

Rostos desfigurados: repúdio de imagens no espaço público

Disfigured faces: repudiation of images within public space

FELIX REBOLLEDO PALAZUELOS^a

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional.
Porto Alegre – RS, Brasil

TANIA MARA GALLI FONSECA^b

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional.
Porto Alegre – RS, Brasil

RESUMO

Este artigo é sobre experienciar imagens como processo imagético interativo, como apontado por Bergson no livro *Matéria e Memória*, por meio de um aspecto dúbio do retrato fotográfico, em termos da sua recepção repudiada no espaço público. Apresentamos uma série de fotografias de quatro cidades latino-americanas que retratam rostos desfigurados intencionalmente. Recorrendo aos estudos de Deleuze, Bergson, Benjamin e Barthes, apontamos essas fotografias como testemunho documental de diferentes reações. As fotografias nos incitam a ir além do que os rostos desfigurados significam como signos icônicos, para serem vistas como indícios da interação dinâmica entre os retratos e os agentes desfigurantes anônimos, como uma imagem.

Palavras-chave: Retrato, desfiguração, propaganda, Bergson, imagem

ABSTRACT

This paper is about experiencing images as an interactive imagistic process, as ideated by Bergson in his book *Matter and Memory* through a dubious aspect of photographic portraiture in terms of its repudiated reception within public space. We present a series of photographs taken in four Latin American cities which depict intentionally defaced headshots. Engaging the works of Deleuze, Bergson, Benjamin and Barthes, we advance that these photographs are documentary testimony of different reactions. The photographs urge us to move beyond what the disfigured faces mean as iconic signs, to see them instead as indicial of the dynamic interaction between the portraits and the anonymous disfiguring agents as an image.

Keywords: Portrait, disfigurement, advertising, Bergson, image

^a Doutorando em Psicologia Social e Institucional na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais (Master of Arts-Fine Arts) na Concordia University (2013). Orcid: 0000-0002-7058-9637. E-mail: rebfel@gmail.com

^b Professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5912-4951>. E-mail: tgallifonseca@gmail.com

P

Rostos desfigurados



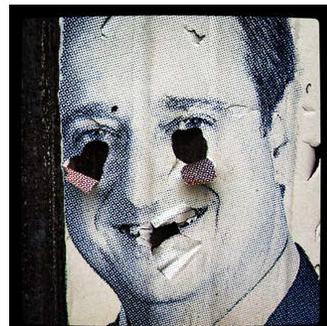
*White, Black
and Blue,*
Curitiba
2015



See No Evil,
Porto Alegre
2015



Pokemon,
Porto Alegre
2015



Once Bitten,
Porto Alegre
2015



Peppy,
Porto Alegre
2015



Glass,
Porto Alegre
2015



Duende,
Buenos Aires
2015



Innocent,
Buenos Aires
2015

FIGURA 1 – Felix Rebolledo Palazuelos, Disfigured Faces, 2015

Fonte: Coleção particular

A REPRODUÇÃO DA SIMILITUDE de pessoas no retrato fotográfico tem sido um dos pilares da fotografia desde o seu início, e até hoje continua sendo um dos principais interesses das práticas artísticas, comerciais, profissionais e amadoras: parece que as pessoas não se saciam de produzir e consumir imagens de si mesmas e dos outros! Pode-se dizer que o retrato como gênero varia desde o formal, posado, estático, em estúdio, até o instantâneo, impulso do momento, do *selfie* irrefletido, com uma infinidade de categorias entre esses dois polos opostos. Este artigo trata de um aspecto dúbio do retrato fotográfico, não em termos de sua produção formal como gênero, sua estética ou motivação, mas em termos de sua recepção no espaço público. O aspecto específico da recepção que desejamos investigar não é tanto sua aceitação, porém sua total rejeição e repúdio.

As fotografias examinadas constituem uma série de imagens tiradas pelo autor, representando rostos que aparecem em paredes/superfícies adjacentes a vias públicas urbanas, em quatro cidades da América Latina. Elas foram tiradas em 2015, em Buenos Aires, Argentina, e em três cidades brasileiras: Santa Maria, Porto Alegre e Curitiba. O que essas imagens têm em comum não é apenas o fato de terem sido capturadas na rua e retratarem rostos, mas o fato de que cada fotografia impressa afixada na parede se tornou objeto de intervenção violenta. Cada imagem foi intencionalmente desfigurada e profanada de alguma maneira. Os perpetradores das marcas, rasgos, fechos e cortes nessas imagens são transeuntes desconhecidos, anônimos, mas impulsionados por uma vontade intencional. Alguém tomou do seu tempo e, possivelmente, saiu do seu caminho para violentar tais imagens: simplesmente caminhar não era uma opção! Suas ações revelam uma ferocidade particular em relação a essas imagens fotográficas – uma resposta visceral a essas representações de rostos humanos.

