

## FACES DO ROSTO: MÁSCARA E IDENTIDADE EM LES YEUX SANS VISAGE, DE GEORGES FRANJU

### VISAGES OF THE FACE: MASK AND IDENTITY IN THE FILM EYES WITHOUT A FACE, BY GEORGES FRANJU

Gabriela Frota Reinaldo <sup>I</sup> / Isabel Paz Sales Ximenes Carmo <sup>II</sup>

<sup>I</sup>Doutora, Universidade Federal do Ceará (UFC). Contato: gabriela.reinaldo@gmail.com

<sup>II</sup>Mestranda, Universidade Federal do Ceará (UFC). Contato: isabelpazsales@gmail.com

**Resumo:** O rosto é a principal parte do corpo pela qual interagimos com o ambiente e com os outros que nos rodeiam (COURTINE E HAROCHE, 1995). Este artigo aborda justamente a ausência de um rosto em uma instância particular e como, nessa ausência, desdobram-se várias potências de sentido. A partir da análise do filme *Os Olhos Sem Rosto (Les Yeux Sans Visage, 1960)*, filme realizado pelo francês Georges Franju, pretendemos desenvolver interpretações do que seria o fenômeno do sem rosto, apoiadas nas categorias de rosto, máscara e identidade. Tais conceitos são discutidos por autores como Le Breton, Belting, Agamben, Deleuze e Guattari, os quais, a partir de diferentes perspectivas, pensam o rosto como lugar de comunicação e ambivalência.

**Palavra chave:** rosto, máscara, identidade, Franju, ausência

**Abstract:** The face is the main part of the body through which we interact with others and the environment (COURTINE & HAROCHE, 1995). This article approaches the absence of the face in a particular instance and how, in its absence, various potential meanings unfold. From the analysis of the film *Eyes without a face (Les Yeux Sans Visage, 1960)*, by Georges Franju, we intend to put forth a series of interpretations of what the phenomenon of facelessness could be, supported by three categories: face, mask and identity. These concepts are discussed in the works of authors such as Le Breton, Belting, Agamben, Deleuze and Guattari, each dealing with the face from different perspectives, as a means of communication and ambivalence.

**Keywords:** face, mask, identity, Franju, absence

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 (LE BRETON, 1998). Ele proporciona uma dimensão de ligação e de comunicação com os outros que nos rodeiam; nele se revelam nossas emoções, sentimentos e ideias. 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 aquele 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).

Na Idade Média, os primeiros escudos heráldicos, que carregavam os símbolos de seus senhores feudais, passaram gradativamente para a representação dos membros das famílias nos retratos pictóricos, que anulavam a distância do corpo retratado por meio da mimese (BELTING, 2007). Em *L'Histoire du Visage*, Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (1995) afirmam que entre os séculos XVI e XVIII a figura humana ganha autonomia e, ao mesmo tempo em que ganha interioridade, também assume, duplamente, um papel socializante e individualizante. O desenvolvimento da arte do retrato, neste momento, testemunha a separação da figuração do corpo de seu contexto sagrado. A fisionomia se naturaliza e o que importa é a expressão do indivíduo. Atualmente, a produção diária de milhões de retratos, em especial as *selfies*, atesta a importância que as sociedades ocidentalizadas dão à imagem de si mesmas e de sua aparência, propagadas nas redes sociais e nos meios de comunicação de massa.

As relações que se estabelecem através do rosto são absolutamente indispensáveis para a formação do indivíduo como membro ativo na sociedade e no desenvolvimento de sua própria consciência. Winnicott (1975) destaca a importância do rosto da mãe para a constituição do *self* do bebê, já que o rosto dela é a primeira imagem de si que a criança vê, atribuindo a ele o papel de precursor da imagem especular. O trabalho de Winnicott se pretende uma reflexão sobre um estágio anterior ao abordado por Lacan em *O estágio do espelho* (1946), no qual ele desenvolve considerações sobre a relação entre o bebê e sua imagem refletida. Ao se olhar em um espelho, o bebê opera os primeiros movimentos na construção, a partir de sua imagem especular, de uma objetificação de si mesmo, de um ser que não somente vê, mas que é visto também pelos outros, “antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal,

sua função de sujeito” (LACAN, 1946, p. 97). 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.”[1] (LE BRETON, 1998, p. 78) Por esse motivo, o rosto nem sempre é lugar de clareza e entendimento. Parte da natureza humana se oculta: há uma noção de mistério e inapreensível que se deixa captar pelo rosto, campo que Ingmar Bergman soube tão bem explorar, com seus *closes* potentes e silenciosos, e de que a própria literatura é farta em exemplos.

