são lugares de identidades performáticas e em constante mudança. Não se trata de uma imagem fixa que revelará a personalidade também fixa de alguém, mas de um sujeito constantemente interpelado pelos sistemas de representação e de significação que o rodeiam.

Na mesma época de Cahun, Luigi Pirandello publicou *Um, nenhum e cem mil* (1926), romance psicológico no qual explora o conflito entre a identidade e o rosto. Nessa obra, o protagonista, Vitangelo Moscarda, tem seu mundo virado às avessas após um comentário de sua esposa sobre uma assimetria facial que ele mesmo nunca havia percebido. A partir daí, tem início uma longa reflexão sobre a própria aparência, sobre de que forma ela é enxergada pelos outros e por si mesmo. Gegê, como é chamado pelos mais íntimos, se questiona a respeito das relações entre o próprio corpo, especialmente o rosto, e seus sentimentos e ideias e se, de fato, essas relações existem e são correspondentes.

Aquela imagem entrevista de relance era mesmo a minha? Eu sou mesmo assim, de fora, quando – vivendo – não me penso? Então para os outros eu sou aquele estranho surpreendido no espelho; aquele, e não mais eu tal como me conheço: aquele ali, que eu, de primeira, ao notá-lo, não reconheci. Eu

sou aquele estranho que não posso ver vivendo nem conhecer senão assim, num momento de distração. Um estranho que só os outros podem ver e conhecer, não eu (PIRANDELLO, 2015, p. 21).

Uma série de perguntas estremece uma noção de identidade, relacionada intimamente à aparência física, antes tida como estável, ou mesmo nunca notada. A imagem que cada um constrói para si mesmo não equivale à percepção dos outros. Uma crise, imaginada por Pirandello em um nível pessoal, coincide com outra num nível macro, como exemplificada por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) ou ainda por Zygmunt Bauman em *Modernidade líquida* (2001). Apesar das diferentes abordagens dos dois sociólogos, ambos parecem concordar em relação a uma suposta descentralização da noção de sujeito e do esfacelamento de uma identidade pessoal.

A transição do capitalismo pesado ao capitalismo leve (BAUMAN, 2001) aprofunda essa crise: da autoridade centralizadora, da desordem como exceção, do sujeito aprisionado a diretrizes de vida impostas a ele, o mundo passa a vivenciar o movimento contrário: da solidez à liquidez. A autoridade pulveriza-se; a desordem torna-se regra e o mundo se abre em possibilidades infinitas. Nesse cenário, ao indivíduo é dada a tarefa de dar conta de tudo. Tendo conhecimento dos meios, ele pode se tornar qualquer um, e é nessa multiplicidade que se firma sua incerteza quanto aos fins.

Essa obra de arte que queremos moldar a partir do estofo quebradiço da vida chama-se “identidade”. Quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem – para nosso desespero eterno – faltar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência. A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluxo, de dar forma ao disforme (BAUMAN, 2001, p. 106).

Já Hall (2006) afirma a descentralização do sujeito moderno a partir de uma série de mudanças epistemológicas ocorridas ao longo dos séculos XIX e XX, marcadamente a teoria marxista sobre o funcionamento da economia e da alienação do indivíduo em relação à sua força de trabalho; a teoria do inconsciente de Sigmund Freud; o trabalho do linguista Ferdinand Saussure; a noção do poder disciplinar, em Michel Foucault; e o movimento feminista. A identidade, tida como unificada e estável para o sujeito iluminista (o “penso, logo existo”), assume um caráter cada vez mais fragmentário na pós-modernidade. Várias identidades, por vezes contraditórias entre si, são assumidas pelos sujeitos em diferentes momentos, podendo depois ser negadas ou deslocadas.

Falar de uma identidade estável é, de certa forma, falar de uma identidade como era vista no passado: imutável e perene, porque imposta. Hoje entendemos que o mundo nos

atravessa em movimentos persistentes e desordenados; não se pode falar mais de identidade, mas de identidade(s).

Talvez possamos observar essa multiplicidade de identidades em Christiane, como alguém que possui uma identidade anterior ao acidente, presente nas fotografias; uma identidade relacionada à deformação facial resultado do acidente; e a identidade adquirida após a cirurgia. No diálogo a seguir, travado na sequência após o sucesso do transplante, a fala da personagem pode dar pistas desse confronto interior, tumultuado, em que ela não se reconhece completamente no novo rosto, à semelhança do estranhamento de Moscarda em relação à própria aparência:

Génessier – Sabia que eu ia ter sucesso. E pensar que você não acreditou em mim. Agora você tem seu lindo rosto. Seu verdadeiro rosto. Você pode recomeçar sua vida.

Christiane – É verdade. Mas também tenho que viver a vida pelas outras. Como fazê-lo?

Génessier – Pode começar com uma viagem, uma longa viagem. Vou conseguir novos documentos. Você pode escolher um novo nome. Não vai ser divertido? Um novo rosto, uma nova identidade.

Louise – Está mais bonita do que antes. Há algo de angelical que você não tinha.

Christiane – Angelical? Não sei nada sobre isso. Quando me olho no espelho, sinto que estou olhando para alguém que parece comigo, mas que vem de longe, muito longe... E quanto a Jacques?

Génessier – Realmente, isso vai ser um problema. Explicarei a ele. Ele ama muito você. Vai ficar muito feliz. Sorria. Sorria. Mas não tanto (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 60min).

A partir desse momento, torna-se possível uma nova sociabilidade para Christiane. Em vez de ser servida em seu quarto como prisioneira, ela come à mesa com Louise e Génessier, situação em que as três personagens se encontram no mesmo nível de olhar e posicionamento dos corpos, ao contrário da única outra sequência em que os três estão presentes, quando aparece Christiane pela primeira vez, numa posição inferior, subjugada. São discutidas possibilidades de ação e de um futuro no qual sua civilidade e sua liberdade serão progressivamente restauradas. Ela poderá adquirir uma nova identidade e, após um período longe de tudo (talvez na esperança de que a esqueçam como ela era), restituirá os laços afetivos com o antigo noivo, Jacques.

Para o pai, o novo rosto é sinônimo de beleza e verdade. Tal opinião reforça a ligação de sua deformidade anterior – máscara como falso rosto – e da necessidade de isolamento com a negação de uma sociabilidade. O sucesso do procedimento é associado ao celestial, por

ter surgido de um milagre – o transplante de Louise havia sido apenas parcial, não total como o de Christiane. Mesmo com o novo rosto, a garota não sabe que identidade ela possui, pois não é mais a máscara que a assombra nem o rosto desfigurado responsável por sua angústia. Não é também seu antigo rosto, sorridente, que vemos num porta-retratos na casa de Jacques. É um rosto novo, sinal de que outra foi desfigurada para que ela pudesse ter uma nova vida. Um rosto ao mesmo tempo estranho e familiar a ela.

Em vários outros filmes, a deformação facial serve como gatilho para acionar o conflito do indivíduo com a própria imagem deformada, de uma transformação física cujo resultado é o não reconhecimento de si mesmo. Se pensássemos na versão ovidiana do mito da Medusa num nível pessoal, a monstruosidade de si mesma, em completa oposição à sua aparência física anterior, possivelmente engendrasses conflitos do tipo, como uma inversão do enamoramento narcísico.

Em *O rosto de um outro* (Hiroshi Teshigahara, 1966), o mesmo tema é abordado, porém em maior profundidade e complexidade. Após sofrer um acidente em um laboratório, Okuyama fica com o rosto totalmente desfigurado, a ponto de só andar com ataduras ao redor de toda a cabeça. Ele tenta, em diversos momentos, problematizar e minimizar a importância do rosto na vida cotidiana, especialmente nas interações sociais. Na qualidade de “homem sem rosto”, o personagem imagina situações hipotéticas de impossibilidade da visão, nas quais poderia manter uma relação de igual para igual com a própria mulher, que evita olhá-lo e o repele sexualmente: imagina todos no escuro, onde ninguém pode realmente se ver; ou, numa conjuntura mais radical, em que os olhos de todos seriam arrancados.

É com uma máscara que ele pretende se vingar da esposa, uma máscara não de seu antigo rosto – que o espectador não chega a ver –, mas de um rosto alheio, um tecido fino que, moldado à estrutura óssea, assume uma forma própria, diferenciada: nem dele mesmo, nem do antigo dono. Um rosto outro.

No filme, a desfiguração parece operar em dois níveis: simbólico, como se configurava a abordagem dos cineastas modernos – sendo Teshigahara um deles –, e também na realidade diegética, na deformação facial de que é vítima o personagem principal. O diretor faz uso de discretas manobras para conceder um caráter esquivo ao rosto desfigurado, em planos oblíquos ou filmado através de objetos translúcidos e deformadores; enquanto os rostos dos outros personagens estão sempre na iminência da desintegração, no corte do quadro, na aproximação excessiva dos planos, na dissolução da forma, no confronto entre uma suposta humanidade do rosto e da monstruosidade que intrinsecamente nos habita. Afinal, monstro é ele, o desfigurado? Ou os outros que o rechaçam da vida em sociedade? Ao

que o filme responde: “Alguns monstros querem parecer pessoas, e vice-versa” (O ROSTO DE UM OUTRO, 1966, 27min18s).



Figura 16 – *O rosto de um outro* (1966)

Na epígrafe deste trabalho, citamos um trecho do livro *O rosto de um outro*, no qual foi baseado o filme de Teshigahara. No cinema, os rostos dos espectadores se escondem na escuridão, os corpos são tomados de uma imobilidade momentânea, tornando-se testemunhas silenciosas da ação que se desenrola na tela, tendo o olhar como único elemento a agenciar a ligação entre si e as imagens em movimento. “O lugar do espectador de cinema é sempre aquele de quem sabe que está aqui para ver, que vai mobilizar o olhar e que lhe será devolvido um olhar” (COMOLLI, 2008, p. 140). Que rostos poderiam nos devolver esse olhar? É o que veremos no próximo capítulo.

4 O ROSTO NO CINEMA

4.1 Os primeiros grandes planos

Alfred Hitchcock (apud AUMONT, 1992, p. 122) dizia que, para pensar em um plano-sequência, era preciso, antes de qualquer coisa, considerar o lugar que o rosto ocuparia no quadro. O cinema, como herdeiro das artes pictóricas, mantém o rosto como elemento privilegiado e dedica a ele, desde as primeiras produções cinematográficas, teorias que atestam sua importância tanto imagética como performática, variando de acordo com as escolas e os movimentos cinematográficos. Nomes como Sergei Eisenstein, Béla Balázs, Jean Epstein ou Gilles Deleuze são alguns dos que propuseram uma ou mais teorias sobre o rosto no cinema, assim como de sua contrapartida técnica e formal, o grande plano.¹¹

O rosto em grande plano existe desde os primórdios do cinema. Em *Sick kitten* (1903), do britânico G. A. Smith, a câmera é aproximada de um dos elementos filmados, um gato, para melhor mostrar o gesto de uma menina, alimentando-o com uma colher cheia de leite. Porém, a aproximação da câmera provocava, para muitos realizadores da época, um efeito considerado de mau gosto ou inestético, especialmente se aplicada a uma figura humana, pois operava um corte na cena que desligava o rosto de sua principal referência, o corpo. Assim, o *close-up* era normalmente evitado.



Figura 17 – Aproximação de um plano a outro em *Sick kitten* (1903)

Rostos e corpos nesse primeiro cinema só existiam em relação um ao outro, já que, para demonstrar emoções, sentimentos ou simplesmente comunicar algo, eles deveriam se expressar juntos por meio de gestos, a fim de se fazer entender pelo espectador, como nos diz

¹¹ Consideramos, neste trabalho, *close-up* e primeiro plano como sinônimos de grande plano, pois não há unanimidade entre os teóricos quanto ao uso desses termos. Temos consciência, porém, da diferenciação conceitual estabelecida por Eisenstein entre grande plano e *close-up*, questão abordada neste capítulo.

Jacques Aumont na obra *Du visage au cinéma* (1992): “Essa lisibilidade afeta em bloco o corpo e o rosto, que devem significar juntos. Também o rosto primitivo tem um estatuto legítimo e um só, que é de ser soldado ao corpo, e mostrado ao mesmo tempo que ele” (AUMONT, 1992, p. 65).

Corpo e rosto atuavam num sistema de comunicação interdependente e que deveria seguir uma série de gestos e movimentos específicos que pudessem ser decodificados pelo público: a mão sobre o coração denotava sofrimento ou tristeza, por exemplo. No cinema norte-americano dos anos 1910, os atores interpretavam em gestos amplos, em estilo “semafórico”, que atendia às exigências de não ambiguidade.

Se corpo e rosto deveriam ser mostrados juntos, o grande plano ainda não podia ser admitido como adequado ao corpo humano – nesse período, os planos mais gerais eram a forma mais comum de enquadramento. É o que explica Rudolph Arnheim em *Film as art*: “As margens da tela eram consideradas somente em um sentido negativo – não se podia cortar partes de nada” (ARNHEIM, 1957, p. 76). Os planos gerais – também uma herança do teatro, onde se pode contemplar a cena em sua totalidade – forçavam os atores a gesticular exageradamente para poderem ser vistos e compreendidos de longe pelo público. A isso se acrescentavam os movimentos corporais rápidos típicos do primeiro cinema, que tornavam os corpos em algum grau frenéticos, em permanente luta para passar sentido, para se fazer entender.

Por isso, uma cabeça “decapitada” na tela – ainda que não fosse entendida literalmente dessa forma, tendo em vista que o público já estava familiarizado com cortes em imagens do corpo na pintura, na escultura e, mais recentemente, na fotografia – foge ao sentido que inicialmente era transmitido em conjunto com o corpo. Um rosto em grande plano escapava de sua função inicial de comunicação e de significação e se punha fora de movimento, num intervalo injustificado em relação ao corpo.

4.2 Balázs, Eisenstein e Epstein: *close-up* no cinema silencioso¹²

À medida que a linguagem cinematográfica se desenvolvia – notadamente na virada da década de 1910 para 1920 –, o grande plano passava a ser considerado um enquadramento

¹² Cinema silencioso refere-se às produções em que os personagens não eram atribuídos de fala sonorizada, ou seja, ao período em que o som ainda não estava atrelado ao fazer cinematográfico. É importante lembrar, entretanto, a preferência dos teóricos na utilização do termo silencioso em lugar de mudo, pois muitas obras eram sonorizadas no momento da apresentação do filme, por meio da execução de músicas ao vivo no local de exibição.

possível e mesmo desejado. D. W. Griffith é citado pelos historiadores do cinema como o primeiro realizador a atribuir ao *close-up* uma função narrativa – é importante lembrar que, no exemplo de *Sick kitten*, não se trata ainda de um cinema narrativo.

Porém, a utilização do grande plano não aconteceu sem resistência. Durante as filmagens de *Judith de Betúlia* (1913), Griffith teve uma disputa com o operador de câmera Billy Blitzer, que não concordava com um posicionamento tão próximo da câmera, pois tornava o fundo desfocado em relação à figura filmada. O impasse só foi resolvido quando, após uma semana de pesquisas, o diretor encontrou nas pinturas de Rembrandt a aplicação desse mesmo artifício – o fundo fora de foco –, o que de alguma forma comprovou a validade dos primeiros planos pensados por ele (HOEFEL, 2013).

Outro momento de objeção é recontado pela atriz Lilian Gish em sua autobiografia. Quando Griffith aproximava a câmera dos intérpretes, em plano mais fechado, os administradores do estúdio esbravejavam: “Nós pagamos por todo o ator, Sr. Griffith. Queremos vê-lo inteiro!” (GISH apud HOEFEL, 2013, p. 48). Conforme Arnheim (1957, p. 76), o uso de detalhes isolados foi uma verdadeira revolução que contribuiu para a “elevação” do cinema à condição de arte, ato de rebeldia que Griffith se propôs a arriscar.

Gish, célebre atriz do cinema silencioso, protagonizou em *Lírio partido* (1919) alguns dos mais lembrados *close-ups* da história do cinema. O filme conta a história do Homem Chinês, que se apaixona pela franzina Lucy, filha de um violento boxeador. Para fugir do pai em um de seus acessos de fúria, a garota se tranca em um pequeno cômodo. As expressões de puro terror e desespero foram filmadas em plano médio e, no ápice do drama, em *close-up*. A personagem chora, anda de um lado para o outro; o corpo se desordena em espasmos; a cabeça vira para os lados, procurando um refúgio impossível; os olhos se arregalam e se reviram; a boca se escancara em gritos mudos. A montagem paralela revela o pai, que do outro lado golpeia a porta com um machado, acentuando, nessa construção, o clímax do filme: o momento em que Lucy será surrada pelo pai até a morte.





Figura 18 – Planos aproximados de Lilian Gish em *Lírio partido* (1919)

Corpo e rosto de Gish agem em sintonia para comunicar a tensão da cena. Mas o rosto, em *close-up*, torna-se privilegiado em relação ao corpo na composição dos planos. É o instante máximo de horror sentido pela personagem. Nessa aproximação gradual da atriz, podemos talvez identificar o que o crítico húngaro Béla Balázs considerava sobre o primeiro plano:

Em *close-ups*, cada ruga se torna um elemento crucial de caráter e cada torção de músculo testemunha um pathos que assinala grandes eventos interiores. O *close-up* de uma face é frequentemente usado como o clímax de uma cena importante; ele deve ser a essência lírica de todo o drama. [...] quando uma face se espalha sobre toda a tela em um *close-up*, tal face se torna “a coisa toda” que contém o drama completo por minutos sem fim (BALÁZS, 2010, p. 37).

O mesmo acontece em *Os olhos sem rosto*, nos dois primeiros planos em que aparece Christiane: em um primeiro momento, em *close-up*, dividindo o enquadramento com Louise de costas, para depois preencher toda a tela em primeiríssimo plano, quase um plano-detalle do rosto mascarado da personagem. Nesse plano, que se estende por alguns segundos, a intenção é de finalmente, depois de 20 minutos de filme, mostrar a máscara; mas talvez seja também uma chance dada ao espectador de procurar nos olhos de Christiane algo que pudesse falar pelo rosto encoberto e que não se deixa ver.