Em *Um, nenhum e cem mil*, publicado originalmente em 1926, o tragicômico herói de Pirandello tem seu mundo virado às avessas após um comentário sobre uma assimetria facial que ele mesmo nunca havia percebido. *O Nariz* (1836), de Gógol, conta a história de um nariz que abandona um rosto e decide ter vida própria, chega ao teatro e mesmo inspira a ópera homônima de Dmitri Shostakovich. Pela boca, olhos, testa, fala-se; mas também se silencia. Diz-se, mas o que é dito o faz por meio de dobras, incoerências e entrelinhas. Como pontua Agamben, o rosto é espaço de incomunicabilidade: “O rosto é o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura” (AGAMBEN, 2015, p. 87). Ele é feito dessa dicotomia, como corda bamba infinita, pela qual caminhamos, manobramos, deslizamos, quase caímos.

E o que a mente não conhece, fantasia – o que Aby Warburg chama de reflexos fóbicos (WARBURG, 1999; GOMBRICH, 1970; DIDI-HUBERMAN 2002). Apoiado nas teses de Tito Vignoli, Aby Warburg diz que, diante do desconhecido e perturbador, a mente tende a criar uma imagem que nem sempre é racional. É um pouco desse ocultismo – algo de fantasmático, de sobrenatural e aterrorizante – do rosto que pretendemos falar aqui. Mais do que de um rosto, nos debruçaremos sobre um rosto ausente.

De alguma forma a mitologia greco-romana já discorria sobre a noção de um rosto

impossível aliado à pulsão escópica[2]. Orfeu e Eurídice são separados definitivamente quando ele lança seu olhar para a amada na volta do inferno; Perseu é proibido de olhar diretamente nos olhos da Medusa, caso contrário será transformado em pedra; Narciso se enamora do próprio reflexo e morre; Eros some ao perceber seu rosto desvelado por Psiquê. Cada narrativa tem como clímax a inviabilidade de uma relação face a face que, quando concretizada, resulta em morte ou desaparecimento.

Tema que reaparece como um jogo de *mise en abyme* sob o signo do inexplicável, do horror, do suspense, da loucura e da monstruosidade. É o caso do popularesco *O Fantasma da Ópera* (1909), de Gaston Leroux, cujo antagonista esconde a deformidade do rosto por trás de uma máscara enquanto assombra a Ópera de Paris. Já em *O espelho* (*Primeiras estórias*, 1962), de Guimarães Rosa, a personagem principal perfaz uma longa experiência de auto-observação frente ao espelho. Após meses, ela não enxerga nada além da paisagem especulada e seu rosto torna-se invisível. Nesse conto, o narrador se pergunta “Que amedrontadora visão seria aquela? Quem, o monstro?”:

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador? ....

O mistério do sem rosto é correntemente revisitado em produções fílmicas, especialmente as do gênero terror, horror e suspense. Em *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), dirigido por Tobe Hooper, o vilão Leatherface usa uma máscara feita de pele humana enquanto persegue suas vítimas com uma serra elétrica, tornando-se um ícone na construção de outras personagens do gênero, como Michael Myers (*Halloween*, John Carpenter, 1978) ou Jason Voorhees (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980; no Brasil, *Sexta-feira 13*). Com *De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, 1999), Stanley Kubrick surpreende seus fãs ao escolher um casal “vida-real”, as

celebridades hollywoodianas Tom Cruise e Nicole Kidman, para viver um drama em torno do erotismo do que não se vê (ou do que apenas se imagina), cujo clímax é atingido durante a mais marcante sequência do filme. Nela, uma seita se reúne para realizar uma orgia na qual todos os participantes estão mascarados e encapuzados – a intrusão de um desconhecido tem consequências mortais para os envolvidos. É também na atmosfera do erotismo, aliada à temática das cirurgias plásticas, que o diretor espanhol Jesús Franco ambienta as narrativas de *O Terrível Dr. Orloff* (*Gritos en la noche*, 1962) e *Os Predadores da Noite* (*Faceless*, 1988). Ao lado de *A Pele que habito* (*La piel que habito*, 2011), de Pedro Almodóvar, são as obras mais conhecidas inspiradas pelo filme *Os Olhos Sem Rosto* (*Les Yeux Sans Visage*, Georges Franju, 1960).

### ***Os Olhos Sem Rosto*, de Georges Franju**

Georges Franju (1912-1987) foi um importante realizador francês, cuja carreira como diretor começou com uma série de curtas documentais, o primeiro deles *O Sangue das Bestas* (*Le sang des bêtes*, 1948). Após a realização de 13 *courts métrages*, Franju adentrou o mundo dos longas com *A Cabeça Contra os Muros* (*La tête contre les murs*, 1958), dois anos antes de lançar sua obra mais célebre, *Os Olhos Sem Rosto* (1960). Na década que se seguiu, dirigiu ainda *Thérèse Desqueyroux* (1962), *Judex* (1963) e *O Crime do Abade Mouret* (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1970), entre outros títulos. Apesar de ser considerado um dos únicos representantes do *cinéma fantastique* na França (INCE, 2005, p. 47), Franju ficou marcado na história cinematográfica especialmente por seu envolvimento na fundação da Cinemathèque Française, o maior arquivo de filmes do país, mesmo que dela tenha participado por um curto período (1936-1938). A instituição foi criada em parceria com Henri Langlois, com quem Franju já havia organizado anteriormente um projeto de sessões de cinema, o Cercle du Cinéma. Curiosamente, a primeira delas foi dedicada à exibição de filmes de terror da época, o que denota em parte o interesse de Franju pelo gênero.

A categorização da obra de Franju dentro da história do cinema francês é considerada enigmática. Apelidado “Georges, le pessimiste” (Georges, o pessimista) por Truffaut durante uma entrevista para a *Cahiers du cinéma* em 1959, Franju dirigia longas (ele não se considerava roteirista) cujas características não se encaixavam nem na geração de cineastas franceses do pós-guerra, vista como tediosa pela crítica[3], nem na recém surgida *nouvelle vague*. O esquecimento do público no fim da carreira e a escassez de estudos sobre sua obra atrelaram seu nome quase que exclusivamente ao realismo fantástico, gênero que engloba elementos do horror, do surrealismo, da ficção científica e do expressionismo alemão, sendo que esta última corrente exercia em Franju um fascínio particular. O cinema mudo francês dos anos 1910, em especial as obras de Louis Feuillade (1873-1925), também influenciou os trabalhos do diretor.

A associação entre Franju e o *cinéma fantastique* se deve em grande parte ao seu maior sucesso comercial e de crítica, *Os Olhos Sem Rosto*. Mas, como esclarece Kate Ince (2005, p. 52), o filme mescla o horror e o surrealismo fantásticos a uma poeticidade imagética feérica e à ambientação *noir* do gênero policial, ou *polar* (de *film policier*). Esta última se constrói principalmente devido ao roteiro, baseado no romance homônimo de Jean Redon, de 1959, e escrito pela dupla Pierre Boileau e Thomas Narcejac, também responsáveis pelo roteiro de *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.

*Os Olhos Sem Rosto* foi realizado na França durante um período de transição da “tradição de qualidade”, alcunha dada à geração de 1950 por Truffaut, à *nouvelle vague*. Toda a atmosfera do filme é construída para levar angústia e suspense ao espectador, especialmente em relação à hipnótica trilha sonora, criada por Maurice Jarre, com quem Franju trabalhou em outros filmes, e à fotografia etérea pensada por Eugen Shuftan, um antigo colaborador do expressionismo alemão, parceiro de Franju também em outras obras. A intenção de Franju com o filme era fundir “medo e o horrível numa narrativa realista” (INCE, 2005, p. 52), de modo a dar um caráter de seriedade ao horror, um gênero considerado menor pela crítica.

Ao contrário do grafismo de algumas imagens divulgadas pela mídia tradicional com o intuito de chocar e atrair o público, e com as quais já estamos em algum grau acostumados, não foi intenção de Franju ser explícito quanto a qualquer forma de violência, especialmente à deformação da personagem principal, Christiane. Em entrevista ao programa Ciné Parade, da televisão francesa, o diretor afirmou que, antes das filmagens, o produtor de *Os Olhos sem rosto* exigiu que não houvesse sangue, animais martirizados nem um médico louco (no livro de Redon, o médico é alcóolatra e seu assistente é um drogado necrófilo), devido às censuras francesa, inglesa e alemã. Mesmo assim, algumas cenas foram consideradas tão fortes que, durante uma exibição em um festival de Edimburgo, sete espectadores desmaiaram e tiveram de ser carregados para fora da sala no meio do filme (INCE, 2005, p. 50).