Figura 19 – Crescimento dos planos até o *close-up* da máscara

Balázs elabora, em *O homem visível* (1924) e *O espírito do filme* (1930), as primeiras concepções sobre o rosto e o *close-up* da história do cinema. Porém, os textos não tratam de uma teoria fechada, e sim de uma série de trechos de críticas escritas ao longo da carreira do autor. O caráter mosaico da obra baláziana não diminui sua importância; na verdade, tais teses são consideradas, ainda hoje, como algumas das mais importantes sobre o tema.

Para Balázs, os gestos visíveis no cinema não só são fundamentais – já que não há palavra que acompanhe o corpo –, como são considerados o material básico do filme, sua substância poética. A mudez das imagens se configura como uma vantagem em relação ao teatro, pois no cinema pode-se prestar atenção exclusivamente aos gestos, enquanto, no teatro, o corpo seria desprivilegiado em favor das palavras.

A poesia do cinema são as expressões faciais, tidas como fluidas e simultâneas, algo que nunca poderia ser produzido verbalmente: o rosto pode transmitir, num fluxo contínuo, diversas emoções e sensações que se mesclam umas às outras, sem se saber jamais quando uma começa e a outra termina. Essa combinação de expressões se traduz no que Balázs chama de polifonia. Em comparação com a linguagem, uma sucessão de palavras lembra as notas de uma melodia; o rosto, porém, se expressa em acordes, ou seja, em notas – expressões faciais – tocadas simultaneamente. Semelhante à estrutura musical, o rosto teria à sua disposição uma combinação infinita de expressões, o que se configura, na concepção baláziana, no grande interesse do cinema.

O *close-up* é, por isso, o plano revelador do rosto, “o olhar mais profundo, a sensibilidade do diretor” (BALÁZS, 2010, p. 41). Para o crítico húngaro, a cisão provocada pelo *close-up* nos faz perder a noção de espaço fílmico e coloca o rosto em outra dimensão: a da fisionomia, operando uma separação total entre o rosto e tudo o que o rodeia. Nessa dimensão, o drama empodera-se da tela e as expressões não necessitam de um contexto que as explique, existindo por si mesmas. Um rosto de terror é um rosto de terror: a situação ajuda a explicar a expressão, mas não a cria.

A aproximação máxima nas variações do *close-up*, no primeiríssimo plano e nos planos-detalhes, manifestaria, segundo Balázs, qualidades ou características que não se poderiam ver em planos mais abertos. Nesse ponto, tal como as minúcias faciais percebidas pelos fisiognomonistas, o *close-up* revelaria a verdade interior, impossível de ser controlada, expondo a face real subjacente à superfície que se espalha na tela. Tal plano desmascara qualquer sinal de falsidade.

Quão nobre e bela é a face do padre em *close-up* em *A linha geral*,¹³ de Eisenstein: porém, quando apenas uma vez, vemos somente seus olhos, a astuta sordidez escondida sob suas pestanas vem à tona. Pelo mesmo indício, a câmera também pode descobrir as marcas visíveis de ternura e bondade em uma face considerada vulgar e feia. Ela ilumina as muitas faces da fisionomia humana (BALÁZS, 2010, p. 103).

Outra figura importante para a teorização do grande plano é Sergei Eisenstein. Em *A forma do filme* (2002), o cineasta estabelece uma diferenciação teórica entre o primeiro plano soviético e o norte-americano, denominados por ele como grande plano e *close-up*, respectivamente. Este último teria como função prioritária mostrar, ou seja, estaria calcado na visão de alguém ou de alguma coisa. No cinema norte-americano, especialmente em Griffith, o primeiro plano era um detalhe; a alternância de primeiros planos de rostos foi uma antecipação do futuro diálogo sincronizado. Os *close-ups* criavam uma atmosfera, apresentavam características dos personagens e, dependendo da montagem – por exemplo, numa perseguição entre bandido e mocinho –, galgavam o ritmo da sequência até o clímax, estratégia que até hoje é bastante utilizada.

À montagem invisível do cinema norte-americano, Eisenstein contrapunha a justaposição de planos, também denominada tropo de montagem. Tropo, conceito que vem da literatura, quer dizer uma expressão ou palavra utilizada em sentido diferente do original ou mais comum. A montagem eisensteiniana aposta na metaforização de imagens que, na justaposição de tais planos, sugeririam outro sentido para o espectador. Os grandes planos cumpririam não só a função de mostrar ou apresentar, mas também acrescentariam, por meio da operação da montagem, uma nova qualidade no conjunto a partir de suas partes isoladas. O grande plano confere valor e significação à imagem, enquanto o *close-up* teria um valor de mostração ou associação.

Podemos observar a aplicação do método eisensteiniano em diversas composições de *A linha geral* (1929): no início do filme, quando os grandes planos da serra servem de metáfora à separação da terra entre os camponeses; ou no momento de acasalamento entre a vaca e o touro recém-adquirido pela cooperativa, metaforizado pela composição de vários planos que remetem à ejaculação e à fertilidade.

¹³ O filme também é conhecido como *O velho e o novo*.

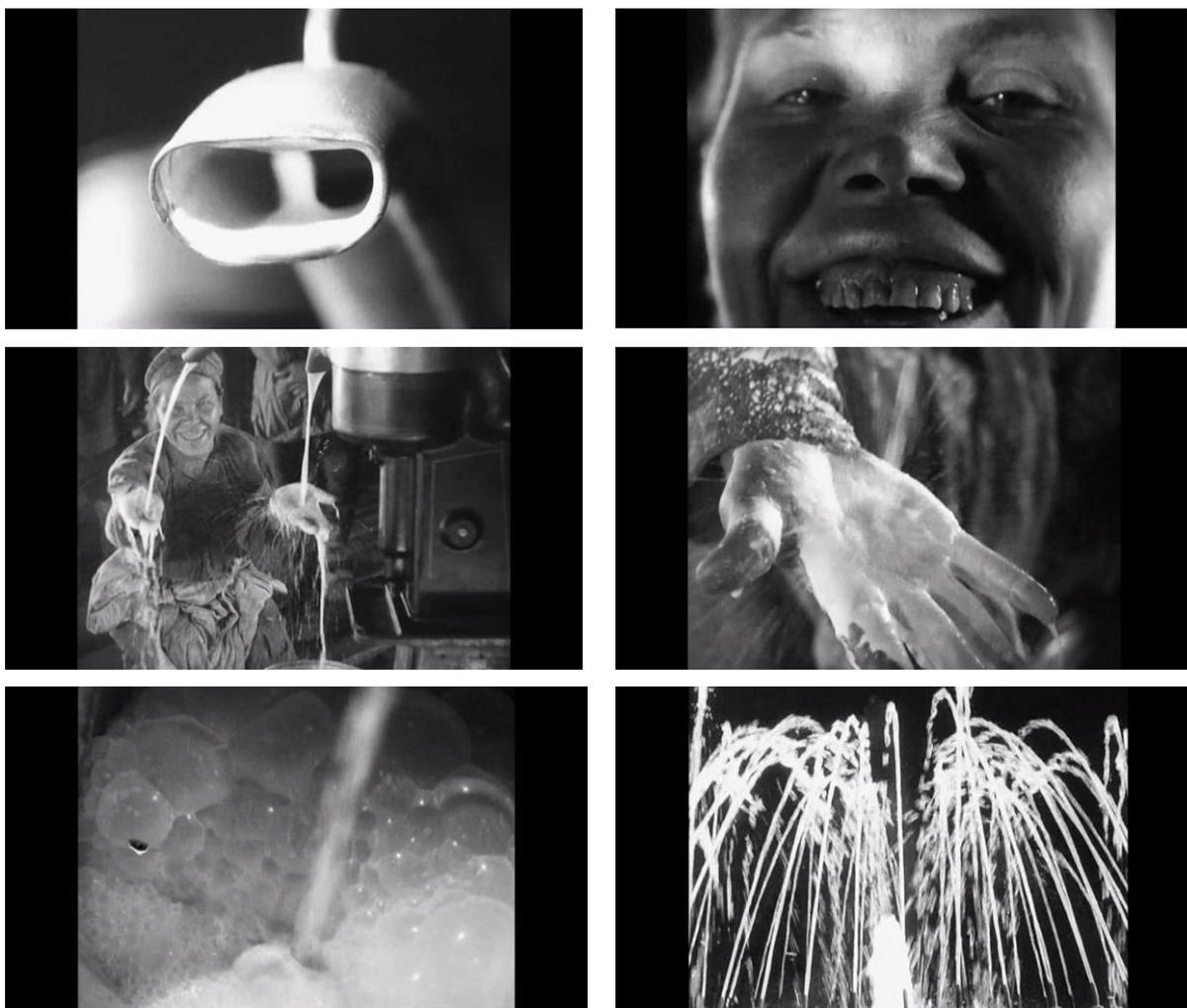


Figura 20 – Seleção de planos de *A linha geral* (1929)

A mesma ideia é atribuída à famosa sequência da desnatadeira, durante a qual os camponeses, ainda desconfiados, observam a máquina “ejacular” o leite condensado para a produção da manteiga, cujo “gozo” é traduzido pelos planos da gotícula se formando na ponta da torneira, pelo riso dos personagens e pela fonte de água em explosão. Tal composição sintetiza a motivação política da película: a união dos membros do *koljós* em prol do bem comum, a vitória da tecnologia sobre a desconfiança e, por fim, a equidade entre a vida urbana e a rural. O grande plano serve então como metáfora ideológica, como uma abstração da representação natural, concatenado à montagem de justaposição.

Um ano antes de *A linha geral*, foi lançada a obra-prima de Jean Epstein, *A queda da casa de Usher* (1928). Nela podemos observar também uma forte composição de primeiros planos, mas distantes do sentido que Eisenstein deu às suas montagens. Após o enterro de Madeleine, Roderick e seu amigo permanecem na mansão. Os corredores estão vazios, o violão já não toca mais, as páginas do livro quase não viram, o tempo se arrasta infinitamente.

A cada tiquetaquear do relógio, o objeto torna a própria presença mais penetrante, até mais do que os personagens: a sucessão de *close-ups* do vai e vem do pêndulo, da maquinaria interior e dos ponteiros em lento avanço constrói uma existência morosa e angustiante.



Figura 21 – Seleção de planos do relógio em *A queda da casa de Usher* (1928)

Possivelmente, a intenção do realizador francês teria sido de conceder aos objetos da sequência, e em especial ao relógio, uma característica cuja concepção ele havia tomado emprestada ao cineasta e crítico francês Louis Delluc: a fotogenia. Termo originário do campo fotográfico, a fotogenia, para Epstein, é uma propriedade das coisas no cinema que teria o mesmo valor que a cor tem para a pintura e o volume para a escultura – ou seja, trata-se de uma qualidade essencial e única à arte cinematográfica, uma potência de emoção que emprestaria a aparência de vida às coisas. Arriscaríamos dizer que é um conceito bastante abstrato em sua compreensão. Segundo Aumont (1992), a fotogenia existe somente por meio do movimento e do tempo e assume sempre um caráter de inacabamento, de instabilidade e de impermanência. Um rosto ou um objeto fotogênico não o seria somente por existir, por estar na tela, mas por sua motilidade fugidia, sutil, por suas variações “nervosas”; nem esse aspecto poderia perdurar por muito tempo, pois a fotogenia só existe por lapsos.

O *close-up* é o responsável por conferir essa “importância quase divina” às coisas, de tornar vivos os elementos mais inertes da natureza. Tencionados à fotogenia, os grandes planos devem obedecer à sua efemeridade e, portanto, são curtos. Seria o caso do grande

plano de um revólver, que faz com que a arma perca sua natureza inanimada e se revista de certa antropomorfização, elevando-a ao *status* de personagem do drama:

[...] é o personagem-revólver, quer dizer, o desejo ou o remorso do crime, da falha, do suicídio. Ele é escuro como as tentações da noite, brilhante como o reflexo do ouro cobiçado, taciturno como a paixão, brutal, robusto, pesado, frio, desconfiado, ameaçador. Ele tem um caráter, costumes, lembranças, vontade, alma (EPSTEIN, 1974, p. 141).

Nesse ponto, a fotogenia de Epstein aproxima-se de seu contemporâneo Balázs e do conceito de fisionomia. Ambos conferem ao grande plano um poder dramático superior. Para o húngaro, os *close-ups* que mostram as expressões faciais e objetos (que nos fazem perceber detalhes e desenvolvem a atmosfera fílmica) são a poética do cinema; a fotogenia, essência da arte cinematográfica, surge pelo grande plano, não só de rostos como também de coisas inanimadas. Apesar dessas coincidências, nem Balázs nem Epstein chegam a citar o outro explicitamente nos textos ao longo dos anos.

Para Aumont (1992), em suas semelhanças e diferenças, os dois conceitos desenham uma estética do rosto no cinema: “Estética idealista, ela se funde sobre a esperança de uma revelação, que ela crê possível porque crê profundamente no rosto como unidade orgânica, inquebrável, total. A forma dessa revelação é, antes de tudo, essa ferramenta mágica que já encontramos, o grande plano” (AUMONT, 1992, p. 92). O *close-up* adquire nesse cinema silencioso, que se queria artístico, um papel fundamental a ser exercido durante toda a história do cinema: o de rostificador. É claro que tal plano mostra, na maioria das vezes, um rosto destacado, à revelia de tudo o que existe em seu entorno. Porém, ele também pode se aplicar a objetos e coisas que podem apresentar, nesse processo, um charme, uma vivacidade, enfim: um rosto, uma fisionomia.

Fisionomia e fotogenia também são concepções idealistas porque são dificilmente identificáveis nos filmes. Vários cineastas, entre eles Epstein e outros representantes da primeira vanguarda do cinema francês, como Abel Gance e Marcel L’Herbier, propuseram-se o desafio de reproduzir tais qualidades em suas obras, com frequência lançando mão de efeitos e truques que possibilitassem transmiti-las, a exemplo de *flous*, sobreposições e câmeras lentas, que muitas vezes incorriam sem sucesso ou estagnavam na artificialidade. Na visão de Aumont, tanto fotogenia quanto fisionomia eram feitos raros, pertencentes ao acaso, produtos inconscientes dos realizadores. De outra parte, as duas concepções poderiam agir, em algum grau, como complementares. O cinema, tanto para Balázs quanto para Epstein, era um potencial revelador da verdade, dotado de um poder mágico, inefável: “se a fotogenia é o

outro nome desse poder mágico, a fisionomia é uma encarnação sensível, sensorial, da verdade desvendada, sua rostificação” (AUMONT, 1992, p. 98).

Podemos elencar, tendo como base as concepções do rosto e do grande plano apresentadas, algumas características desse rosto do cinema silencioso, também sumarizadas por Aumont. Cremos que dois aspectos se destacam. O rosto do cinema silencioso – ou o rosto mudo, o rosto em grande plano, de que fala o autor francês – é, sobretudo, um rosto que se dá a ver: não para ser decodificado ou traduzido, e sim experienciado. É um rosto visível, orgânico, mais lento que o rosto do primeiro cinema, não necessariamente pantomímico, mas um rosto de contemplação. E nisso se revela outra dimensão desse rosto. Balázs e Epstein descolam esse rosto silencioso de suas coordenadas espaço-temporais: o primeiro, do espaço, colocando-o em outra dimensão; o segundo, do tempo, como podemos observar nas sequências ralentadas de *A queda da casa de Usher*, às quais Aumont (1992) dá destaque, atribuindo ao rosto silencioso, a partir delas, o conceito de rosto-tempo, *visage-temps*.

É um rosto que toma a tela por inteiro, não somente em grande plano, mas também em escalas mais amplas. Um rosto que adquire uma qualidade indizível, talvez contemplada na palavra alemã *Stimmung*, cuja tradução não encontra um equivalente fácil nas línguas latinas. Humor, charme, atmosfera ou, quem sabe o melhor termo, aura. “Ela é (a *Stimmung*), em primeiro lugar, aquilo que difunde, a partir de uma fonte, um tipo de irradiação invisível, aurática, etérea. Se essa irradiação é forte, ela ganhará facilmente, ela contaminará os objetos vizinhos, e se estabelecerá pouco a pouco sobre todo o espaço. A *Stimmung* é contagiosa [...]” (AUMONT, 1992, p. 94).

A obra de Eisenstein, por sua vez, não procurava em seus grandes planos a *Stimmung* (talvez para ele uma característica como essa concedesse ao filme um caráter alienante), porque operava na lógica de combinação, sempre dinâmica, dos planos. Porém, de alguma forma, nesse trabalho de avizinhamo no tropo de montagem, tais planos *contaminariam* equitativamente uns aos outros com a finalidade de significá-los, sem que necessariamente um único grande plano se sobrepusesse a todos, como seria o caso para Balázs e Epstein.

Aqui se desenham os dois polos da teoria da imagem-afecção, concebida por Gilles Deleuze em *A imagem-movimento – Cinema I* (1983) a partir das teses sobre o movimento de Henri Bergson. Para Deleuze, rosto e grande plano são equivalentes: “Não há grande plano de rosto, o rosto é em si mesmo grande plano, o grande plano é por ele mesmo rosto, e ambos são afecto, a imagem-afecção” (DELEUZE, 1983, p. 126).

Segundo o autor, comumente no rosto há três funções: individuante, que distingue ou caracteriza cada um; socializante, função que manifesta um papel social; e a função relacional

ou comunicante, que assegura não somente a comunicação entre duas pessoas, mas também, em uma mesma pessoa, o equilíbrio entre seu caráter e seu papel. O grande plano, no entanto, desfaz tais funções e se torna primeiridade, categoria fenomenológica postulada por Charles Sanders Peirce, que está ligada à liberdade, ao acaso e à espontaneidade, considerada por Deleuze afecção pura.

O rosto-grande plano deleuziano é formado por dois polos: de um lado, o polo reflexivo, rosto pensativo e imóvel que se alumbra, que admira, do qual Deleuze dá o exemplo da maior parte dos grandes planos de Griffith; do outro, o polo intensivo, com os micromovimentos expressivos, a mobilidade, os desejos, bastante vistos em Eisenstein. O teórico, no entanto, nos adverte: certos realizadores privilegiam um ou outro polo, mas não há pureza nas obras. Os rostos têm meios de passar de um polo a outro. Assim é na sequência de *Lírio partido* acima descrita (figura 18), em que Griffith, normalmente associado ao polo reflexivo, cede ao polo intensivo. No exemplo dado por Balázs, da cena do padre em *A linha geral*, em um primeiro momento vemos uma face “bela e nobre” – polo reflexivo –, para depois revelar-se, em seus micromovimentos, de sórdida astúcia, o polo intensivo.