Em termos técnicos, o filme guarda uma maior proximidade com o cinema clássico: trama linear e montagem invisível, submetida à função narrativa da imagem (AUMONT *et al.*, 2012). A obra conta a história de Christiane, interpretada pela atriz Edith Scob, cujo rosto foi desfigurado após um acidente de carro, causado pelo pai, o Dr. Génessier, papel vivido por Pierre Brasseur. Ela é obrigada a permanecer em casa, sem contato com o mundo exterior, e a usar uma máscara que esconde sua desfiguração. A trama gira em torno das tentativas do médico de restituir o rosto à filha, por meio do transplante da pele do rosto de moças semelhantes a ela – levadas à cirurgia após terem sido sequestradas por Louise, assistente do doutor (interpretada por Alida Valli), uma antiga paciente que o auxilia nos procedimentos.

O acidente não é visto pelo espectador, que começa a ter acesso à trama no meio da história, por assim dizer. A sequência de abertura do filme se passa à noite, nos subúrbios de Paris, quando Louise se livra de um cadáver à beira de um rio. Nos dias seguintes, Dr. Genéssier reconhece o cadáver como sendo o de sua filha, que supostamente estava desaparecida e havia se suicidado. Logo aprendemos que na verdade Christiane está em casa, isolada, aguardando a volta do pai e de Louise de seu próprio funeral.

A primeira ocasião em que surgem os olhos sem rosto, 21 minutos após o início do filme, é

cuidadosamente construída por diversos planos e enquadramentos que acompanham o caminho de Génessier, da garagem à porta do quarto de Christiane, num suspense crescente. Ele chega à mansão onde mora, nos subúrbios de Paris, próximo a uma floresta e à clínica onde trabalha. Entra na casa, sobe vários lances de escadas até o último andar, onde fica o quarto de Christiane. Durante o percurso, paradas estratégicas do ator – que anda pesada e solenemente – contribuem para a noção do espectador de que algo importante vai acontecer. Ela está prostrada num divã, imóvel, o rosto escondido por travesseiros. A interação entre os dois se faz numa *mise-en-scène* clássica, na qual em nenhum momento o rosto de Christiane aparece, uma vez que ela é filmada de costas ou com o rosto escondido por travesseiros.





**Figura 1 – Seleção de planos para ilustrar o jogo de câmera na interação entre os dois personagens (FRANJU, 1960, 20min. 57 – 23min. 02)**

Após uma breve discussão com o pai, durante a qual o questiona sobre o destino da moça morta – que havia falecido durante a cirurgia –, Christiane revela para Louise como se sente: “Quase morri depois do acidente. Por que ele insistiu tanto em me salvar? Queria ter ficado cega. Ou morta.” (FRANJU, 1960, 24min. 40). Nesse momento, é mostrado o rosto mascarado da personagem em *close-up*.

Béla Balázs, em *The Play of Facial Expressions* (1924), ressalta a importância das expressões faciais – muito em comparação às palavras, já que era um grande entusiasta do cinema mudo –, consideradas polifônicas e simultâneas. Apesar da “lente de aumento” do *close-up*, quando o rosto torna-se “‘a coisa toda’ que contém o drama completo”[4] (BALÁZS, 2010, p. 37) do filme, 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 suas lisura e perfeição. A dialética própria ao rosto se mostra. A superfície branca inatingível da máscara se contrapõe ao único recurso disponível ao espectador para acessar as emoções de Christiane: olhos de desolamento e desespero profundos, dois buracos de subjetivação (DELEUZE; GUATTARI, 2012).



**Figura 2 – A máscara (FRANJU, 1960, 25min. 48)**

A máscara, elemento central para o filme, como “[...] qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção.” (AUMONT, 2012, p. 101). Neste trabalho, tomamos a máscara em seu sentido material, mas não sem ponderar o caráter de dissimulação próprio ao rosto. Não se pode negar a existência de uma máscara metafórica, à qual se referia Rousseau quando de suas considerações a respeito da “sociedade da máscara”, a sociedade de corte francesa de meados do século XVIII, “onde reina uma ‘vil e enganosa uniformidade’. O homem segue-lhe o uso e ‘nunca seu próprio gênio’.” (COURTINE, HAROCHE, 1995, p. 194). O termo *persona*, do latim, está na raiz da dubiedade entre a máscara metafórica e física, já que em sua tradução significa tanto ‘máscara’, usada pelo ator no teatro, como ‘papel’, ‘individualidade’ e ‘pessoa’, na vida cotidiana.

As máscaras se originam em um passado remoto. As mais antigas de que se tem notícia datam de 7000 a.C., criadas por comunidades primitivas em rituais fúnebres para fazer presentes os mortos simbolicamente[5]. Os usos se diversificaram ao longo das eras e hoje são incontáveis: em celebrações populares, como o carnaval e o *Halloween* norte-americano; em movimentos de luta política, como os *Black Blocs* e os *Anonymous*; na arte, as máscaras figuram no teatro clássico grego, no teatro Nô japonês; nas histórias em quadrinhos de super-heróis mascarados; no cinema, na fotografia, na pintura. Cada uso determina uma motivação específica, como evocação de um poder divino, substituição da própria identidade por outra, encarnação de um personagem, símbolo ou animal, ou a ocultação do rosto e, por conseguinte, da identidade. 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)[6].

Mais do que objeto, em *Os Olhos sem Rosto* a máscara é uma personagem-chave, de caráter múltiplo, pois habita não somente em sua forma física o rosto desfigurado de Christiane ou o rosto transplantado de Edna, uma das vítimas de Génessier, mas é fundida aos rostos imóveis,

quase impassíveis, de Génessier e Louise. Pierre Brasseur (1905-1972) era descendente de uma família de comediantes; além do cinema, no qual rodou dezenas de filmes (três deles com Franju; a maioria da geração da “qualidade francesa”), também seguiu carreira no teatro, como ator e autor. Seus trejeitos habituais herdam algumas qualidades mais expansivas do teatro, entretanto, sob direção de Franju, seu Génessier torna-se pesado e lento, formal e cheio de autocontrole. Alida Valli (1921-2006) foi musa do cinema italiano (Antonioni, Visconti, Bertolucci, Pasolini, Argento) e chegou a trabalhar com alguns diretores em Hollywood, como Hitchcock e Carol Reed. Sua bagagem profissional diversa a fez uma atriz versátil – em *Os Olhos sem Rosto*, Louise é de natureza ambígua. Suas verdadeiras intenções estão escondidas por trás da máscara de afabilidade que porta no trato com as moças que está prestes a sequestrar. Dos impassíveis rostos de Génessier e Louise escapam apenas olhares fugazes e o suor frio do nervosismo.



**Figura 3 – Planos aproximados de Génessier, Louise e Edna**

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 mencionada acima, 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. (FRANJU, 1960, 22min. 36)

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 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)

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. 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 (BELTING, 2007). 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.

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 que criar o hábito de usá-la), sua lisura e inexpressividade provocam horror na protagonista, como se toda sua humanidade

fugisse a seu falso rosto: “Meu rosto me assusta. Minha máscara me assusta mais ainda.” (FRANJU, 1960, 24min. 03). 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, ou Medusa, uma das górgona, 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). Ao portar a máscara, a personagem não acede a experiências de alteridade, a não ser para provocar a morte de outras garotas e de si mesma. Por isso o terror de Christiane, não tanto de seu próprio rosto desfigurado, mas de sua máscara, rosto às avessas, uma espécie de antirrosto, pois ela é símbolo de sua morte social, de um pós-vida.

A ausência de si mesma – de que a máscara é signo – a destitui de sua própria personalidade anterior ao acidente, cujas pistas só acessamos por imagens fugazes de Christiane pintada e fotografada, serena e sorridente. Ela é um espectro a flutuar numa imensa mansão abandonada, sua tumba, seu limbo. Esse elemento fantasmático é acentuado pelas roupas que a personagem usa – longos e etéreos vestidos brancos –, por seu andar deslizante, ausente de movimentos abruptos, e por uma linguagem corporal sutil, quase inexistente.



**Figura 4 (FRANJU, 1960, 27min. 11)**

Christiane sofre, solitária, sua sina; de alguma forma resignada, pois não pretende fugir. Suas

únicas tentativas de contato com o mundo se dão quando liga para o antigo noivo, Jacques Vernon, colega de trabalho de seu pai, para escutar sua voz e dizer seu nome num sussurro, como uma assombração. Além do Dr. Génessier e de Louise, os únicos que interagem com ela são os cães e os pássaros da casa, que vivem presos numa espécie de porão próximo da sala de cirurgia onde o médico realiza seus experimentos. Como os animais enjaulados, resgatados pelo Dr. Génessier na floresta perto da mansão, Christiane vive à mercê das decisões do pai acerca de seu destino.

A imperiosidade da figura paterna também se observa no impedimento da concretização de uma relação entre Christiane e sua própria imagem refletida. “O espelho foi inventado com o propósito de ver corpos onde não há corpo algum” (BELTING, 2007, p. 31); já Flusser diz que “todo aquele que reflete está interessado no espelho. O espelho é por definição, um instrumento que reflete, que especula (de *speculum* = espelho).” Em conversa com Louise, Christiane pondera: “Eles removeram 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” (FRANJU, 1960, 23min. 56). Os espelhos encobertos se configuram numa tentativa frustrada de evitar refletir o horror (suposto, para os espectadores) da imagem desfigurada, de impedir a interação de Christiane com outros corpos, a não ser com os de seus cuidadores, de desencorajá-la a pensar em outras possibilidades.