A teoria da imagem-afecção atesta a importância das obras e concepções de rosto e grande plano idealizadas no cinema silencioso. Ela é prova, também, da contemporaneidade desses autores e cineastas, que continuam a influenciar as gerações seguintes, tanto em termos de produção cinematográfica como acadêmicos.

A esses rostos idealizados (e ainda perseguidos ou vislumbrados em alguns tipos de cinema) se opõe outro tipo de rosto advindo do cinema clássico, particularmente o hollywoodiano.

4.3 Rostos comunicantes do cinema clássico

Na década de 1920, a indústria cinematográfica norte-americana estava se solidificando definitivamente, tendo como algumas de suas características mais importantes a realização em massa de filmes, as produções esplendorosas em estúdio, a fabricação do *star system* e do culto às celebridades do cinema. O rosto ordinário, como categorizado por Aumont (1992), é justamente o rosto desse cinema clássico hollywoodiano.

Em 1927, *O cantor de jazz* finalmente deu voz às figuras pululantes das telas, fato que marcou definitivamente a forma de aparição dos corpos e rostos no cinema. Submetido à fala, que agora passa a dominar a narrativa, o ator se vê na obrigação de despir-se de seus maneirismos exagerados e da gesticulação excessiva advinda do cinema silencioso para

naturalizar-se e fazer uso de novas técnicas de interpretação. Com a palavra, não há mais a necessidade de comunicar tão corporalmente. Nisso, os rostos ordinários se distanciam dos rostos do primeiro cinema – ligados peremptoriamente ao corpo –, ou do cinema silencioso – dados à contemplação, como nos grandes planos de Roderick em *A queda da casa de Usher*. Os rostos exercem uma função exclusivamente comunicante, num processo que será guiado pela narrativa e, conseqüentemente, pela palavra.

Porém, o trabalho do ator encontrava outro fator de complicação: a fragmentação própria à linguagem cinematográfica. Uma cena podia ser rodada muitas vezes, e durante as filmagens o ator deveria tentar manter a homogeneidade de um plano para o outro – ele age, assim, como uma espécie de *raccord*¹⁴ permanente durante todo o filme. A palavra exigia a naturalização do corpo, a desaceleração dos gestos, e a tomada tentava captar o tempo natural que passa, diferentemente do rosto silencioso, que operava uma paralisação temporal. O rosto falante registra a passagem desse tempo, de um plano para outro, do conjunto de planos para a seqüência, das seqüências para o espectador.

Aí há uma cisão entre corpo e rosto: sendo o rosto o principal elemento de comunicação, o corpo resta secundário, superfície na qual o espectador poderá projetar, segundo Aumont (1992), o próprio corpo, o de sua raça, classe ou tipo. O rosto deve obedecer à narrativa, servir como um elo entre os planos e corresponder à exigência de clareza e de compreensão, ao mesmo tempo em que não se pode deixar marcar pelo sentido que transmite:

O rosto ordinário do cinema é esse lugar de imagens onde o sentido se inscreve fugidamente e superficialmente para poder circular. Esse rosto não deve, sobretudo, cavar demais, sem o que o sentido se imprime profundamente, grava-o, marca-o de caretas duráveis. O rosto ordinário é idealmente liso, os signos codificados de uma emoção devem transitar, como agitações discretas sobre a onda [...]. Esse rosto é feito para fazer passar, para emitir e, correlativamente, para receber. Somente devem funcionar, sem cessar, a palavra (boca) e o olhar (o olho) (AUMONT, 1992, p. 51).

Olhos e boca são os espaços de expressão por excelência desse rosto clássico e precisam estar à vista do espectador para que a mensagem e o sentido sejam transmitidos. A boca trabalha como emissária da palavra falada; a voz não deve contradizer o rosto nem comprometer sua funcionalidade. O timbre vocal deve soar agradavelmente, sem chamar muito a atenção; atores e atrizes com timbres fora do padrão, se aceitos, poderiam ser tratados como exóticos ou caricaturais. Já o olhar age como um vetor, que emite e recebe as

¹⁴ *Raccord* é uma prática cinematográfica que visa a ligar os vários planos de uma seqüência, dando uma sensação de continuidade ao espectador.

informações, mas que não atua necessariamente como um revelador da psique do personagem. Ambos funcionam a favor da narrativa para facilitar a circulação de sentido.

Podemos observar a expressividade do olhar e da fala numa sequência específica de *Clamor do sexo* (1961), dirigido por Elia Kazan, um dos fundadores do Actors Studio. Deanie (Natalie Wood) é visitada pelos pais pela primeira vez depois de seis meses internada em um hospital psiquiátrico.



Figura 22 – Troca de olhares em *Clamor do sexo* (1961)

Em determinado ponto, a mãe afirma que a filha “está tão bem quanto qualquer outra garota”, frase que provoca uma troca de olhares significativa entre filha, pai e mãe. Tais planos revelam a pressão que a garota sofre pela mãe, a cumplicidade vacilante entre pai e filha e a dificuldade em expressar a recusa de um novo encontro – no último plano, a garota fecha os olhos fortemente, encerrando o canal de comunicação entre ela e os outros personagens. Somente com a intervenção de uma enfermeira próxima – intervenção verbal, é importante frisar –, Deanie é liberada da carga emocional da presença e expectativa dos pais quanto à melhora de seu estado mental.

Após a fala da mãe, nenhuma palavra é dita. O olhar se encarrega de transmitir o sentido, que é plenamente entendido: Deanie não está bem, ela não se recuperou do trauma, o que é confirmado pela permanência no hospital nos anos seguintes. Na sequência acima, a expressão que perpassa os rostos – já que não pode deixar marcas – é reproduzida quase exclusivamente pela troca de olhares dos personagens. Um triângulo é formado a partir desses olhares vetoriais, cruzando os planos mãe/filha e pai. A mensagem é transmitida nesses olhares-expressão.

Em *Os olhos sem rosto*, os rostos obedecem a regras de construção do cinema clássico. Em um diálogo, por exemplo, entre um ou mais personagens, eles aparecem de forma clássica, de acordo com o jogo entre campo e contracampo, geralmente em planos aproximados. Mesmo os rostos de Génessier e Louise, cada um dotado das características próprias aos personagens, obedecem ao andamento do filme e correspondem às ações esperadas. O único rosto que talvez escape aos pressupostos do cinema clássico seja justamente o de Christiane, devido à máscara que esconde a expressividade contida no rosto como um todo, nela restrita aos olhos. Ou, possivelmente, o artefato faz coro ao rosto clássico idealmente liso e imperturbável, mas aí de uma forma bem mais radical.

Outra forma de dotar os personagens de expressividade é por meio do efeito Kulechóv, nascido da experiência do cineasta russo Lev Kulechóv, intercalando o grande plano do rosto de um homem com outros três planos: o de um prato de sopa, de uma mulher e de um cadáver. Essa operação se constitui da justaposição de dois ou mais planos, sendo um deles geralmente o de uma pessoa, que serão contaminados pelos outros, atribuindo-o alguma ideia ou sentido que o plano sozinho não poderia passar: fome, desejo sexual e piedade. Nas palavras de André Bazin, “as combinações são incontáveis. Porém, todas têm em comum o fato de sugerir a ideia por intermédio da metáfora ou da associação de ideias. [...] O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano da consciência do espectador.” (BAZIN, 1991, p. 68, grifo do autor).

Segundo Aumont, o efeito Kulechóv é, por natureza, ambíguo e pode caminhar em duas direções: como um efeito de globalização diegética, ou seja, como uma simples lógica do olhar, constituindo uma situação diegética; ou numa contaminação, como já havíamos dito, de um grande plano de rosto por outros planos associados. Hitchcock é um dos cineastas que mais fez uso do efeito em diversos filmes, como na sequência final de *Frenesi* (1972), em que o emparelhamento dos planos da vítima, de Richard Blaney (Jon Finch) e do detetive Oxford (Alec McCowen) atribui – pelo menos momentaneamente – culpa a Blaney.



Figura 23 – Sequência final de *Frenesi* (1972)

Essas duas consequências desenham para Aumont os dois valores por ele propostos para o rosto ordinário: o valor de troca, em que o rosto serve exclusivamente a propósitos diegéticos, uma “placa de viragem da narrativa”, tido pelo autor como o dominante; e o valor de uso, em que o rosto é considerado um lugar de expressividade imóvel que recolhe em si todos os sentidos que lhe são atribuídos pelo ambiente diegético circundante. Em ambos os casos, o trabalho do ator é esquecido em favor de uma abstração construída pela montagem.

Poderíamos também pensar o efeito Kulechóv em relação a uma sequência do filme de Franju, a cena em que Génessier é apresentado ao espectador. Nela, o rosto imóvel de Pierre Brasseur se associa aos rostos atentos da plateia – atribuindo ao personagem autoridade típica dos homens de ciência. O fechamento dos planos no rosto do ator carrega ainda mais a imagem dessa característica, concentrando toda a atenção do público – tanto da palestra

quanto do cinema – nesse rosto: é o cumprimento da função centrípeta do quadro, de centralização, como nos explica Aumont et al. em *A estética do filme* (2012):

Sabe-se quanto o quadro, no cinema, resiste a ser percebido em sua função de recorte, e como o objeto mais parcial, o corpo mais fragmentado, aí adquire de imediato a função, na visão do espectador, de objeto total, de objeto retotalizado pela força centrípeta do quadro. Assim acontece com a maioria dos *close-ups* no cinema clássico (AUMONT et al., 2012, p. 246).

Apesar de Aumont (1992) considerar o valor de troca dominante sobre o valor de uso, acreditamos ser importante destacar um exemplo de valor de uso que marcou todo o cinema clássico hollywoodiano, tido como “inofensivo” pelo autor: o *glamour* dos rostos femininos. Sabe-se que parte da indústria cinematográfica norte-americana se sustenta na consagração de atores e atrizes do *star system*. O *glamour* é construído por meio da utilização de uma série de efeitos, de início na fotografia, para depois ser aplicado no cinema: em preto e branco, com maquiagens, roupas e penteados específicos, luzes são empregadas para iluminar estrategicamente rosto e cabelos, além da aplicação de um foco suave que dá ao sujeito – geralmente uma mulher – uma aparência etérea e sonhadora, romântica e sensual. A esse respeito, Aumont afirma:

O glamour não pertence ao rosto de filme, mas ao rosto do cinema, ou seja, à indústria cinematográfica. [...] Operação sem revelação, o que ele produz é, no melhor, uma beleza exterior ao filme, e também ao rosto: uma beleza de estrela, promovível, vendável, consumível, enfim, uma mercadoria. O valor de uso do rosto ordinário é, em última instância, um valor de mercadoria (AUMONT, 1992, p. 64).

Joan Crawford, Lauren Bacall, Rita Hayworth, Ingrid Bergman, entre outras dezenas de atrizes de Hollywood, foram cercadas desse *glamour* que, de certa forma, padronizava-as, tornava seus rostos intercambiáveis, moldados segundo as prensas da indústria. Numa espécie de brincadeira com esses rostos do *star system*, a artista norte-americana Nancy Burson criou composições de rostos de atrizes de diferentes períodos, a partir da combinação computadorizada de fotografias em preto e branco, à semelhança de Francis Galton e suas fotografias compostas de condenados. O resultado da fusão concebe novos rostos, inexistentes, parcialmente reconhecíveis por uma ou outra característica, lembrando até mesmo os rostos de atrizes que não foram adicionados no composto, ressaltando o caráter massificante da estrutura de montagem da indústria hollywoodiana.

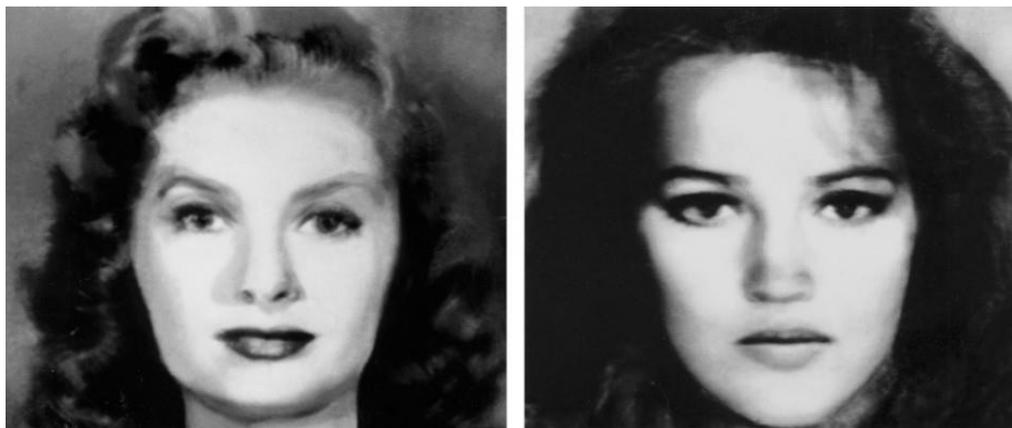


Figura 24 – Primeiro e segundo *Beauty Composites* (Nancy Burson, 1982): à esquerda, Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe; à direita, Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, Meryl Streep.

Os rostos das grandes divas não só exerciam fascínio no público, mas se tornavam, em algum grau, lendários, como escreveu Roland Barthes em *Mitologias* (2009) acerca do rosto enigmático da sueca Greta Garbo, reforçando o valor de uso do rosto glamouroso, superfície branca imperturbável:

Trata-se, sem dúvida alguma, de um admirável rosto-objeto; em *Rainha Cristina*, filme que voltou a ser exibido nestes últimos anos em Paris, a pintura de Garbo tem a espessura nevoenta de uma máscara; não é um rosto pintado, mas sim um rosto engessado, defendido pela superfície da cor, e não por suas linhas; em toda essa neve, simultaneamente frágil e compacta, só os olhos, negros como uma polpa bizarra, mas de modo algum expressivos, aparecem, como duas feridas um pouco trêmulas (BARTHES, 2009, p. 71).

Essa forte impressão tida por Barthes possivelmente se dê por conta de uma peculiaridade da carreira da atriz. Após uma péssima resposta da crítica a respeito do filme *Duas vezes meu* (George Cukor, 1941), no qual contracenou com Melvyn Douglas, Garbo se retirou dos holofotes para ter uma vida reclusa até a morte. Ao longo do tempo, recebeu várias propostas de trabalho, mas talvez a imagem de seu “rosto-objeto”, eternizado pelos filmes de seus anos de ouro, assombrou-a a ponto de recusar qualquer oportunidade de dar à luz o rosto gradualmente envelhecido pelos anos.

Tida pelo público e pelos estúdios Paramount e MGM como rival de Garbo, Marlene Dietrich também se isolou da vida pública nos últimos anos de vida, apesar de ter trabalhado por muito tempo depois de passado seu apogeu nas grandes produções hollywoodianas. À semelhança da atriz sueca, seu rosto era associado às exorbitantes bilheterias que angariava e à glamourização típica das estrelas da época. Porém, Deleuze entrevistou em suas parcerias com o diretor austríaco Josef von Sternberg uma transição do rosto como placa receptiva imóvel –

um rosto de *glamour*, de valor de uso – para um rosto do polo intensivo, de micromovimentos expressivos, próximo do valor de troca de Aumont (1992).

Deleuze demonstra essa transição de um polo para outro da imagem-afecção recorrendo a duas obras de Sternberg estreladas por Dietrich: *O expresso de Xangai* (1932) e *A imperatriz galante* (1934). Segundo Deleuze, Sternberg, em oposição à obscuridade do expressionismo alemão, transita entre o branco e a transparência. Com a utilização de cenários e vários recursos, como fumaça, tecidos e véus, o branco corresponderia, para o realizador, à própria luz. Cria-se um espaço no qual o rosto em grande plano refletirá essa luz. Esse rosto-grande plano está localizado, portanto, no polo intensivo, de unidade refletora, de admiração e assombro, um rosto-*glamour*. É o rosto de Dietrich como a jovem Sofia, a olhar perplexa para o emissário que a levará à Rússia. A brancura do espaço que a circunda é, de acordo com Deleuze, frágil e vacilante. Os véus e fumaças podem traduzir um sem-número de possibilidades, que poderão trespassar essa transparência, perturbar a superfície imóvel e dotá-la de intensidade, provocando a transição de um polo para outro.

Tal espaço guarda o poder de refletir a luz, mas ganha também um outro poder que é o de refratá-la, desviando os raios que o atravessam. O rosto que se coloca nesse espaço reflete também uma parte de luz, mas refrata uma outra parte. De reflexivo, ele se torna intensivo (DELEUZE, 1983, p. 134).

Já como a imperatriz Catarina, na cena após o nascimento do primeiro filho, o rosto de Dietrich é tornado abstrato pelo mosquiteiro. Ele perde seu contorno, a qualidade de admiração, e adquire, pelo espaço, uma potência de intensidade. Essa mesma hesitação é vista em *O expresso de Xangai*, no qual o rosto de Dietrich é constantemente cruzado por sombras e véus, uma “série de variações pelas bordas”.

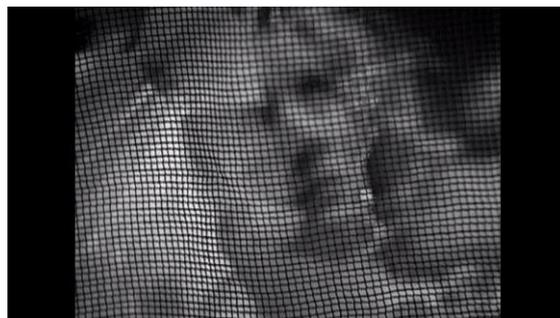


Figura 25 – Transição de um polo a outro em *A imperatriz galante* (1934)

O caso de Sternberg é singular na história do grande plano e do cinema clássico, pois ele provoca uma indistinção das fronteiras entre valor de troca e valor de uso, entre *glamour* e

pura funcionalidade – próximos à dualidade entre polo reflexivo e polo intensivo da imagem-afecção. Mas, como Eisenstein e Griffith, que pendiam para o intensivo e o reflexivo, respectivamente, puderam se “dar os meios de atingir o outro polo”, também pôde Sternberg em relação ao rosto de Dietrich, com a formulação do espaço branco-transparente de suas películas. O pensamento deleuziano coloca, diz Aumont (1992), “todos no mesmo saco”, comparando-os em mesmo nível: silenciosos, mudos, clássicos e, por fim, os rostos modernos.