**Figura 5 – Antes da cirurgia (FRANJU, 1960, 42min. 32)**

Entretanto, apesar da doçura e fragilidade com que é pintada – a máscara delicada, as roupas vaporosas, o cabelo louro impecável – Christiane não é de todo inocente. Ela sabe o que acontece com as moças que passam pela cirurgia: ou morrem durante o processo, ou ficam desfiguradas para sempre, para que ela recupere sua vida, sua sociabilidade, sua humanidade. Em uma dessas ocasiões, Christiane segue, escondida, o pai e a secretária até a sala de cirurgia, onde eles sedam Edna Grüberg (Juliette Mayniel), cujo rosto será transplantado. Lá, sozinha, ela retira sua máscara e se olha num pequeno espelho acima da pia. Em seguida, caminha até onde dorme a vítima. Com as mãos sôfregas, apalpa e cobiça o rosto da garota até acordá-la: neste momento, ao espectador é permitido, pela primeira e única vez, um relance sem foco sobre o rosto desfigurado de Christiane. A vítima grita aterrorizada e desmaia, enquanto os cães latem ao fundo.

Com o novo rosto, Christiane aparece recuperada enquanto conversa com Génessier e Louise durante um jantar:

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 em você que não havia antes.

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. Ele vai ficar muito feliz. Sorria. Sorria. Mas não tanto. (FRANJU, 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 os três personagens se encontram no mesmo nível de olhar e posicionamento dos corpos, ao contrário de outras interações em que Christiane está em uma 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 da comunidade (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, o que reforça a associação entre sua deformidade anterior, sua máscara como falso rosto, e a necessidade de isolamento e 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. Porém, mesmo que seu novo rosto signifique uma nova vida, que custou a vida de outras moças, ele torna-se presságio do que virá a seguir.

Ainda nessa ocasião, 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 – enquanto narra o estado da pele transplantada, que é retirada após necrosar totalmente.





**Figura 6 – Necrose gradual do transplante (FRANJU, 1960, 64min. 04 – 64min. 42)**

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:

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 ousa 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!

(FRANJU, 1960, 66min. 43)

A última tentativa do Dr. Génessier de recuperar o rosto da filha constituem os atos finais do filme e a redenção de Christiane. Uma jovem que estava internada na clínica do médico é sequestrada por Louise, que a leva até a casa do doutor. Christiane vê a moça acordada em desespero, pedindo ajuda, e a liberta da maca. Nesse momento, Louise intercepta a ação de Christiane, que a perfura com um bisturi no pescoço. A filha de Génessier mata Louise e liberta todos os cachorros e pássaros enjaulados no porão do médico. Nesse momento, Génessier chega ao local e é atacado impiedosamente pelos cães – ele é morto, seu rosto totalmente desfigurado. Christiane sai calmamente da casa, etérea, fantasmática, acompanhada dos pássaros que voam ao seu redor, enquanto some no bosque.

### **Reconhecimento perverso e desrostificação**

Em 2005, foi realizado o primeiro transplante de rosto na francesa Isabelle Dinoire[7]. Desde então, diversos casos semelhantes foram relatados pela mídia e tornaram-se assunto de curiosidade popular. À parte as disputas científicas em torno do ineditismo do sucesso desse tipo de cirurgia, recentemente foi noticiado o caso do norte-americano Richard Norris, que, depois de anos tentando reconstruir cirurgicamente a face após um acidente com uma espingarda, em 1997, teve o rosto de um doador transplantado quase totalmente ao seu. Antes do procedimento, ele vivia praticamente isolado da sociedade, preferindo sair à noite, e mesmo assim, usando uma máscara; chegou a se viciar em remédios e a pensar em suicídio[8]. A ficção se confunde com a realidade.

Teóricos como G. H. Mead, Peter Berger e Thomas Luckmann postulam que a identidade se forma a partir das relações sociais: o self sempre tem relação e se vê refletido nos processos

sociais do qual faz parte. Ao ser isolada pelo pai e pela secretária, Christiane não é reconhecida em sua identidade anamórfica[9], fora do padrão, – a uma pessoa sem rosto ou desfigurada não é permitida a sociabilidade, como no caso de Richard Norris – mas é obrigada a se esconder até o momento em que recuperará sua identidade, seu rosto, para enfim restaurar suas capacidades de convívio social. A intenção deles, parece, é poupá-la do julgamento civil, do sofrimento de ser renegada socialmente. Assim, isolam-na, obrigam-na a usar uma máscara. Ao fazê-lo, reconhecem-na perversamente, distorcendo sua identidade anamórfica a fim de colocá-la num ponto de vista fixo e adequado à política identitária. Ou seja, atribuem a ela uma identidade que ela mesma não assume de maneira a encaixá-la nos ditames do sistema: a de incapaz.

Segundo Aluísio Lima (2010):

Quando o indivíduo se submete à política de identidade proposta, diz-se que se ajustou ao instituído, tornou-se alienado. Além disso, existem indivíduos que resistem ao enquadramento e buscam ser reconhecidos a partir da coordenada onde estão localizados, nesse caso, colocando-se como pontos fixos, os quais a política de identidade deve tensionar para reconhecer o que está sendo representado. Quando os indivíduos assumem essa posição, geralmente são considerados anormais, desajustados, uma vez que são anamorfozes em relação à política de identidade instituída, são um perigo para a ordem. (LIMA, 2010, p. 201)

Podemos nos perguntar o que aconteceria se Christiane mostrasse seu rosto desfigurado nas ruas. Seria escorraçada, como César, o protagonista de *Abra os olhos* (*Abre los ojos*, 1997, de Alejandro Amenábar)? Libertada do domínio do pai para cair no domínio da espetacularização? Iria para o circo, como o *Homem elefante*, de David Lynch (*Elephant Man*, 1980)? Motivo de escárnio, zombaria, deboche, medo? Qual o lugar do que é caracterizado como monstruoso ou deformado? Suas tentativas de fugir ao controle do pai (quando se recusa a usar a máscara) e entrar contato com o mundo exterior (as ligações para o noivo) são falhas. A ela só restava duas alternativas: enlouquecer ou morrer.

Franju traça um paralelo entre Christiane e os pássaros (signo do canto e da delicadeza) e os

cães[iv] (signo de proteção, mas também de selvageria) que são mantidos enjaulados no porão para servirem de cobaia nos experimentos de Génessier. Nas cenas em que aparecem, os pássaros cantam; na sequência em que uma das vítimas chega à casa, Louise chama atenção para o latido dos cães e diz: “Viu? Você estará bem protegida”. (FRANJU, 1960, 33min. 35). O reconhecimento perverso da personagem só é rompido quando de sua redenção, quando ela destrói aqueles que desencadeiam o processo, o pai e a secretária, e liberta os animais. Aí já não resta alteridade, a não ser a do próprio espectador, que a possa reconhecer perversamente.

Uma aproximação interessante com o rompimento do processo de reconhecimento perverso talvez deva ser feita junto à desterritorialização de Deleuze e Guattari, conforme proposto em *Ano Zero-Rostidade* (2012). Para os autores, o rosto é formado por um dispositivo binário da significância (muro branco) e da subjetivação (buraco negro). “Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata da rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der seu significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro.” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 37) (grifo dos autores). Essa rostificação não determina apenas um rosto físico, mas influencia a produção mesmo de objetos e paisagens. Não se deve confundir esse processo como uma transformação antropomórfica das coisas em rosto, mas encará-lo como marcas produzidas constantemente por essa “máquina abstrata”:

Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é a produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. (Deleuze e Guattari, 2012, p. 54)

Eles postulam que o homem deverá ter como destino uma desrostificação. Deleuze e Guattari rejeitavam o conceito de identidade, muito em razão de sua rigidez teórica, como forma de controle das instituições sobre os devires. A desterritorialização seria esse processo de fuga dos estatutos normativos da sociedade dentro do sistema capitalístico, mas uma fuga constante, já que os desterritorializados correm sempre o risco de serem recapturados em um novo território.

[...] 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 [...] (2012, p. 40) (grifo dos autores).

Talvez a redenção de Christiane se configure como tal: caminhando em direção aos bosques, acompanhada somente dos animais que libertou, usando a máscara da qual possivelmente vá se desembaraçar depois. Uma desrostificação que se aproxima dos devires-animais, longe da alteridade cruel que a manteve presa, e agora também longe dos julgamentos do espectador.