4.4 Rostos humanos do neorealismo

O fim da Segunda Guerra Mundial marcou uma revolução cinematográfica com o movimento neorealista, concentrado na Europa, principalmente na Itália, e inaugurou o advento do cinema moderno. Essa estética, surgida também de transformações estilísticas no cinema clássico, era assistida pela criação de técnicas e equipamentos, como câmeras móveis, *dollys* e o *zoom*, que contribuíram para o desenvolvimento, por exemplo, de enquadramentos, da profundidade de campo e dos planos-sequência. Tais inovações permitiram a construção de outra relação com o tempo e o espaço fílmicos.

Porém, é o contexto de profunda destruição do pós-guerra, entre os escombros dos países europeus arrasados pelo combate, que fortalecerá a busca de um novo ideal cinematográfico: o humanismo. Era imprescindível buscar o humano esfacelado pelo conflito, reconstruir a humanidade do que havia restado. Nesse âmbito, ao cinema é atribuído um papel de revelador da crise social e econômica que atravessava a Europa, um cinema-testemunha de um violento retorno do real. Diversos cineastas italianos, entre eles Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti serão os principais ícones do movimento neorealista.

Uma das principais preocupações desses realizadores era colocar a pessoa humana, o “humano representado como humano”, no centro dessa nova poética, a fim de mostrar as engrenagens da máquina social – muitas vezes, extremamente cruel e desigual. O rosto desse cinema neorealista é necessariamente humano, o que, em vários filmes, significava sacrificar a figura do ator célebre em favor de um rosto anônimo, o rosto do não ator, e até mesmo tentar eliminar a noção de personagem. No filme, deve aparecer o rosto real; ele deve, sobretudo, *ser*, e não interpretar. Em *Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948), os papéis dos membros da família – Antonio, Maria e Bruno Ricci – foram todos atribuídos a atores não profissionais: Lamberto Maggiorani trabalhava em uma fábrica, Lianella Carell era jornalista

e Enzo Staiola foi descoberto na rua; o mesmo caso em *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), cujo personagem principal era vivido pelo linguista Carlo Battisti, estrelando seu único filme.

Rosto humano é rosto do homem em geral antes de ser o rosto de alguém. Por mais tipificado que o seja (e frequentemente, ele é), ele continua sempre um pouco um rosto anônimo. Se o nome atrelado a um rosto é aquilo que permite entrar em relação simbólica com outros rostos, o cinema de 1950 começa por querer esquecer esse nome. O indivíduo humano é idealmente (e em alguns casos-limite, muito célebres, realmente) apresentado como ser humano, voluntariamente não dotado da qualidade artificial do personagem (AUMONT, 1992, p. 118).

O rosto humano não obedece aos valores do cinema clássico, ou seja, não obedece peremptoriamente à necessidade narrativa, mas deixa ver em si uma veracidade que confunde ator e personagem, sujeito e modelo. O neorealismo embaralha essas fronteiras, até no caso de atores profissionais, como a célebre Anna Magnani, cujo estilo pé no chão era francamente avesso à típica glamourização hollywoodiana. As feições marcantes, os olhos fundos e a cabeleira negra de Magnani não eram considerados belos no sentido clássico, porém se tornaram memoráveis num cinema em que os conceitos de beleza e feiura eram tidos como secundários. A beleza do neorealismo é, de acordo com Aumont (1992), interior, pessoal, e, acima de tudo, um reflexo da alma – ou seja, um rosto cujo sentido maior era a verdade profunda, a realidade.



Figura 26 – Edmund em *Alemanha ano zero* (Roberto Rossellini, 1948)

Não subordinado à palavra, o rosto do neorealismo não pretendia que o espectador extraísse um significado, uma expressão facilmente decodificada. O rosto não se adequava como esperado às situações experienciadas. Em *Alemanha ano zero* (Roberto Rossellini, 1948), o rosto do pequeno Edmund não transmite a alegria inocente tantas vezes atribuída às crianças; inocência, talvez, enevoadada pela preocupação com o pai doente, espelho das ruínas

que o circundam; inocência incompatível com a realidade que ele vive, tornando-lhe, por vezes, o rosto indecifrável, como nos planos anteriores ao suicídio.

Seu menino [*de Rossellini*] tem 11 ou 12 anos, seria fácil e mesmo comum que o roteiro e a interpretação nos fizessem entrar no segredo de sua consciência. Ora, se sabemos de alguma coisa sobre o que essa criança pensa e ressentido, nunca é por sinais diretamente legíveis sobre seu rosto, tampouco por seu comportamento, pois nós só o compreendemos através de verificação e conjeturas (BAZIN, 1991, p. 188).

4.5 Rostos desfeitos nos cinemas de vanguarda

Os “sinais diretamente legíveis” pertencem à esfera do cinema clássico; é possível que esse rosto intransponível de Edmund seja um esboço de um outro rosto que não se alinhava tanto nem ao ideal utópico ultra-humanista do neorealismo nem ao rosto narrativo e glamoroso da estética clássica. Entre as décadas de 1950 e 1960, a nova estética moderna ganha força e se contrapõe fortemente às regras clássicas do regime naturalista,¹⁵ com a quebra da coincidência lógica entre imagens, sons e narrativa; as indagações constantes e os fins abertos; a recusa do tripé da narrativa clássica (começo-meio-fim). Surgem filmes que, com a fixação do rosto e o grande plano, pretendiam “tirar ao rosto a possibilidade de ser o exterior visível de um interior invisível, fazer dele uma superfície de inscrição material, sensível por qualquer coisa que o toque por fora, por um texto” (AUMONT, 1992, p. 139). Aumont atribui a angústia e a crueldade como características comuns a vários filmes desse período. O rosto, filmado pela “máquina infernal” que é a câmera, perde gradualmente sua humanidade.

No cinema moderno, o rosto não serve necessariamente como revelador de algum aspecto psicológico ou como motivador da ação. As inovações tecnológicas, poéticas e estilísticas mudaram as formas de abordagem do rosto no cinema, tanto na matéria fílmica – na composição de quadros, na montagem, na duração dos planos –, como na temática e na narrativa. Ele não é localizado num ponto fixo, estável, aí se assemelhando à noção de identidade do sujeito pós-moderno proposto por Hall (2006). O rosto pode responder aos valores clássicos ou humanistas, como também pode ser simplesmente admirado pelo espectador (como nos mostram vários planos enigmáticos desse cinema moderno). Ou o

¹⁵ Os três elementos básicos do regime naturalista hollywoodiano são, segundo Ismail Xavier (2014): a decupagem clássica, que objetivava mascarar os mecanismos de produção fílmica; o estilo interpretativo dos atores e a filmagem em estúdios, onde se poderia controlar amplamente toda a ação; e a preferência por narrativas de fácil compreensão pelo público, como os melodramas, as aventuras, as comédias etc.

próprio rosto pode contemplar, *wonder*, no sentido observado por Deleuze; servir de placa imóvel onde se inscrevem os humores do ambiente; pode, ainda, ser dotado de expressões, compreensíveis ou não; ser repartido em dois, destorcido, arrasado, escondido em contraluz, ocultado por uma máscara; também pode manter sua integridade imagética – podendo ou não ser destruído por dentro, pelo interior do sujeito-ator.

Sob direção de John Cassavetes, *Faces* (1968) foi realizado fora da indústria hollywoodiana e demorou três anos para ser finalizado. O filme é tido como um dos marcos do cinema independente norte-americano e precursor do movimento *cinéma vérité*.¹⁶ Filmado à semelhança de *Sombras* (1958), com roteiro estabelecido, porém aberto a improvisações, Cassavetes propõe a exploração das relações entre os personagens vista por uma câmera irrequieta e intimidadora, que aborda os corpos dos atores durante as performances. Como o título evidencia, os rostos são os elementos privilegiados na obra, seguidos de perto, frequentemente em *close-ups* extremos. A proximidade da câmera agiganta os rostos e, por vezes, no movimento frenético dos atores – que o diretor tenta captar –, esses se perdem, se confundem, desenham outras paisagens com os outros rostos, com o cenário, com o corpo. O olhar de Cassavetes, apesar de destituí-los de integridade em relação a si mesmos, parece mais querer “colher as lágrimas”, como diz Aumont (1992), do que destruí-los, desintegrá-los. É um movimento de aproximação curioso que quer perceber, descobrir, naqueles rostos, olhares e risos, algo de humano – ou assistir, em primeira mão, num movimento que vem do interior dos atores, a autodestruição dessa humanidade.



Figura 27 – Frame de *Faces* (1968)

¹⁶ De acordo o verbete no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT; MARIE, 2012), a expressão faz referência a um tipo de cinema próximo ao estilo documental, em que os cineastas propunham uma nova atitude estética: participação de todo o processo de criação, com interferência direta durante as gravações; além de uso de câmeras leves, sem esconder equipamentos na filmagem. O termo foi cunhado na década de 1960 e, devido às ambiguidades filosóficas que suscitava, foi substituído por “cinema direto”.

Mas muitos outros filmes desse período moderno interferiram na integridade do rosto, estabelecida desde os primórdios do cinema. Não existem valores específicos para eles, como foi no cinema clássico ou no cinema humanista do neorealismo. O rosto poderia ser mostrado em grande plano, conservado em sua inteireza imagética, mas impossível de ser “decodificado”. Ou poderia ser destruído na imagem, corrompido, recortado pelo enquadramento; confundido com a paisagem, fundido a ela; rosto que não precisa ser mostrado em grande plano para se conservar como o ápice dramático da trama.

Em *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959) e *Mônica e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953), o olhar dos protagonistas em direção à câmera – e, conseqüentemente, ao público – perfura a tela e destrói a ilusão da sala escura. O gesto torna claro o papel de *voyeur* do espectador e a consciência dos atores da observação de que são objetos. *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1960) também rompe o acordo filme-espectador, nos planos finais em que o casal de protagonistas (interpretado por Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg), de forma não romântica, despede-se um do outro. Michel repete as caretas que pediu a Patricia para fazer, em uma seqüência anterior (“*c’est quoi faire la tête?*”¹⁷), rendendo-lhe, nas últimas palavras, o insulto *dégueulasse*. Traduzido para o português, quer dizer nojenta, suja, revoltante. *Gueule*, em francês, pode ser o focinho de um animal ou, em seu uso popular, ser traduzido por rosto, cara ou expressão facial. O insulto não só faz referência à sordidez ou à falta de caráter da personagem (que o denunciou voluntariamente, momentos antes), como também à sua bestialidade – à falta de cara. Ele fecha os próprios olhos, também de forma não romântica e irreverente, como se recusasse o último olhar à amante traidora. Ela responde, no plano final, com a repetição do gesto sobre a boca que ele costumeiramente fazia, olhando para a câmera. Seria uma absorção da falta de caráter de que ele era símbolo? Uma contaminação de um pelo outro?



Figura 28 – *Os incompreendidos* (1959), *Mônica e o desejo* (1953) e *Acossado* (1960)

¹⁷ O termo “*faire la tête*” pode ser traduzido como estar de mau humor ou contrariado, emoção geralmente expressa pelo rosto em silêncio.

É também Godard que, numa manobra inusitada, esconde os rostos de dois personagens (um deles sendo a protagonista) enquanto interagem, ao enquadrá-los em plano de nuca,¹⁸ na primeira sequência de *Viver a vida* (1962). Identificamos os gestos e as vozes, enquanto os rostos, parcialmente vistos em reflexo num espelho ao fundo do cenário, negam-se a virar para o espectador. O filme é farto de jogos e esquemas que escondem o rosto, mostram-no, emparelham-no a outros. A mesma ocultação de rostos da cena inicial se repete em outra sequência, em que Nana e o futuro cafetão conversam em uma lanchonete. Os movimentos de câmera semicirculares revelam, vez por outra, o rosto de Nana, negando o revezamento entre campo e contracampo na interação entre dois personagens.

Apesar de deliberadamente recusar a interação clássica, Godard a restitui na sequência metalinguística dentro da sala de cinema, em que Nana assiste a *Rennée Jeanne Falconetti* em *A paixão de Joana D'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928). Emparelhando dois rostos em grande plano, ficção dentro da ficção, movimento de *myse en abyme*, ele fala do afeto que atravessa a tela e nos atinge por meio do rosto.



Figura 29 – Sequência da lanchonete em *Viver a vida* (1962)

Talvez o diretor que mais tenha se dedicado a explorar o rosto e sua conexão com o cinema e o grande plano seja o sueco Ingmar Bergman, tanto na temática e na narrativa como figurativamente. “Nosso trabalho começa com o rosto humano [...]. A possibilidade de se

¹⁸ Plano em que a câmera enquadra a parte de trás da cabeça do sujeito filmado.

aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema”. (BERGMAN apud DELEUZE, 1983, p. 141). Diversos de seus filmes trazem, já no título, alguma referência ao rosto, como *O rosto* (1958), *Face a face* (1972) e *O rosto de Karin* (1984). Porém, sua abrangência e obsessão com o rosto vão muito além, levando Aumont (1992) a atribuir-lhe quatro tipos de organização dos rostos: rostos prensados contra o enquadramento, às vezes vários ao mesmo tempo; conjunção/oposição entre rostos de frente e de perfil em um mesmo plano; rosto de frente em primeiro ou primeiríssimo plano, que denota confissão ou culpa; e rosto corroído, construído num jogo de contraste entre sombra e luz. Seguindo essa categorização do autor francês, podemos ver em *Persona* (1966) talvez o filme de Bergman mais emblemático a falar sobre o conflito entre rosto, personalidade e psique, e no qual é possível perceber as quatro organizações propostas por Aumont.



Figura 30 – As quatro categorias do rosto formuladas por Aumont em *Persona* (1966)

O olhar bergmaniano perscruta, em longos planos de composição cuidadosa, em especial no que tange à iluminação, os rostos das duas personagens, Alma e Elisabet, até a fusão das duas, ou da invasão de Alma por Elisabet, no icônico plano das metades faciais. O texto rege, em parte, as expressões do rosto, e serve, sobretudo, para arrasá-lo, como na análise impiedosa de Alma – que já havia identificado um “olhar maligno” na paciente – sobre o rosto supostamente adormecido de Elisabet: “Quando dorme, seu rosto fica relaxado, seus lábios inchados e feios. Tem uma ruga na testa. Você tem cheiro de sono e lágrimas. Posso ver seu batimento no pescoço. Tem uma cicatriz que você cobre com um lenço” (PERSONA,

1966, 61min30s). Porém, o exame de David sobre o rosto de Maria em *Gritos e sussurros* (1972) parece ser ainda mais minucioso e cruel do que o da personagem de Bibi Andersson:

Olhe-se neste espelho. Você é bonita. Provavelmente mais bonita do que antes. Mas você também mudou muito. Quero que veja como mudou. Agora seus olhos lançam olhares rápidos e calculistas. Você olhava para frente, diretamente, abertamente, sem máscaras. Sua boca assumiu uma expressão de descontentamento e fome. Era tão macia. Sua pele agora é pálida. Você usa maquiagem. Sua testa bonita, ampla, agora tem quatro rugas sobre cada sobrancelha. Não, não dá para ver nesta luz, mas se vê à luz do dia. Sabe o que causou essas rugas? Indiferença, Maria. E essa linha fina que vai da orelha ao queixo não é mais tão óbvia, mas é esboçada pelo seu jeito despreocupado e indolente. E lá, na ponta do seu nariz. Por que você escarnece com tanta frequência, Maria? Está vendo? Você escarnece demais. Vê, Maria? E olhe sob os seus olhos. As linhas agudas e quase invisíveis da sua impaciência e do seu tédio (GRITOS E SUSSURROS, 1972, 25min9s).

Por um lado, se a fala pode destruir o rosto, de outro, os planos prolongados em *close-up*, a depender de sua composição, pendem para uma contemplação divinatória – o plano de Elisabet lentamente obscurecido com música ao fundo – ou o esfacelamento no contraste luz/sombra – no monólogo de Alma, em que os rostos de ambas, parcialmente iluminados, preparam-se para a fusão das personas. Sombra de devoração interior, “um abandono também a uma parte de sombra e mal, a uma parte de morte sem grande esperança de eternidade” (AUMONT, 1992, p. 160). Rostos paulatinamente descolados da humanidade.

Aumont identifica nesses filmes o esboço de uma tendência progressiva, mais perceptível nas produções das décadas de 1970 e 1980, de uma reificação do rosto, ou seja, de uma equiparação do rosto a qualquer outra coisa filmada, tratado de forma igualitária às outras partes da imagem. Dessa forma, ele deixa de ser considerado a unidade essencial da montagem, a partir da qual é organizado o plano. A destituição de seu estatuto privilegiado no cinema é sintoma do que o autor francês considera uma dissolução (*défaite*) do rosto na imagem, de uma futura desrostificação e perda do rosto “necrosa, gangrena e ruína”, notável em um cinema contemporâneo de obras exemplares como *Sangue ruim* (1986), de Leos Carax.

A suposta destruição do rosto e de sua humanidade em tais filmes age num nível simbólico. A destruição literal, para culminar na monstruosidade ou desfiguração do rosto físico, é, para Aumont (1992), “dinheiro miúdo”, o menor dos males para a perda do rosto, resultando em inúmeros exemplos tidos por ele como grosseiros. “Vários cineastas fizeram disso uma especialidade fácil, e ela continua a tentação permanente, acessível, que seria errado confundir com não importa qual feiura, mesmo moral” (AUMONT, 1992, p. 153).

Porque mesmo o rosto feio o é à semelhança do homem, enquanto um rosto deformado, de acordo com o autor, visa somente ao monstro, caindo, assim, no domínio do fantástico.

De fato, vários filmes associam a deformação com uma distorção moral do personagem, como em *Um rosto de mulher* (George Cukor, 1941) ou *Máscara de fogo* (Robert Florey, 1941). Talvez Aumont tivesse em mente uma série de produções de terror que se popularizou a partir da década de 1970, em que os personagens desfigurados tornavam-se literalmente monstros, a exemplo dos assassinos seriais mascarados nas obras de Tobe Hooper, John Carpenter e John S. Cunningham. Em tais casos, o aspecto monstruoso dos personagens serve como uma forma de torná-los repugnantes ao espectador, em que a feiura faz par com as ações cruéis engendradas na trama.

Porém, como vimos no final da terceira parte deste trabalho, podemos inferir que a monstruosidade nem sempre reside na desfiguração, nem necessariamente é, apesar de aparente, uma via acessível no cinema, como pudemos observar em *O rosto de um outro. Os olhos sem rosto* (1960) discorre nessa mesma linha temática, cujos rostos analisaremos no próximo capítulo.

5 FACES MÚLTIPLAS EM *OS OLHOS SEM ROSTO*

5.1 História de rostos¹⁹

Os olhos sem rosto é uma “história de rosto destruído, invisível e mascarado”, diz Risterucci (2011), em que tudo gira em torno dos rostos e das múltiplas faces dos personagens – a começar pela própria narrativa, já que o rosto desfigurado e mascarado de Christiane é o principal motivo para o desencadeamento das ações. Ao redor desse centro propulsor, outros rostos se aglomeram. Também falamos de “faces” porque o rosto, como abordado na segunda parte desta dissertação, não é algo indivisível, maciço, uno, mas composto por diversas camadas, que se intercambiam, se sobrepõem, desaparecem e tornam a se mostrar. Diz Agamben (2015):

O rosto não é *simulacro*, no sentido de algo que dissimula e encobre a verdade: ele é a *simultas*, o ser-junto das múltiplas faces que o constituem, sem que nenhuma delas seja mais verdadeira do que as demais. Colher a verdade do rosto significa apreender não a *semelhança*, mas a *simultaneidade* das faces, a potência inquieta que as mantém juntas e que as reúne (AGAMBEN, 2015, p. 93).

O rosto transtornado pela dor do pai de Simone Tessot, a primeira vítima, ofuscado pelos faróis do carro do médico. De Louise e Génessier conhecemos os rostos, mas o que se pode ler neles? Ele trabalha insaciavelmente para escalpelá-los; ela o auxilia, por gratidão pelo rosto que agora possui, no lugar de uma desfiguração de que só resta uma fina cicatriz no pescoço. O rosto inocente e feliz de outra vítima, Edna (Juliette Mayniel), perpassado por uma preocupação inquietante ao se perceber guiada para uma armadilha. Os rostos presunçosos e ingênuos dos inspetores, incapazes de ligar a figura autoritária e respeitada de Génessier a crimes tão atroz. O rosto da quase vítima Paulette (Béatrice Altariba) em grande plano, sob a luz intermitente e ofuscante de um equipamento médico, observada silenciosa e cobiçosamente, em contracampo, por Génessier. Os rostos difusos do público na palestra, refletidos pelo espelho à sombra do médico, como se fossem os próprios rostos dos espectadores na sala de cinema.

Há também rostos que somem, que se escondem. O rosto de Simone – que não vemos em momento algum – cuidadosamente escalpelado, como uma máscara de carne. O rosto afável de Edna coberto por bandagens após a cirurgia, mostrado em *close-up* no momento de sua morte. E, por fim, o rosto de Christiane, a quem só resta esperar por um novo rosto que a

¹⁹ Neste capítulo, retomaremos alguns pontos já discutidos na segunda parte da dissertação.

traga de volta à vida, na esperança de compartilhá-la com Jacques (François Guérin), noivo ardoroso que ainda conserva o antigo rosto da moça em retrato.

A análise que desenvolveremos a seguir se detém mais atentamente na forma como (des)aparecem os rostos da tríade de protagonistas, Louise, Génessier e, especialmente, Christiane, no intuito de, a partir deles, construir uma rede de significados sobre o rosto na película de Franju. Procederemos dividindo a análise em dois momentos: o primeiro se debruçará sobre os rostos de Louise e Génessier, em particular em torno das duas sequências em que são apresentados ao espectador; e o segundo momento se dedicará às sequências em que surge Christiane nas três fases ao longo do filme: antes da cirurgia, logo após a cirurgia e o desfecho.

5.2 Louise e Génessier

Após os créditos iniciais, surge Louise, de quem só depois aprendemos o nome, aparentemente em fuga pela noite – o cenário noturno um tanto funesto e a variação do tema musical da personagem, num ritmo acelerado, reforçam essa teoria. O primeiro plano é frontal e a enquadra duplamente, com a repetição do quadro pelo para-brisa do carro que dirige, à semelhança da fuga de Marion Crane (Janet Leigh) em *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960). A visibilidade é difícil, então Louise passa uma mão enluvada pelo vidro para melhor enxergar a estrada – e para que possamos vê-la mais claramente, apesar da frontalidade do plano. Uma discreta aproximação da câmera sob a mesma angulação tenta transpor vários obstáculos: o para-brisa; a condensação no vidro que impede a visão de Louise; as sombras das árvores que se projetam sobre o rosto branco – todos parecem agir como duplicação ou reforço da máscara de que ela é portadora, pois mais tarde é revelado que ela sofreu um transplante de rosto.

Aos poucos, no trabalho da montagem, os planos penetram o interior do veículo, aproximando-nos do rosto de Valli: primeiro, de um ângulo enviesado da lateral do carro; depois, em plano da nuca; até chegar ao perfil do rosto, já dentro do carro. Tais movimentos progressivos intentam revelar as expressões e intenções de Louise, como é esperado de um rosto circunscrito no âmbito do cinema clássico. O olhar da personagem nos guia pelo cenário, a exemplo da estrada mal iluminada ladeada por árvores, que serve, à guisa de metáfora, como prenúncio do início do filme. O farol do caminhão que a segue estabelece uma temida réplica ao olhar de Louise, que suspira aliviada após a passagem do veículo.

Finalmente, o olhar da personagem em direção ao espelho retrovisor revela o motivo de sua intranquilidade. Reenquadrado pela moldura do espelho – portanto, no fora de campo²⁰ – o reflexo mostra um cadáver posicionado no banco de trás do carro, usando um grande sobretudo e com o rosto parcialmente coberto por um chapéu, sem que possamos vislumbrar dele mais do que o contorno do nariz. Esse rosto Franju nos nega; dele descobrimos as características relatadas por dois detetives nas sequências seguintes: “uma ferida aberta” no lugar de um rosto, mas cujos cortes são “tão precisos como se tivessem sido feitos por um bisturi” (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 9min38s). Trata-se da primeira vítima da dupla, Simone Tessot.



²⁰ Elementos fora de campo são considerados como algo que se não se encontra no espaço da tela, no campo de visão do espectador. No caso do reflexo do espelho, o objeto refletido está fora de campo, pois não é visto diretamente pela câmera.



Figura 31 – Sequência inicial de *Os olhos sem rosto* (Franju, 1960, 2min49s – 4min29s)

Sob a superfície do rosto de Valli esconde-se um interior conturbado que se deixa escapar na qualidade irrequieta da personagem. Mudanças sutis operam na perturbação dessa superfície, que compõem o rosto a partir da situação sobre ele projetada. Na sequência acima, é um rosto inquieto, nervoso, culpado. No cemitério, esses sentimentos extrapolam a ponto de Génessier exigir-lhe a recompostura. Para a vítima, Edna, Louise lança olhares traiçoeiros e maliciosos. Com Christiane, a expressão é afável e carinhosa, atuando como um tipo de mãe postiça. A personagem é dotada de uma capacidade camaleônica, alterando o aspecto do rosto a cada nova interação.



Figura 32 – As expressões mutáveis de Louise: no encontro com Edna; no carro com a vítima; e no cemitério

A sequência de apresentação de Génessier é iniciada pelo anúncio da presença dele, porém sem mostrá-lo no enquadramento, quando um personagem secundário atende ao telefone e diz: “O professor?”. Sucedem-se quatro planos: o primeiro de conjunto, os seguintes em meio primeiro plano, do público que assiste à palestra proferida por Génessier, cuja voz ecoa no fora de campo – como a voz de Deus, a quem não podemos contemplar o

rosto, “porque o homem não pode ver-me e continuar vivendo” (Êxodo 33, 20). O assunto abordado é a possibilidade de transplante de tecido vivo:

Génessier – Entre as novas esperanças dadas ao homem, a maior delas não seria reencontrar a sua juventude física? Esta esperança surge através de uma cirurgia. Esta cirurgia, o transplante em um ser humano de tecido vivo ou órgãos de um outro, não era possível até o momento, quando ambos os seres em questão compartilham uma perfeita identificação biológica (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 6min22s – 6min51s).

Rostos de mulheres, de homens, velhos ou novos, de chapéus, óculos, cabelos compridos ou curtos, observam atentamente um sujeito que até aí não conhecemos, só supomos ser o professor anunciado no plano anterior. Somente após essa apresentação cuidadosa da plateia, o rosto de Génessier é mostrado.

O movimento de aproximação realizado com o público é reproduzido em relação a Génessier quando, finalmente, ele é enquadrado: à voz pausada, grave e professoral é atribuído um corpo solene, condizente com o timbre vocal. Esse corpo vai ganhando peso com o fechamento dos planos, até o engrandecimento – a dominação – do rosto em primeiríssimo plano, o que atesta a força centrípeta do enquadramento em *close-up*.

O rosto de Génessier, composto da solenidade e autoridade próprias às pessoas da ciência, é acentuado não só pela imagem que cresce nos planos, mas também pelo lugar diegético de fala (um “palco”) e pelo vococentrismo determinante da cena. A fala enunciada pelo corpo e protagonizada no rosto organiza a montagem e faz progredir a ação, apresentando um médico, um professor, um cientista que discursa, de quem o rosto é então marcado pela credibilidade e confiabilidade. Um rosto que podemos admirar pela grandeza de sua missão e pela seriedade com que a cumpre. Tais suposições também são fortalecidas pelo trabalho de montagem, que reproduz o efeito Kulechóv: os rostos atentos da plateia contaminam o rosto do professor, fortalecendo o caráter superior de que o personagem é revestido.





Figura 33 – Sequência de entrada de Génessier no campo até o *close-up* (Franju, 1960, 6min22s – 7min34a)

É devido a esse rosto – determinado também pelo corpo e pelas funções que o personagem exerce – que Génessier consegue convencer todos a seu redor de seu poder e autoridade: no necrotério, ao reconhecer o suposto cadáver de Christiane; na conversa com os detetives que investigam o desaparecimento da filha; no arremedo de consolação com o pai de Simone Tessot; na clínica, com os colegas de trabalho e os pacientes, em especial na cena dos exames de Paulette e do garoto. O personagem possui um aspecto dominante e controlador sobre os outros rostos, evidenciado ao longo de diversas sequências: ao reconhecer o rosto escarpado de Simone Tessot como o de Christiane (negado ao espectador em contracampo); na necessidade de controlar o rosto e o comportamento de Louise no cemitério; na obsessão em dar um verdadeiro rosto à filha; no planejamento da cirurgia em Edna (enquanto ele toca o próprio rosto e arregala os olhos, numa atitude estereotipada do cientista louco); na observação inescrupulosa do rosto de Paulette.

O rosto de Génessier é quase uma constante, rosto em pedra esculpido, avesso à expressão de quaisquer emoções que não a gravidade e a contingência. Os dois vetores que

singram linhas e sulcos no semblante do médico são a filha desfigurada e a assistente Louise. Os momentos de interação entre Génessier e cada uma das duas personagens são aqueles em que ele perde ligeiramente a compostura. Com Christiane, adquire certa ternura paterna; com Louise, demonstra agradecimento pela devoção. Porém, tais momentos são sutis e fugidios, permanecendo o personagem, na maior parte das cenas, propenso a exercer seu controle sobre as duas mulheres, em particular, por exemplo, no instante em que Louise se desespera no cemitério (um tapa a faz calar-se) e na reafirmação de sua competência para Christiane.



Figura 34 – Sutileza e quase imobilidade nas expressões de Génessier: no necrotério; no cemitério com Louise; conversando com Christiane

Logo após examinar o rosto recém-transplantado da filha, Génessier é acompanhado por Louise até a clínica. No percurso, ela o questiona acerca do estado pós-operatório e, recebendo uma negativa, pergunta: “Por que está mentindo? Já o conheço há muito tempo, sei ler o seu rosto” (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 61min30s). A fala atesta a cumplicidade entre os dois personagens. Franju põe seus rostos em constante relação, em campo e contracampo de bastante proximidade, o que denota que os crimes, apesar da aparente superioridade de Génessier, são planejados por ambos.





Figura 35 – Os últimos seis planos da sequência da cirurgia, de um total de 42 planos (Franju, 1960, 42min21s – 48min12s)

A sequência em que esse fator se vê com mais clareza é a da cirurgia de Edna. Quatro tipos de planos se alternam numa cena de mais de seis minutos e quase totalmente silenciosa, cujo principal objetivo é construir a tensão em torno de um momento extremamente delicado, a retirada da pele do rosto e a consequente inabilitação da vida de Edna.

O espectador observa todo o procedimento, desde a preparação com as luvas e as máscaras cirúrgicas, o uso do lápis para demarcar a área a ser cortada, até o momento de retirada da pele do rosto. Não há música extradiegética: apenas se ouve a respiração de Génessier e suas ordens murmuradas a Louise, “lápis”, “bisturi”, “limpe minha testa”, “pinça”. O plano de conjunto em que aparecem os três personagens e os rostos em primeiro e primeiríssimo plano de Edna, Génessier e Louise, sendo os dois últimos destacados em relação ao restante, aparecem, cada um, mais de dez vezes, em *close-ups* de curta duração, montados em campo e contracampo. O olhar dos personagens vai para Edna e de um ao outro, reforçando a cumplicidade entre eles.

Os dois rostos, porém, carregam marcas distintas, quase complementares, além do óbvio fato de que se trata de um homem e de uma mulher – o que poderia sugerir uma relação de ordem mais íntima entre os personagens, como entre uma mãe amorosa e conciliadora e um pai autoritário e intransigente. O rosto de Alida Valli, musa do cinema italiano, poderia ser facilmente associado ao rosto clássico hollywoodiano; porém, a maleabilidade de expressões na personagem Louise revela mais do que o rosto glamouroso. Além disso, a iluminação não

condiz com a tipificação do *glamour*: não há luzes nos cabelos e no rosto, não há suavização da imagem e, portanto, não há romantização do rosto de Valli.

A personagem carrega uma máscara encarnada, resultado de um transplante parcial de rosto, que se modifica em função do ambiente em que se encontra e das interações que estabelece. Na mansão, Louise serve de mãe postiça a Christiane, cuidando-a como se ela fosse uma boneca de porcelana. Em público, lança olhares fugidios para as vítimas em potencial, vestindo um disfarce de afabilidade para Edna. No cemitério, esse rosto moldável foge ao controle, desfaz-se em semblantes de desespero e loucura.

O rosto de Génessier, por sua vez, parece o oposto de Louise. Pierre Brasseur, descendente de uma família de atores, participou em dezenas de filmes e peças de teatro, do qual herdou alguns trejeitos expansivos. Entretanto, sob a direção de Franju, seu Génessier torna-se pesado e lento, formal e cheio de autocontrole, um amante da ordem. Há uma total contiguidade entre o corpo e o rosto do personagem: durante quase todo o filme, Brasseur move-se cautelosamente, devagar, mantendo uma expressão praticamente imutável, perturbada minimamente por um ou outro acontecimento.

Também apostamos na tese cumplicidade/complementaridade entre Génessier e Louise porque as duas sequências de apresentação dos personagens são seguidas uma da outra: primeiro Louise, depois Génessier; o mesmo acontece na morte de ambos, na mesma ordem. Várias vezes são mostrados juntos durante as fases dos crimes: no sequestro de Edna, na cirurgia, na ocultação do cadáver. Também são sempre filmados no mesmo nível do olhar, o que não ocorre nas interações com Christiane.

5.3 Os olhos sem rosto de Christiane

O termo *persona*, do latim, carrega a dubiedade entre a máscara física e a metafórica, na medida em que tanto pode significar “máscara”, usada pelo ator no teatro, como “papel”, “individualidade” e “pessoa”, na vida cotidiana. Tal ambivalência, discutida, por exemplo, em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), pode ter nascido da tradução do termo grego *prósopon*, que significa o rosto visto; já *prósopa* são as máscaras usadas no teatro. Os romanos ainda tinham dois conceitos para rosto, que o diferenciavam de máscara: *facies* e *vultus*, a fisionomia natural e a expressão facial em movimento, respectivamente.

A jovem Edith Scob teve em *Os olhos sem rosto* seu primeiro trabalho de destaque no cinema. Antes, havia aparecido em uma ponta em *La tête contre les murs*, ocasião em que Franju a conheceu, mas a quem não dirigiu mais do que “três palavras” durante as filmagens.

Mesmo assim, o impacto de sua figura foi tão forte que o diretor a considerava “a poesia encarnada, musa colocada em seu caminho por um outro efeito do ‘acaso objetivo’” (RISTERUCCI, 2011, p. 12).

Scob trabalhou em cinco dos oito longas do diretor: *La tête contre les murs*, *Les yeux sans visage*, *Thérèse Desqueyroux*, *Judex* e *Thomas l'imposteur*. *Os olhos sem rosto* marcaria o restante da carreira da atriz, encarado como uma referência importante para os diretores com quem trabalhou posteriormente, como Luis Buñuel e Leos Carax. Para Franju, desde o início da produção o papel principal estava destinado a Scob, o que é, de certa forma, irônico, pois em seu primeiro papel – *persona* – como protagonista ela aparece com uma máscara – *persona* –, a qual não dá a ver suas expressões faciais, mas cujas emoções se transpõem nos olhos e na linguagem corporal marcante.

A fim de preparar a máscara que usaria durante todo o dia, a atriz chegava três horas antes das filmagens. O objeto a impedia de se comunicar e de comer como os outros, então ela era obrigada a usar um canudo durante as refeições. “Eu não parecia com as outras pessoas, de forma alguma. Ficava isolada no meu canto. Estava realmente à parte, e isso me serviu enormemente para interpretar o papel”.²¹

A sequência de apresentação da personagem principal acontece 20 minutos após o início do filme. A cena que a antecede tenta construir cuidadosamente uma atmosfera de tensão e suspense em torno do momento da aparição dos olhos sem rosto. Génessier chega à casa após o suposto enterro da filha. Onze planos, distribuídos em dois minutos e quarenta segundos, mostram o caminho de Génessier da garagem à porta do quarto de Christiane, numa cena cuja dilatação temporal é acentuada pelo silêncio no espaço diegético – não há música e os sons ambientes de dentro da casa são quase inaudíveis.