**Figura 7 – A redenção de Christiane (FRANJU, 1960, 90min. 03)**

A arte nos ajuda a considerar e a potencializar problemáticas que por vezes passam despercebidas na vida real – os binômios rosto-ausência, rosto-identidade ou ainda rosto-deformação são algumas delas, especialmente se contextualizados nas sociedades ocidentalizadas, nas quais impera a supervalorização do rosto e da aparência. *Os Olhos Sem Rosto* nos propõe uma reflexão acerca dos dilemas vivenciados por Christiane, ainda que em um mundo ficcional com ares feéricos. O fato de ter sido filmado no fim dos anos 1950 em nada diminui sua atualidade e pertinência, já que várias das questões abordadas, como a cirurgia plástica facial e a exclusão social por conta da deformidade, continuam a serem debatidas. Neste trabalho pensamos desenvolver alguns destes pontos, mas conscientes de que há mais a ser

explorado e discutido sobre esta obra.

## Notas

1. “La face est le fait du regard des autres, de leur jugement supposé, toujours provisoire, et qu’il convient d’entretenir par une attitude adéquate.” (tradução nossa)
2. Elaborada por Freud, a noção de pulsão escópica – pulsão do olhar – só foi nomeada por Lacan. Ver *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). O tema do olhar ausente ou fantasmático é também comentado por Slavoj Žižek em *Lacrimae Rerum* (2009).
3. Tal impressão se fortaleceu com o artigo *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](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.
4. “In the film, however, when a face spreads over the entire screen in a close-up, this face becomes ‘the whole thing’ that contains the entire drama for minutes on end.” (tradução nossa).
5. Sobre o surgimento das máscaras na antiguidade, ver Belting, obra citada na bibliografia.
6. “Así, por ejemplo, la máscara o el disfraz ocultan el cuerpo con el solo proposito de mostrar algo con él que él no podría mostrar por sí mismo, con lo que lo transforman en imagen.” (tradução nossa).
7. Veja os casos mais famosos de transplante de face pelo mundo. G1, 27 maio 2013. Disponível em <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/05/veja-os-casos-mais-famosos-de-transplante-de-face-pelo-mundo.html>. Acesso em 04 jun. 2015.
8. Homem que recebeu rosto em transplante encontra irmã do doador. G1, 28 maio 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/bemestar/noticia/2015/05/homem-que-recebeu-rosto-em-transplante-encontra-irma-do-doador.html>. Acesso em 04 jun. 2015.
9. A anamorfose é uma figura cujas proporções parecem ser totalmente abstratas, a não ser por um ponto de vista único em que suas formas podem ser reconhecidas. Identidade anamórfica é aquela considerada fora dos padrões sociais estabelecidos; “[...] aparece como fenômeno causador de curto-circuito na percepção, uma impossibilidade de representar o exposto e incorporá-lo ao discurso coletivo” (LIMA, 2010, p. 200). A aproximação do fenômeno da anamorfose à psicologia social crítica foi feita por Juracy Almeida (2005). A anamorfose também é abordada por Lacan em *O seminário*, livros 7 e 11.

## Referências

AGAMBEN, G. O rosto. In: \_\_\_\_\_. **Meios sem fim**: notassobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BALÁZS, B. **Béla Bálazs**: Earlyfilm theory. Visible man and The spirit of film. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010.

BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História dorosto**: Expressar e calar as suas emoções. Lisboa: Editorial Teorema, 1995.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. AnoZero – Rostidade. In: \_\_\_\_\_. **Milplatôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **L’image survivante** –histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les

Éditions du Minuit, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Do espelho**. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/57238668/Do-Espelho-Vilem-Flusser>>. Acesso em: 06 jun. 2015.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**: an intellectual biography. London: The Warburg Institute University of London, 1970.

INCE, K. **Georges Franju**. Manchester: Manchester University Press, 2005.

LACAN, J. O estádio do espelho. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LE BRETON, D. **Les passions ordinaires**: Anthropologie des émotions. Paris: Armand Colin/Masson, 1998.

LIMA, A. F. de. **Metamorfose, anamorfose e reconhecimento perverso**: a identidade na perspectiva da Psicologia Social Crítica. São Paulo: FAPESP, EDUC, 2010.

**OS OLHOS sem rosto**. Direção: Georges Franju. Produção: Jules Borkon. Paris /Roma: Champs-Élysées Productions, Lux Film. 1960. 1 filme (88 min), 35 mm, p&b.

PIRANDELLO, L. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

REINALDO, Gabriela. Caras em profusão – o que nos dizem as imagens do rosto? *In* Carlos Gerbase, Eduardo Campos Pellanda, Juliana Tonin (orgs.). **Meios e mensagens na aldeia virtual**. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2012, v. 1, p. 89-108.

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

ROSA, João Guimarães. **O espelho**. Disponível em: <<http://cocminas.com.br/arquivos/file/o%20espelho.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2015.

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

WARBURG, A. **The Renewal of Pagan Antiquity**. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

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.