A câmera acompanha Génessier enquanto ele se encaminha da garagem, de onde se podem ouvir os latidos dos cachorros; abre e fecha quatro portas e sobe vários lances de escadas até o último andar, numa angulação em *contre plongée*,²² a qual reforça o caráter autoritário do médico e a sensação de vertigem do espectador. Paradas estratégicas do personagem durante o percurso contribuem para o suspense. A quinta e última porta dá para um quarto dentro do qual está prostrada uma moça em um divã, imóvel, o rosto escondido por travesseiros, revelada por um movimento semicircular seguido de um *travelling* para frente.²³

²¹ Entrevista concedida por Edith Scob em 2013, como material extra no *blu-ray* de *Os olhos sem rosto*, da Criterion Collection. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AafSzyWGFH8>. Acesso em: 31 mar. 2016.

²² Ponto de vista em que o sujeito é filmado de baixo para cima.

²³ Movimento em que a câmera se aproxima do sujeito filmado, fechando o plano.

É uma apresentação literal: aqui está a chave do mistério, aqui estão os olhos sem rosto. Para dissipar qualquer dúvida, o nome é ligado diretamente à personagem, num plano em que aparece o convite e, ao fundo, Christiane com o rosto escondido (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 21min).

O diálogo entre Christiane e Génessier, e depois entre Louise e Christiane, esclarece as pontas soltas da narrativa e estabelece a função de cada personagem: ela foi desfigurada durante um acidente de carro provocado pelo pai e, em função disso, permanece isolada na mansão onde vive com ele e Louise. O corpo enterrado no lugar de Christiane na verdade era de uma moça sequestrada, Simone Tessot, que havia morrido durante a cirurgia a qual deveria ter dado um novo rosto à garota. O espectador sente-se à vontade com a trama; porém, os olhos sem rosto de Christiane não aparecem de imediato na tela.

Na interação entre os três personagens, que enfim se encontram juntos no mesmo espaço, pode-se perceber uma situação de inferioridade no caso de Christiane, até mesmo de cerceamento, evidenciada no enquadramento em *plongée*,²⁴ que geralmente denota a inferioridade ou subserviência do sujeito filmado. Génessier mantém uma atitude de superioridade, recusando-se a se colocar no mesmo nível de olhar de Christiane, exceto quando ela começa a chorar; com Louise, na posição de mãe postiça, essa interação é mais próxima. Os diálogos se estabelecem de forma clássica, em planos aproximados organizados em campo e contracampo.

Entretanto, a câmera é posicionada de forma a enquadrar somente a nuca de Christiane: quando ela fala, o que vemos é a parte de trás da cabeça, um recurso frequentemente utilizado em filmes que abordam a temática da desfiguração. Isso reforça a tensão e a ansiedade do espectador em ver finalmente a desfiguração da personagem, os tais olhos *sem rosto* (como podem existir olhos sem rosto? – talvez se pergunte, curioso), ainda mais quando Génessier esboça surpresa ao vê-la sem máscara. Tal enquadramento, porém, só será mostrado depois.

²⁴ Ponto de vista em que o sujeito é filmado de cima para baixo.

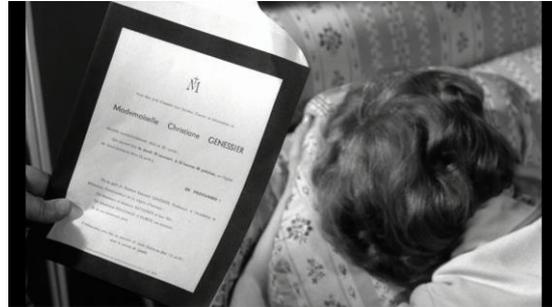




Figura 36 – Interação entre Génessier e Christiane (Franju, 1960, 20min57s – 23min2s)

5.3.1 A máscara

Génessier sai de cena reafirmando a própria autoridade: “Você não tem razão para duvidar de mim. Conheço minhas habilidades, não? Você terá um verdadeiro rosto. Eu prometo” (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 22min54s). Ao que se segue uma fala de Christiane para Louise, na ausência do professor:

Christiane – Tiraram todos os espelhos. Mas posso ver meu reflexo nos vidros, quando as janelas estão abertas. Existem muitas superfícies que refletem... a lâmina de uma faca, um móvel lustrado... Meu rosto me assusta. Minha máscara me assusta ainda mais (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 23min16s).

Espelhos mascarados como ela, num reflexo paradoxal e indócil de sua própria imagem (RISTERUCCI, 2011, p. 25-26). Logo após, ela afirma: “Quase morri depois do acidente. Por que ele insistiu tanto em me salvar? Queria ter ficado cega. Ou morta” (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 24min40s). Nesse momento, é mostrado o rosto mascarado da personagem em grande plano.



Figura 37 – A aparição da máscara (Franju, 1960, 25min27s – 25min48s)

Béla Balázs (2010) ressalta a importância das expressões faciais – muito em comparação às palavras, já que era um grande entusiasta do cinema silencioso –, consideradas polifônicas e simultâneas. Apesar da “lente de aumento” do *close-up*, quando o rosto se torna “‘a coisa toda’ que contém o drama completo” (BALÁZS, 2010, p. 37), o que vemos é a

inexpressividade da máscara. Ao mesmo tempo em que serve de simulacro a um rosto real, a máscara destitui de emoção aquele que a porta, dadas sua lisura e sua perfeição. A dialética própria ao rosto se mostra. A superfície branca inatingível se contrapõe ao único recurso disponível ao espectador para acessar as emoções de Christiane: olhos de desolamento e desespero profundos, à semelhança dos dois buracos de subjetivação, numa metáfora dos olhos, proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) em *Ano Zero-Rostidade*.

Génessier e Louise encorajam Christiane a usar a máscara não porque estranhem em algum grau a aparência da garota – aqui tratamos de uma antiga paciente, que passou por um transplante de rosto, e do médico que o executou –, mas para que ela mesma não se sinta incomodada com a desfiguração. Várias vezes, entretanto, Christiane retira a máscara e não parece querer colocá-la de livre e espontânea vontade, como na sequência de exame do rosto desfigurado num pequeno espelho, e na sequência citada acima (figura 36), na qual o médico encontra a filha deitada de costas, sem máscara:

Génessier – Christiane, sua máscara! Crie o hábito de usá-la. Onde você a escondeu?

Christiane – O hábito...

Génessier – Só quis dizer o hábito de usá-la até obtermos sucesso. Por favor, não chore, querida. Vou conseguir, eu prometo.

Christiane – Não acredito mais (OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 22min36s).

Esconder o rosto desfigurado é um imperativo ao qual Christiane é submetida para, por meio dele, tentar aproximar-se de um rosto “normal”. Acerca da máscara, Deleuze e Guattari (2012) afirmam a necessidade peremptória e dominante de um rosto:

Ou a máscara assegura a pertença da cabeça ao corpo, e seu devir-animal, como nas semióticas primitivas, ou, ao contrário, como agora, *a máscara assegura a instituição, o realce do rosto*, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto. Inumanidade do rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55, grifo nosso).

Em *Os olhos sem rosto*, a máscara serve de simulacro a um rosto real, ou mesmo a uma identidade postiça, temporária, que é a dela mesma, Christiane, só que transfigurada. Tanto é que a máscara do filme foi criada a partir do rosto de Scob, feita de látex sobre um molde de gesso da face da atriz. A máscara é um objeto que oculta uma imagem para revelar outra, um objeto que nasce de uma ausência e da necessidade de substituir essa ausência por uma presença. Ou seja, “[...] a máscara ou o disfarce ocultam o corpo com o único propósito de mostrar algo com o corpo que ele não poderia mostrar por si mesmo” (BELTING, 2007, p. 118).

No caso de Christiane, o artefato serve a esconder a presença de um rosto real desfigurado para mostrar um rosto sem desfigurações, que acaba por ser, na verdade, uma ausência de si mesma, de sua identidade (já que o rosto é considerado um elemento primordial para uma identidade corporal) e de sua expressividade pelo rosto. É um rosto desprovido de humanidade. Rosto-inumano.

Ao mesmo tempo em que a máscara é condição necessária para sua vivência dentro da mansão e para sua interação com o pai e a assistente – pois ela tem de criar o hábito de usá-la –, sua lisura e inexpressividade provocam horror na protagonista. Criada possivelmente pelo pai como forma de protegê-la de sua própria imagem horrenda, a máscara provoca o efeito inverso: é a máscara de Gorgó, da qual os gregos da Antiguidade não poderiam desviar o olhar, apesar de experimentar neste contato o horror da morte e do caos absoluto (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014). É o que acontece com Edna.

Após a cirurgia, acompanhamos um processo de duplicação de Christiane em Edna, mas em oposição. Enquanto a primeira recupera o rosto, Edna perde o seu próprio, coberto por ataduras. Antes restrita a ocupar o quarto no sótão, próximo aos céus, Christiane pode finalmente descer à terra e restabelecer contato com seus pares, Génessier e Louise. Estudante independente, livre para circular pela capital francesa, agora Edna permanece em uma cela no porão da casa, recebendo refeições como uma prisioneira, da mesma forma que Christiane era alimentada quando não possuía um rosto. O caminho percorrido por Christiane, do sótão até o porão, para conhecer seu novo rosto, é retomado por Edna quando consegue escapar de sua cela. Lá, porém, não encontra saída a não ser a morte, ao pular de uma janela – consequência fatal do contato com a máscara de Gorgó.



Figura 38 – A duplicação da máscara em Edna (Franju, 1960, 54min29s – 54min44s)

Christiane porta a máscara não para aceder voluntariamente a experiências de alteridade, como nos ritos de passagem de Dioniso e Ártemis, mas como uma máscara mortuária, criada a partir de seu próprio rosto: a *imago* romana, que representava “o rosto do defunto sem sua expressão mímica, distinguindo-se quer da face viva, da qual propunha um

duplo, quer da máscara teatral, que se baseava inteiramente na ficção” (BELTING, 2011, p. 88). O objeto é símbolo de sua morte social, e a mansão, por onde vagueia fantasmagoricamente e de onde não é autorizada a sair, é sua tumba e seu limbo. Por isso o terror de Christiane, não tanto de seu próprio rosto desfigurado, mas de sua máscara, rosto às avessas, contrarrostro, pois ela é a representação de sua morte social, de uma pós-vida.

Simbolizada pela máscara, a ausência de si mesma a destitui em parte de sua própria personalidade anterior ao acidente, da qual só temos pistas ao acessarmos imagens fugazes de Christiane fotografada. Ela é um espectro a flutuar numa imensa mansão abandonada. Esse elemento fantasmático é acentuado pelas roupas que a personagem usa – longos e etéreos vestidos brancos –, por seu andar deslizante, ausente de movimentos abruptos, por uma linguagem corporal sutil, quase inexistente, e pela voz abafada pela máscara, por vezes um sussurro sobrenatural.

Ademais, Christiane poderia ser comparada a diversas outras personagens semelhantes do cinema e da literatura. Por exemplo, às etéreas esposas do *Drácula* (Tod Browning, 1931), ou sua vítima posterior, Mina, que obedece às ordens do mestre silenciada em seu estupor, como um zumbi; ao próprio Drácula, pelo olhar hipnótico sobre suas vítimas, pela aversão aos espelhos e pela ligação com os lobos (Christiane tem uma relação quase afetuosa com os cães presos no *bunker*); a *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), também vampiro, pelas sombras gigantes que Christiane projeta atrás de si; à Olímpia de *O homem da areia* (1815), o autômato de E. T. A. Hoffmann; ou ainda a *Frankenstein* (James Whale, 1931), a criatura que foge ao controle do criador.

5.3.2 Olhar e toque





Figura 39 – Christiane, o espelho, a ligação para o noivo e o quadro: acionamento da visão (Franju, 1960, 26min24s – 28min20s)

Neste tópico, pretendemos fazer uma análise de duas sequências de *Os olhos sem rosto* a partir das discussões empreendidas pelo psicanalista Antonio Quinet na obra *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise* (2002). É importante frisar que nossa formação acadêmica é na área da Comunicação; portanto, faremos aqui uma breve aproximação com os termos apresentados por Quinet, sem a pretensão de aprofundar questões que estariam além da nossa alçada. Ainda assim, consideramos abordar esses dois temas, o olhar e o toque, sob a perspectiva psicanalítica, por enxergarmos nela uma via de interpretação interessante e enriquecedora para a pesquisa.

A cena acima acontece logo após a sequência de apresentação de Christiane. Ela sai do quarto, desce as escadas cuidadosamente e se dirige para uma espécie de escritório, percorrendo o mesmo caminho de Génessier, porém filmada em *plongée*, o que poderia indicar, novamente, a subjugação da personagem. Um espelho atrás da lareira está encoberto por um pano preto. Então, num ato contraventor, ela telefona para o noivo e, sem dizer uma palavra, desliga. A ligação é ainda mais simbólica, pois acontece após o suposto enterro de Christiane, quando ela está “definitivamente” morta para Jacques.

Um sentido específico é acionado: o da visão. Primeiro, pelo fato de que o espectador não pode ver o rosto desmascarado de Christiane; segundo, porque os espelhos estão bloqueados, impedindo a visão do reflexo da personagem e de um reconhecimento de si mesma na própria imagem; e terceiro, nos dois últimos planos, em que um *raccord* de olhar liga Christiane à figura retratada no quadro. Se é ela ou a mãe já falecida, não sabemos; porém, isso não importa. O que importa é a revelação do desejo, pelo olhar, de voltar a ser o que era, ou de, simplesmente, ter um rosto.

É possível associar esses dois planos à pulsão escópica, uma pulsão atemporal que não é determinada por uma função fisiológica, como as pulsões oral e anal. O escopismo está sempre presente e é associado a uma “espontaneidade” de ver. Porém, o campo escópico possui, para Freud, uma função constituinte da própria sexualidade, o que quer dizer que a pulsão escópica muitas vezes desperta essa sexualidade. O quadro, como objeto do olhar de Christiane, desperta a pulsão escópica no sentido de satisfazer, ou melhor, reparar, no gozo do olhar, a perda do rosto.

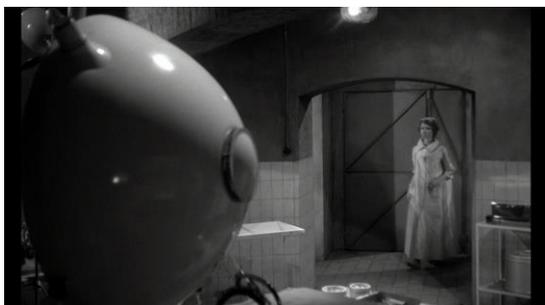




Figura 40 – Antes da cirurgia (Franju, 1960, 41min30s – 42min41s)

É na sequência acima que o caráter vampiresco de Christiane fica mais evidente, especialmente pelo fato de que nela a personagem aciona outro sentido: o tato. O desejo, antes revelado pela visão, agora se quer concretizado, satisfeito – o que somente pode ocorrer na carne do rosto, materialmente, fisicamente, ou seja, pelo toque e pela transposição do rosto de Edna a Christiane. Toque que permita alteridade, como na relação de Christiane com os cachorros, a quem a afaga docilmente.

Consciente do que é feito para que ela possa recuperar seu “rosto verdadeiro” – sequestro e morte provável das moças –, ela segue escondida enquanto o pai e Louise preparam Edna para a cirurgia, a única vítima a quem acompanhamos todo o processo

(sequestro, cirurgia e morte). Quando eles se ausentam, ela entra no *bunker* para avistar o seu novo rosto. Esse momento não acontece sem confronto. Como que para se preparar para a cirurgia, ou para sentir o reflexo de seu próprio rosto em Edna, ela retira a máscara a fim de se olhar brevemente em um pequeno espelho acima do lavatório. Na oportunidade que tem de (se) refletir, ela retira a máscara, na tentativa de desanuviar os pensamentos e reorganizar o rosto despedaçado.

Christiane caminha então até a maca da vítima e, esticando as mãos, apalpa sofregamente o rosto de Edna, seu futuro rosto, sua futura máscara. Nessa cena, vemos uma espécie de mudança de ponto de vista. Num primeiro momento, a câmera acompanha Christiane, que aparece do lado esquerdo do quadro, como se sorrateiramente se aproximasse de Edna, prevendo o clímax do filme, que é a aparição do rosto de Christiane desmascarado.

A câmera, então, muda o ponto de vista e assume uma angulação em leve *plongée*, tornando-se quase subjetiva, pois, no momento em que Christiane estende as mãos e toca sofregamente o rosto imaculado de Edna, o restante do corpo é posto no fora de campo. O espectador se vê no lugar de Christiane e, a partir de seus gestos, experimenta seu desespero e seu desejo em possuir aquele rosto. Apesar de não expresso em palavras, tal desejo é traduzido nos gestos e concretizado pelo ponto de vista subjetivo e, especialmente, pelo toque.

Na psicanálise, o termo “háptico” qualifica uma relação entre a visão e o toque, especificamente entre o olho e a mão. A associação entre essas duas instâncias pode ser brevemente resumida dessa forma: “Assim como a atividade sexual de ver é derivada do tato, o desejo despertado pela visão do corpo escondido pelas roupas impele o sujeito a desnudar o outro, ou seja, ver é tocar e o ato de tocar é guiado pelo olho que ‘erogeneíza’ o corpo.” (QUINET, 2002, p. 74). O olhar “toca” o objeto, o que pode provocar o “empuxo-ao-toque”, ou seja, uma interpelação do sujeito para tocar o outro. Essa impulsão do toque é comandada pela pulsão escópica. Assim, podemos dizer que Christiane é impelida a tocar o rosto de Edna por essa pulsão.

5.3.3 Desfiguração

Em seguida, a câmera mostra o que Edna vê. A garota acorda e solta um grito de horror provocado pela visão, revelada a nós em contracampo, do contrarrostro de Christiane: um rosto deformado por cicatrizes terríveis, massa de carne disforme, que some com o escurecimento gradativo da imagem. Aí se dá a confirmação do que tanto temíamos, mas pelo qual ansiávamos – um fascínio pelo horror, pelo estranho, algo que nos atrai e nos repele ao

mesmo tempo, um dos prazeres a serem saciados no espetáculo do cinema, de que nos fala Jean-Louis Comolli (2008, p. 137): “Acrescentar espetáculo ao espetáculo, incêndios às explosões, destruições aos desastres, em uma inesgotável coreografia de golpes e feridas girando em torno da única cena da qual não nos cansamos: o corpo do outro tomado pela morte ou pela monstruosidade”. Monstruosidade objeto de olhares curiosos, explica José Gil (2006):

O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido (GIL, 2006, p. 78).

Ao contrário de Génessier e Louise, que encaram com suposta naturalidade a deformação (apesar de exigirem a máscara), Edna é uma espectadora desavisada. Na relação entre mãe e bebê, o psicanalista Donald Winnicott (1975) afirma que aquilo com que o rosto da mãe se parece se relaciona diretamente com aquilo que ela vê – nessa fase, anterior ao estágio do espelho²⁵ estabelecido por Jacques Lacan (1998), o bebê ainda não se vê diferenciado do ambiente. Aqui, Edna atua como uma espécie de espelho, em que seu rosto aterrorizado, vocalizado num grito, se relaciona diretamente com aquilo que ela vê, ou seja, algo monstruoso e assustador, o rosto desfigurado de Christiane.

Talvez tenha sido esse o momento em que os escoceses caíram por terra durante a exibição do filme; ou mais provavelmente tenha sido durante a sequência da cirurgia, cujo plano final é uma resposta ao último *close-up* de Edna. A câmera aproxima-se no momento em que a pele é subtraída à face de Edna, totalmente em foco, como se desejasse que olhássemos em primeiro plano o exato instante em que se produz a desfiguração. No último segundo, a tela escurece.

Na ocasião do jantar em família, comentada no fim da terceira parte, Génessier nota algo fora do normal no rosto da filha e percebe que o tecido da pele começará a necrosar. A sequência mostra registros do rosto como que feitos pelo próprio médico – à maneira das séries fotográficas de Guillaume Duchenne (ver figura 12) – enquanto narra o estado da pele transplantada, que é retirada após gangrenar totalmente. Christiane se vê novamente na condição de pária social e se desespera. Durante uma ligação para o noivo, chamando por seu nome, Christiane é interrompida por Louise, que a questiona:

²⁵ Teoria pensada por Lacan no texto *O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*, datado de 1949. Segundo Lacan, um bebê, com idade entre 6 e 18 meses, começa a constituir imaginariamente sua unidade corporal a partir da imagem de si mesmo em um espelho, dando início ao processo de identificação primária.

Louise – Você está louca? Para quem estava ligando?

Christiane – Ninguém.

Louise – Tem noção do quanto você está sendo descuidada?

Christiane – Eu sei, os mortos devem se calar. Então, deixe-me morrer de uma vez por todas. Não aguento mais. *Não ouse olhar para mim mesma. Não posso tocar em meu rosto por medo de sentir as estrias e as fissuras da minha pele. Parece borracha!*

Louise – Acalme-se, querida, confie nele. Tenho certeza de que ele se sairá bem.

Christiane – Ele nunca vai conseguir. Continuará seus experimentos em mim como em seus cachorros. Uma cobaia humana. Que sorte a dele!

Louise – Você não tem o direito de dizer isso.

Christiane – *Eu quero morrer, por favor!* Tem injeções que ele aplica nos cães quando algo não dá certo. Por piedade.

Louise – Pare de falar assim!

Christiane – Você precisa me matar. Não aguento mais!

(OS OLHOS SEM ROSTO, 1960, 66min43s, grifo nosso)

O diálogo evidencia o sofrimento da jovem e o horror que sente pelo próprio rosto, sentimentos que impulsionarão a personagem a romper o ciclo e, por meio da destruição dos rostos que a rodeiam, alcançar a redenção. Se Christiane não pode possuir um rosto, seus algozes não terão também os próprios rostos.

5.4 Rostos destruídos

A última tentativa de Génessier de recuperar o rosto da filha constituem os atos finais do filme. O ciclo se reinicia: a jovem Paulette Mérodon, internada na clínica a pedido da polícia para auxiliar nas investigações do caso, desperta o interesse do médico durante um eletroencefalograma. Louise entra em ação e sequestra a moça, fingindo dar carona a ela. Já na mansão e completamente desacordada, Paulette é preparada na maca para a cirurgia, mas dessa vez sob o olhar despidoroso de Christiane, recostada em uma *longue chaise*, observando atentamente.

Na ausência de Génessier e de Louise, Paulette acorda em desespero. Christiane aproxima-se e a liberta, cortando as amarras com um bisturi. Nesse momento, Louise intercepta a ação de Christiane, que a perfura com um bisturi no pescoço, no exato local do colar de pérolas que esconde a cicatriz do transplante. “Por que isso?”, pergunta Louise, com os olhos marejados, antes de escorregar no chão e morrer. A garota liberta todos os cachorros e pássaros enjaulados no porão do médico. Enquanto isso, Génessier chega ao local e é atacado impiedosamente pelos cães até a morte. Christiane sai calmamente do *bunker*, etérea, fantasmática, acompanhada dos pássaros que voam ao seu redor, enquanto some no bosque.

O ato de revolta de Christiane pela própria libertação ataca justamente aqueles elementos que a mantiveram cativa e a obrigaram a usar a máscara, conforme a interpretação proposta por Risterucci (2011): o colar de Louise, símbolo de sua identidade e de sua cumplicidade nos crimes, e os óculos de Génessier, despedaçados no ataque mortal dos cães.



Figura 41 – Primeiros e últimos planos dos personagens de *Os olhos sem rosto*

Os planos finais da tríade de personagens possuem uma característica em comum: a negação ou a destruição do rosto na imagem. Os rostos de Louise e Génessier, que aparecem integralmente em *close-up*, apesar dos artifícios empregados para ocultá-los por trás de um para-brisa ou no fora de campo, terminam destruídos ou negados ao espectador. Ao morrer, Louise deixa cair dramaticamente a cabeça, negando a visão do rosto, o bisturi cravado no pescoço. Génessier tem o rosto destroçado pelos cachorros. Acompanhada dos pássaros, Christiane adentra o bosque e repete o posicionamento do primeiro plano, dando as costas ao espectador.

O rosto é filmado de forma clássica em *Os olhos sem rosto*, sem maiores perturbações ou cortes no enquadramento. Os grandes planos respeitam os limites desses rostos, mantendo uma duração clássica: eles servem a uma função comunicativa, ou seja, estão subordinados à narrativa ali estabelecida. Eles servem também para determinar as interações entre os personagens, para a construção de suas personalidades e para a potência dramática típica do grande plano. Apesar disso, ainda podemos suscitar diversos questionamentos a respeito do estatuto do rosto, especialmente a partir da análise do rosto mascarado de Christiane.

Se o rosto parece indispensável no que tange às relações empreendidas entre os seres, como observamos na apresentação da segunda parte desta dissertação, o título de *Os olhos sem rosto* nos coloca uma questão: pode alguém viver sem rosto? A resposta, se nos ativésemos à obra propriamente dita, parece pender para uma negativa. Duas vítimas morrem, Simone e Edna; Paulette escapa, com o contorno em lápis desenhado ainda no rosto, marca da cirurgia não concretizada. Os envolvidos nos crimes, Louise e Génessier, também são punidos e têm os rostos negados e dilacerados. Apesar do final aberto e redentor, Christiane tem de sumir, pois não tem rosto. Não há destino certo para ela.

Porém, o que é um rosto? Um rosto existiria para além da aparência física?

Em *Ano Zero-Rostidade*, Deleuze e Guattari (2012) exploram e desenvolvem o conceito de rostidade, a qual não existiria por si só ou para a individuação de um sujeito. A rostidade seria criada a partir do sistema binário muro branco (significância) e buraco negro (subjetivação), que se constitui como a máquina abstrata de rostidade. O que a máquina produz não são necessariamente rostos concretos, físicos: são traços de rostidade que se alastram pelo corpo sobrecodificado, pelos objetos externos a esse corpo; não precisam assemelhar-se a ela, nem a um rosto antropomorfizado ou representado.

A máquina é acionada por agenciamentos de poderes que necessitam criar rostos para exercer controle e impor a disciplina aos corpos e propagar a negação de todos os devires-animais. O rosto remete a uma paisagem, seu principal correlato; uma música remeteria a um rosto, uma roupa, um perfume (“isso é a sua cara”, dizemos). Todas as coisas têm um rosto a se subordinar, e mesmo as próprias coisas são criadas sob a ideia do rosto – são rostificadas, como pensou Epstein em relação ao revólver “escuro como as tentações da noite”. A rostificação é, portanto, territorialização; serve ao controle dos poderes.

Como fuga à máquina abstrata e ao sistema capitalístico, Deleuze e Guattari (2012) propõem a desrostificação, a liberação dos traços de rostidade, não como um retorno ao pré-rosto do primitivo (em que a cabeça pertence ao corpo, como poderíamos, talvez, associar ao corpo grotesco medieval). É dentro do sistema binário muro branco-buraco negro, dentro do

próprio rosto, onde fomos criados, que devemos pensar a liberação dos traços de rostidade. Atravessar o muro por uma a-significação das coisas; recapturar no buraco partículas que foram esquecidas e relançá-las sob uma nova luz. É uma invenção de novas combinações entre os traços – paisagem, música, rosto, paixão – que criará um sistema rizomático, horizontal, em que todos se imiscuem sem se subordinar ao controle da rostificação, em prol de uma desterritorialização positiva.

Edgar Morin, em *Cinema ou o homem imaginário* (2014), discute alguns pontos semelhantes aos abordados por Deleuze e Guattari, especialmente à correlação entre rosto e paisagem. Para ele, antropomorfismo e cosmomorfismo (“uma tendência a atribuir ao homem uma carga cósmica”) no cinema são duas faces da mesma moeda. O rosto humano pode agir como espelho do mundo que o circunda ou refletir a ação que se desenrola fora do enquadramento, como o de Edna ao ver Christiane desmascarada:

Porque o rosto, na tela, torna-se paisagem, e a paisagem se torna rosto, *ou seja, alma*. As paisagens são estados de alma e os estados de alma são paisagens. Muitas vezes, o tempo que faz, o ambiente, o cenário são a imagem dos sentimentos vividos pelos personagens: vemos então se alternarem planos de natureza e planos humanos, como se uma simbiose afetiva ligasse necessariamente o antropos e o cosmos (MORIN, 2014, p. 94, grifo do autor).

Teria Christiane escapado aos traços de rostidade por não possuir um rosto? Possuir uma máscara branca, inexpressiva, liberaria aquele que a porta de seu próprio rosto?

Mesmo que o rosto seja considerado “a parte prínceps da cabeça” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 44-45), ele sempre existirá em relação a um corpo. Christiane não é filmada exclusivamente em *close-ups*: à cabeça e ao rosto é atrelado um corpo que poderá nos dar pistas dos traços de rostidade. Etéreo, envolto por tecidos brancos, corpo fantasmático reforçado pela máscara em lugar de rosto. A máscara seria determinante desses traços, assegurando “a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55).

Voz, gestos e, principalmente, o olhar (sendo os olhos dois buracos de subjetivação) rostificam também a personagem, obrigada a assumir tais trejeitos para não se deixar perceber andar sorrateiramente pela mansão onde é mantida prisioneira. Christiane teria um rosto-fantasma, uma sombra de monstro, sorrateira, solitária e rejeitada. Mas ainda assim rosto, capturado e subjogado pela figura paterna, desrostificado talvez nos planos finais, de Christiane caminhando sem rumo, etereamente, rodeada por pássaros e cães:

[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios *traços de rostidade* se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 40, grifo dos autores).

No cinema, a montagem e a economia dos planos influencia consideravelmente qualquer ideia que se possa fazer de um rosto na tela, algo que o efeito Kulechóv demonstra exemplarmente. Outras condições influenciam nesse aspecto, tal como o contexto de realização dos filmes, a estilística envolvida na direção e a abordagem temática da questão. Assim, poderíamos pensar que o rosto não existe por si só, pois depende de vários outros fatores: o corpo, o olhar, a linguagem, além de diversos aspectos sociais, culturais e políticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação nasceu de uma inquietação pessoal acerca da falta dos rostos de alguns sujeitos retratados em fotografias, apresentadas na introdução, de autoria de diferentes fotógrafos, em diferentes épocas. Sobretudo, ao iniciar o mestrado, senti que não havia um objeto específico, mas muito mais uma questão que estava tentando abordar de maneira acadêmica. Por esse motivo, pela abrangência do tema, mais especificamente, optei por me concentrar na análise do filme *Os olhos sem rosto*, do diretor francês Georges Franju, porque acredito que várias das questões que me impeliram no início da pesquisa poderiam ser abordadas no filme-objeto: tentar entender como esses rostos supostamente ausentes, ou esses rostos que faltavam na imagem, afetavam o entendimento, os sentidos, as interpretações possíveis dessas imagens.

Ainda assim, apesar de delimitado o objeto, meu tema continuou abrangente, pois o rosto é abordado em inúmeros campos, tanto teórica quanto artisticamente. Esse fator contribuiu para uma certa fragmentação da minha dissertação, no fato de que os capítulos podem ser lidos praticamente de maneira independente. Isso se configurou naturalmente durante o processo de pesquisa, em que aos poucos fui me familiarizando com o tema, com os autores, com as teorias. Nesse esforço de reconhecer o terreno em que estava pisando, surgiram os dois capítulos teóricos: um sobre o rosto, principalmente em relação à antropologia; e o segundo sobre o rosto no cinema, acerca do desenvolvimento do *close-up*.

Esses capítulos, apesar de parecerem um pouco desconectados do capítulo de análise, serviram-me para entender as inúmeras funções que o rosto assumiu ou assume ao longo de diversos períodos, tanto de uma perspectiva antropológica quanto cinematográfica. Creio que esse reconhecimento de terreno será de grande auxílio num futuro próximo, pois esta pesquisa já rendeu um novo fruto – um projeto de doutorado que intenciona discutir o rosto no cinema de vanguarda dos anos 1960, tendo como objeto três filmes: *O rosto de um outro* (Hiroshi Teshigahara, 1966), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) e *Faces* (John Cassavetes, 1968). O objetivo é dar prosseguimento aos estudos empreendidos no mestrado, de maneira a estimular e enriquecer a produção acadêmica nacional sobre o rosto no cinema.

A dissertação foi dividida em cinco partes: introdução; um capítulo inicial de apresentação do objeto, de acordo com algumas características mais gerais; um segundo capítulo, em que pretendo, a partir de autores da antropologia e da sociologia, compreender alguns processos históricos que influenciaram na forma como o rosto é entendido atualmente; um terceiro capítulo, no qual me aproximo de alguns autores e cineastas que escreveram ou

teorizaram sobre o rosto e sua contrapartida técnica, o grande plano, também conhecido por primeiro plano ou *close-up*; e o último capítulo, em que me debruço sobre a análise dos rostos dos três personagens principais do filme-objeto.

O filme *Os olhos sem rosto*, do diretor francês Georges Franju, foi produzido no fim da década de 1950 e estreou no início de 1960, num período em que a produção cinematográfica francesa vivia uma transição entre a “tradição de qualidade” – uma geração de diretores que geralmente produzia adaptações de romances – e a Nouvelle Vague. No exterior, a produção de filmes de horror estava passando por uma nova retomada, com as realizações do estúdio Hammer. Franju não estava alheio a essas mudanças nem às produções de sua época, porém ele se colocava um pouco à parte desse contexto de efervescência estética e permanecia fiel ao seu próprio estilo, mais alinhado aos princípios do cinema clássico – apesar de o tema de *Os olhos sem rosto* ser considerado um tema moderno, próximo à produção de terror dessa época.

Os olhos sem rosto é a obra mais conhecida do diretor, devido a várias peculiaridades, particularmente à *mise-en-scène* entre surreal e insólita e, principalmente, à figura de Christiane, personagem-fantasma do filme, que posteriormente inspirou diversos diretores das gerações seguintes, como Pedro Almodóvar, em *A pele que habito* (2011), e George Romero, em *A máscara do terror* (2000), além de influenciar a criação de personagens do terror dos anos 1970 e 1980, das séries *Halloween* e *Sexta-feira, 13*.

Para me auxiliar na análise do filme, e também como forma de revisão bibliográfica, no capítulo seguinte abordei alguns autores que discutem o rosto de uma perspectiva histórica e antropológica. Percebi, durante a pesquisa, que dois períodos são cruciais para entender algumas das transformações do rosto no Ocidente: a transição da Idade Média para o Renascimento, em que o corpo aos poucos passou de uma concepção cosmogônica para uma individualista, na qual o rosto se tornou uma parte fundamental para a vivência cotidiana, para a percepção de si mesmo e dos outros. Nesse ponto, a pintura é fundamental para compreender essa transição. O segundo momento é a virada do século XIX para o século XX, em que o recrudescimento das multidões e o surgimento das sociedades de massa concorreram para a criação de métodos que identificassem o indivíduo e o posicionassem dentro dos estratos sociais, sendo a fotografia umas das técnicas aplicadas para o desenvolvimento de estudos como o de Cesare Lombroso, o de Francis Galton ou ainda o de Guillaume Duchenne.

A transversalidade deste trabalho nos indica que pesquisar sobre o rosto não é uma tarefa fácil. A quais perspectivas devemos nos alinhar para discutir o rosto, um elemento

corporal que se faz tão presente em todos os aspectos da vida cotidiana? Teorias e autores partem de diversos campos para discutir o tema, mesmo quando se trata de estudos em áreas específicas, como no cinema, na obra *Du visage au cinéma* (1992), de Jacques Aumont, cujo prólogo serve de pequena introdução a uma antropologia do rosto; ou ainda em *Visages* (2007), da pesquisadora Dominique Baqué, que discute sob uma perspectiva antropológica diversas obras artísticas, a exemplo das de Francis Bacon, Nancy Burson ou Diane Arbus. Um dos estudiosos mais conhecidos a escrever sobre o rosto, o filósofo francês Emmanuel Lévinas, não foi citado neste trabalho. Tendo em vista as leituras que já havia feito – um volume considerável, de diferentes áreas do conhecimento –, considerei uma empreitada arriscada discuti-lo.

Apesar das inúmeras tentativas de criar códigos que tentassem desvendar o interior do indivíduo segundo as alterações da superfície facial – com a fisionomia, por exemplo –, o rosto permanece atrelado a uma natureza dúbia, e exerce até hoje diversas funções: rosto que comunica; rosto responsável pelas respostas aos estímulos fornecidos pelo ambiente ao nosso redor; rosto que identifica um indivíduo para si mesmo, numa identidade pessoal e fluida, assim como o identifica para a sociedade, numa forma de controle social. O tema “rosto” não se circunscreve, portanto, a um campo único. Creio que ele convoca saberes e linguagens de diversas origens, acadêmicas ou não, e talvez tenha sido, em parte, a intenção deste trabalho: apresentar a multiplicidade de abordagens possíveis para o tema e assim enriquecer a análise pretendida.

Na terceira parte da dissertação, objectivei pesquisar o rosto no cinema e como o desenvolvimento do *close-up* influenciou a forma como os rostos eram filmados, partindo de textos de autores, críticos e cineastas. Abordei o cinema silencioso, em que o rosto dos atores era filmado à distância, nunca à parte do corpo, em atuações de estilo semafórico que privilegiavam a linguagem gestual. Esse rosto mudo interessou a Bela Balázs, Jean Epstein e Sergei Eisenstein, que elaboraram, cada um, conceitos sobre o rosto e o grande plano. Com D. W. Griffith e a reprodução em maior escala do *close-up*, a atuação aos poucos se naturalizou, tornando-se um esboço dos rostos subordinados à narrativa do cinema clássico, dos rostos glamourosos do *star system*. No cinema neorrealista, o rosto é priorizado em sua humanidade, nos não atores que aparecem nas telas, uma negação do rosto glamourizado de Hollywood. Posteriormente, no cinema moderno, os rostos são arrancados das premissas clássicas naturalizantes e transformados em rostos que não se queriam lidos ou humanizados, rostos arrasados pelas câmeras, pelo enquadramento, pela montagem.

A obra de Franju se relaciona diretamente ao período clássico, porém era contemporânea ao início desse cinema moderno. Por isso, considereei necessária uma breve incursão nesse período da história do cinema – também porque será importante para minhas futuras pesquisas.

No capítulo de análise, pretendi investigar como os rostos dos três personagens principais, Christiane, Louise e Génessier, aparecem ou desaparecem na matéria fílmica, considerando as operações engajadas nesse intuito, em termos de encenação, enquadramento e montagem. Ademais, a partir do título da obra, tentei desenvolver uma interpretação acerca da pressuposta falta ou ausência de rostos, tangenciando também a questão do olhar.

Durante a análise dos rostos no filme de Franju, detive-me nos personagens principais, por entender que é em torno desses rostos que o filme se organiza, especialmente o rosto mascarado de Christiane. Num primeiro momento, debrucei-me sobre a análise dos grandes planos de Génessier e Louise, o médico e sua assistente. Os dois personagens parecem ligados diretamente e compartilham uma espécie de complementaridade em suas ações e rostos. As sequências iniciais e finais de ambos os personagens são seguidas umas das outras, e os dois têm um fim semelhante, conectado com a destruição de objetos simbólicos: a gargantilha de pérolas de Louise e o os óculos de Génessier.

Louise, interpretada por Alida Valli, é a primeira personagem apresentada ao público. A sequência é construída a partir de obstáculos que impedem uma visão clara de seu rosto: a escuridão da noite, as sombras das árvores, o para-brisa, a condensação do vidro, o ângulo enviesado na lateral do carro, o plano de nuca. A câmera parece se aproximar para talvez desvendar as intenções da personagem, cujo papel na trama ainda não é conhecido.

Ao longo do filme, pude perceber que o rosto de Louise deixa transparecer mudanças sutis, que operam na perturbação da superfície facial, compondo o rosto a partir de determinadas situações. A personagem é dotada de uma capacidade camaleônica, alterando o aspecto do rosto a cada nova interação. O mesmo não acontece com o personagem de Pierre Brasseur. Na sequência inicial em que aparece, Génessier se encontra no fora de campo, e sua voz torna-se protagonista. A figura autoritária se fortalece quando o personagem entra em cena, primeiro em plano médio, até o engrandecimento do rosto em *close-up*. A seriedade de Génessier é quase imperturbável, exceto em algumas interações com Louise e Christiane.

Outro fator que contribui para o fortalecimento da tese de complementaridade e de cumplicidade entre os dois é o tratamento dado pela câmera, que dá a ambos tempo e enquadramento privilegiados e equitativos. A sequência da cirurgia, que alterna igualmente os

rostos de Louise, Génessier e de uma das vítimas, Edna, é um bom exemplo da parceria entre os dois, evidenciada na troca de olhares constante.

O título do filme *Os olhos sem rosto* parece, à primeira vista, falar somente de Christiane, a personagem interpretada por Edith Scob. Porém, numa análise mais cuidadosa, percebe-se que essa figura “sem rosto” se replica em outros personagens, especificamente nas vítimas de Génessier: Simone, cujo rosto escalpelado não chegamos a ver; Edna, a estudante suíça; e Paulette, que consegue escapar com o contorno do rosto marcado para a cirurgia.

Ainda assim, é em Christiane que algumas das características mais marcantes dessa falta de rosto irão se produzir. Em primeiro lugar, a máscara, que só é mostrada aos 25 minutos de filme, já transcorrido quase um terço da película. O *close-up* do rosto, que, num cinema clássico mais convencional, torna-se “‘a coisa toda’, que contém o drama do completo”, como diz Balázs (2010, p. 37), em *Os olhos sem rosto*, tem o seu valor quase invertido se seguidas as premissas do pensamento baláziano. O drama se concentra exatamente na inexpressividade da máscara, na brancura e perfeição de uma superfície que se quer rosto postiço, somente traída pelo olhar que a perfura: os dois olhos de subjetivação da Christiane.

A utilização da máscara é um imperativo ao qual a personagem tem de se submeter para não só manter o convívio com os outros, mas também para não se perder no medo e na loucura do próprio rosto desfigurado. Em várias cenas, Christiane reitera o horror que sente do rosto desfigurado, assim como da própria máscara inexpressiva, que serve como um contrarrostro, um rosto desprovido de humanidade.

As características humanas de Christiane são diluídas em uma figura etérea e de caráter quase sobrenatural, como se a garota fosse um fantasma a vagar pela mansão. A voz sussurrada e abafada pela máscara, as vaporosas roupas brancas, a gigantescas sombras que se projetam nas paredes do cenário, o andar lento, quase flutuante, são alguns dos trejeitos atribuídos à personagem, fazendo com que ela se assemelhe a outras figuras ficcionais, como às esposas do *Drácula* (1931), do filme de Tod Browning; ao *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), especialmente na cena anterior à cirurgia, cujo caráter vampiresco é marcante; ou ainda às figuras criadas pela ciência na literatura, como o *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) e o autômato de *O homem da areia* (E. T. A. Hoffmann, 1815).

Considero duas sequências exemplares da forma como dois sentidos acionados pela personagem de Scob, o olhar e o tato, podem ser singulares na exemplificação da pulsão escópica no filme, aqui abordada rapidamente e sem grandes pretensões, já que a psicanálise permanece uma área de estudos ainda nebulosa para mim. Nos planos que ligam o olhar de

Christiane à figura da pintura; e nos planos em que as mãos de Christiane tocam o rosto adormecido de Edna. Na primeira sequência, o quadro age como objeto do olhar e do desejo de Christiane, despertando a pulsão escópica no sentido de satisfazer ou reparar, por meio do olhar, a perda do rosto. Já na segunda sequência, a relação háptica leva o olhar de Christiane a desnudar, com o toque das mãos, o rosto de Edna, de sentir o rosto que ela tanto deseja para si.

O filme se encerra com o rompimento do ciclo a que estavam submetidos os personagens. Christiane mata Louise e Génessier, mortes marcadas pela destruição dos rostos de ambos os personagens: Louise, na destruição do colar de pérolas e no posicionamento do rosto que impede sua visão; e Génessier, com o rosto destroçado pelos cachorros, único laço afetivo que Christiane mantinha na mansão. Os planos finais fazem uma repetição diferencial dos planos iniciais, graças à negação, destruição ou obliteração dos rostos dos personagens. O mesmo ocorre com Christiane, que, à semelhança do primeiro plano, segue, no plano final do filme, de costas para o espectador: dupla negação, da máscara e da personagem.

O filme *Os olhos sem rosto* levanta um questionamento: pode alguém viver sem rosto? O rosto ocupa um estatuto que transcende a aparência física? As reflexões empreendidas por Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *Ano Zero-Rostidade* (2012), apontam para correlações do rosto com diversas outras entidades, entre elas a paisagem. Todas as coisas têm um rosto ao qual se subordinar ou todas as coisas têm rosto. Já Edgar Morin (2014) joga com as fronteiras entre o antropomorfismo e o cosmomorfismo. O rosto humano pode agir como um espelho do mundo, assim como a paisagem pode tornar-se rosto.

As paisagens funestas do filme poderiam refletir o ânimo dos personagens, poderiam refletir seus rostos? O rosto de Christiane, que se quer apagado na figura da máscara branca, não estaria refletido nos maneirismos, na linguagem, na ação da personagem? Não teriam esses atributos o poder de rostificar Christiane?

Christiane teria um rosto-fantasma, uma sombra de monstro, sorrateira, solitária e rejeitada – mas ainda assim rosto, capturado e subjugado pela figura paterna, desrostificado talvez nos planos finais.

Concluo repetindo as palavras de Jean-Louis Comolli: “Ver é, de saída, um jogo obliterado pelo ‘não-ver’. O visível não o é inteiramente” (2008, p. 141). Estou certa de que inúmeras outras possibilidades de ver, de interpretar e de analisar passaram ao largo neste trabalho, mas creio que é essa abertura que se configura o interesse essencial da pesquisa acadêmica. Não há fechamento definitivo, não há conclusão irredutível, especialmente acerca do rosto, um tema tão universal e essencial para a história da humanidade.

REFERÊNCIAS

- ABE, K. **O rosto de um outro**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- AGAMBEN, G. O rosto. In: _____. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARNHEIM, R. **Film as art**. Los Angeles: University of California Press, 1957.
- AUMONT, J. **Du visage au cinéma**. Paris: Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, 1992.
- _____. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2012.
- _____.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Armand Colin, 2004.
- _____. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2012.
- BAJAC, Q. **Le corps en éclats**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Rabelais. São Paulo: Ucitec, 1987.
- BALÁZS, B. **Béla Balázs**: Early film theory. Visible man and the spirit of film. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010.
- BAQUÉ, D. **Visages**: du masque grec à la greffe du visage. Paris: Editions du Regard, 2007.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz, 2007.
- _____. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne, 2011.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A.; et al. **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- BRUMAGNE, M. M. **Franju**: impressions et aveux. Renens: Editions L'Age d'Homme, 1977.
- CAILLOIS, R. **Anthologie du fantastique**. Paris: Gallimard, 1966.
- CHERRY, B. **Horror**. New York: Routledge, 2009.
- COMOLLI, J. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do rosto**: Expressar e calar as suas emoções. Lisboa: Teorema, 1988.

COUSINS, M. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DAMISCH, H. Máscara (verbete). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.

DARWIN, C. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

DELAHAYE, M. Gothique Flamboyant. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 106, p. 48-54, abr. 1960.

DELEUZE, G. **L'image-mouvement**: Cinéma 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____; GUATTARI, F. Ano Zero: Rostidade. In: _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. v. 3. São Paulo: 34, 2012.

DOWNIE, L. **Sans nom**: Claude Cahun and Marcel Moore. Jersey: Heritage Magazine, 2005.

ECO, U. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EPSTEIN, J. **Écrits sur le cinéma**. Paris: Éditions Seghers, 1974.

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

FLUSSER, V. Do espelho. In: _____. **Ficções Filosóficas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

FRANCASTEL, P. G. **Le portrait**: 50 siècles d'humanisme en peinture. Paris: Librairie Hachette, 1969.

FRANJU, G. Entretien avec Georges Franju. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 101, p. 1-15, nov. 1959. Entrevista concedida a François Truffaut.

_____. Nouvel entretien avec Georges Franju. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 149, p. 1-17, nov. 1963. Entrevista concedida a André-S. Labarthe e Jean-André Fieschi.

FREUD, S. O inquietante. In: _____. **Sigmund Freud**: obras completas. v. 14. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

GIL, J. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAWKINS, J. **Cutting-edge: art-horror and the horrific avant-garde**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- HOEFEL, D. **Entre retratos e paisagens: ensaio sobre rosto no cinema**. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.
- INCE, K. **Georges Franju**. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- KOETZLE, H. **50 photo icons: A história por detrás das imagens**. Colônia: Taschen, 2011.
- KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LACAN, J. O estádio do espelho. In:_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. **Des visages**. Paris: Éditions Métailié, 1992.
- _____. **Les passions ordinaires: Anthropologie des émotions**. Paris: Armand Colin/Masson, 1998.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MENEZES, J. E. O. Processos de mediação: da mídia primária à mídia terciária. **Communicare**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 27-41, 2004.
- MONDENARD, A.; PULTZ, J. **Le corps photographié**. Paris: Flammarion, 2009.
- MORIN, E. La epistemología de la complejidad. **Gazeta de Antropología**, n. 20, 2004, artículo 2.
- _____. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- MULVEY, L. A. Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. **New Left Review**, n. 188, p. 137-150, 1991.
- PIRANDELLO, L. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- QUINET, A. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- REINALDO, G. A paixão segundo A. W.: notas sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. **E-compós**, Brasília, v. 3, n. 18, p. 1-17, set. 2015.

Disponível em: www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/download/1172/868. Acesso em: 14 maio 2016.

_____. Caras em profusão: o que nos dizem as imagens do rosto? In: GERBASE, Carlos; PELLANDA, Eduardo Campos; TONIN, Juliana (Orgs.). **Meios e mensagens na aldeia virtual**. v. 1. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 89-108.

RISTERUCCI, P. **Les yeux sans visage de Georges Franju**. Liège: Éditions Yellow Now, 2011.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Nova Vega, 2012.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VERNANT, J.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WINNICOTT, D. O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. In: _____. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZANI, R. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão**, Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 131-149, jan./jun. 2009.

FILMOGRAFIA

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Films Impéria; Les Productions Georges de Beauregard; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1960.

ALEMANHA ano zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália; França; Alemanha: Tevere Film; SAFDI; Union Générale Cinématographique (UGC), 1948.

CLAMOR do sexo. Direção: Elia Kazan. EUA: Warner Bros; Newton Productions; NBI Productions, 1961.

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. EUA: Universal Studios, 1931.

O EXPRESSO de Xangai. Direção: Josef Von Sternberg. EUA: Paramount Pictures, 1932.

FACE a face. Direção: Ingmar Bergman. Suécia; Itália: Cinematograph AB; Sveriges Radio, 1976.

FACES. Direção: John Cassavetes. EUA: Produção independente, 1968.

FAUSTO. Direção: F. W. Murnau. Alemanha: Universum Film, 1926.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. EUA: Universal Studios, 1931.

FRENESI. Direção: Alfred Hitchcock. EUA; Reino Unido: Universal Pictures, 1972.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920.

LE GRAND Méliès. Direção: Georges Franju. França: Armor-Films, 1952.

GRITOS e sussurros. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB; Svenska Filminstitutet, 1972.

HOLY Motors. Direção: Leox Carax. França; Alemanha: Pierre Grise Productions; Théo Films; Pandora Filmproduktion; Arte France Cinéma; WDR/ Arte, 2012.

O HOMEM elefante. Direção: David Lynch. EUA: Brookfilms, 1980.

HÔTEL des Invalides. Direção: Georges Franju. França: Forces et voix de France, 1951.

A IMPERATRIZ galante. Direção: Josef Von Sternberg. EUA: Paramount Pictures, 1934.

OS INCOMPREENSÍVEIS. Direção: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse; Sédif Productions, 1959.

JUDEX. Direção: Georges Franju. França; Itália: Comptoir Français du Film Production (CFFP); Filmes Cinematografica, 1963.

LADRÕES de bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948.

A LINHA geral. Direção: Sergei Eisenstein. URSS: Sovkino, 1929.

LÍRIO partido. Direção: D. W. Griffith. EUA: D.W. Griffith Productions; United Artists, 1919.

MÁSCARA de fogo. Direção: Robert Florey. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1941.

O MÉDICO e o monstro. Direção: Rouben Mamoulian. EUA: Paramount Pictures, 1931.

MÔNICA e o desejo. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1953.

NOSFERATU, uma sinfonia do horror. Direção: F. W. Murnau. Alemanha: Prana-Film, 1922.

NUITS rouges. Direção: Georges Franju. França: Terra Film, 1973.

OS OLHOS sem rosto (Les yeux sans visage). Direção: Georges Franju. França; Itália: Champs-Élysées Productions, Lux Film, 1960.

A PAIXÃO de Joana D'Arc. Direção: Carl Theodor Dreyer. França: Société Générale des Films, 1928.

A PELE que habito. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: Blue Haze Entertainment; Canal+ España; El Deseo; FilmNation Entertainment, 2011.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966.

PHOENIX. Direção: Christian Petzold. Alemanha; Polônia: Schramm Film Koerner & Weber, 2014.

LA PREMIÈRE nuit. Direção: Georges Franju. França: Smalfilmstudio, 1958.

PRESO na escuridão. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha; Itália; França: Canal+ España; Las Producciones del Escorpión; Les Films Alain Sarde; Lucky Red; Sociedad General de Televisión (Sogetel), 1997.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Shamley Productions, 1960.

A QUEDA da casa de Usher. Direção: Jean Epstein. França: Films Jean Epstein, 1928.

O ROSTO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1958.

UM ROSTO de mulher. Direção: George Cukor. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1941.

O ROSTO de um outro. Direção: Hiroshi Teshigahara. Japão: Teshigahara Productions; Tokyo Eiga Co Ltd., 1966.

LE SANG des bêtes. Direção: Georges Franju. França: Forces et Voix de France, 1948.

LA TETE contre les murs. Direção: Georges Franju. França: ATICA; Elpenor; La Société des Films Sirius, 1958.

UMBERTO D. Direção: Vittorio De Sica. Itália: Rizzoli Film; Produzione Films Vittorio De Sica; Amato Film, 1952.

LES VAMPIRES. Direção: Louis Feuillade. França: Société des Etablissements L. Gaumont, 1915.

M, O VAMPIRO de Düsseldorf. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Nero-Film AG, 1931.

VIVER a vida. Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Films de la Pléiade; Pathé Consortium Cinéma, 1962.