Os rostos desfigurados oferecem um texto paralelo, embora convergente, na medida em que existem como entidades independentes, substanciadas pelo discurso escrito, mas falam em seu próprio nome. Eles nos motivam a pensar além do que suas desfigurações significam, não como objetos pictóricos em si mesmos, como signos icônicos, mas como indícios da interação dinâmica entre os retratos originais e os agentes desfiguradores anônimos como uma imagem. Assim, este artigo trata de experienciar imagens como processos imagéticos interativos, conforme idealizado por Henri Bergson em *Matéria e memória* (1898/1999). Postulamos nossas fotografias de retratos desfigurados em espaços públicos como matéria-prima para análise dessas imagens, que devem ser tomadas pelo valor nominal – mas não pelo valor aparente autoevidente que nos envolve na iconicidade primária de rostos desfigurados. Nossas imagens não podem ser tomadas somente pelo valor aparente, mas

de acordo com outro código: como evidência documental de gestos de uma agência transformadora como uma segunda iconicidade, revelada quando consideramos a imagem como processo. Os retratos *são obras de arte*, uma vez que são criações artísticas, mas seu poder estético pode ser tal que se tornam substitutos para os indivíduos retratados e comunicam sua aura de poder, beleza, riqueza, sabedoria ou santidade mais efetivamente do que seus homólogos de sangue e carne.

Segundo West (2004), o retrato não é apenas uma captura da imagem do sujeito, mas também (re)apresenta sua posição social, aspirações, caráter, valores e virtudes. Os traços faciais devem, de alguma forma, transmitir ou servir como signo de sua alma, de seus funcionamentos e valores internos. E, no geral, o retrato deve nos informar sobre os processos de comissionamento. A representação no retrato abrange o *continuum* entre *especificidade de semelhança* e *generalidade de tipo*, entre semelhança e exclusividade e seu *status* representacional em relação ao seu contexto existencial – o retrato evoca o simbolismo representacional da expressão facial, porte, atitude e, o mais importante, do olhar como uma expressão de autoridade, poder, riqueza, talento ou fama, ajudando a “criar e perpetuar uma imagem pública de líderes, membros proeminentes da sociedade, pessoas criativas e celebridades”¹ (p. 97). Todas essas qualidades descritas, muitas vezes idealizadas, indicam a posição social do sujeito ou a *vida interior*, como aquela que distingue esse indivíduo dos demais e o torna exemplar.

Talvez sejam essas idealizações, tão descaradamente projetadas no mundo, que irritam as pessoas e as compelem a reagir com tanta força. As razões *reais* para as ações nos rostos são anônimas, incognoscíveis e indetermináveis, o que torna nosso texto especulativo e esperançosamente sugestivo. Não consiste em um estudo empírico, no qual procuramos respostas aos nossos interesses por parte dos perpetradores, nem em um escrutínio forense da cena dos crimes, tampouco em uma minuciosa análise dos próprios atos. Ao contrário, procuramos realizar uma teórica fabulação especulativa do que poderia estar em jogo por trás desses gestos aparentemente desesperados, como a ação do que Deleuze (1990) poderia chamar de um povo por vir. Isso torna nosso estudo uma exegese mitológica, a qual segue os passos metodológicos de Roland Barthes em *Mitologias* (1957/2001), mas se direciona para uma mitologia como ideologia fundacional baseada na ação direta de uma práxis imagética. A desfiguração como resposta torna-se um *ato de fala*, o qual se expressa como uma obliteração, desenterrando nova possibilidade, não partidária, expressiva, como uma linguagem menor aos códigos dominantes da propaganda política e consumista, precisamente para expressar a impossibilidade de viver sob a dominação (Deleuze, 1990, p. 160). Nossa análise é, portanto, uma exploração daquilo que julgamos justificar a

¹ No original: “create and perpetuate a public image of leaders, prominent members of society, creative people, and celebrities”. Esta e demais traduções do autor.

constituição dessa constelação, composta de fotografias como abrangendo um tema, um gesto, um tempo ou um ritmo comum.

À primeira vista, as fotografias da série apresentada aqui parecem ter as mesmas preocupações do excepcional projeto fotográfico de Ana Lira, *Voto!*, exibido na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014². Ambos capturam imagens das mesmas paredes: há sobreposição temática significativa entre os dois corpos de trabalho, e ambos articulam diferentes aspectos de um povo por vir. Enquanto as fotografias de Lira emergem de uma colaboração com a produção do documentário *Eleições: crise de representação* (não finalizado), nossas imagens emergem de uma pesquisa-criação acadêmica, de cunho epistemológico. Nosso trabalho é decididamente menos político e mais estético, mais preocupado com os modos de endereçamento e recepção e menos envolvido no cotidiano da estética da militância e da expressão política. Enquanto o trabalho de Lira nos convida a olhar suas imagens objetivamente, como consciência de algo feito para as imagens, nós, diferentemente, desejamos documentar e interpretar a evidência de gestos de um fazer com a imagem.

Assim, procuramos subverter o poder da fotografia de documentar objetivamente e objetificar o mundo por meio de sua captura imediata, bem como olhar para a ela como testemunho documental da facticidade de um ato passado – os traços deixados por agentes anônimos de transformação para indicar o processo imagético. Em vez de capturar o gesto de desfiguração em si mesmo, apresentamos instâncias de sua perpetração para construir um conjunto de evidências que fundamentam nosso caso. Não concordamos com a ideia de esse movimento ser um resultado linear de causa e efeito determinantes, uma vez que o consideramos uma constelação de racionalização limitada pelo estímulo e pela resposta. O texto aqui apresentado tenta efetuar o mesmo movimento da imagem processual. Sabemos qual é o estímulo e conhecemos o resultado final; o que precisa ser determinado é o que acontece entre o incitamento e a resposta gestual. Como esse meio é simultaneamente significante e significado, além da coalescência performativa dos dois? Nossa exposição emula essa dinâmica acentrada: não segue uma argumentação linear, no sentido de apresentar uma tese inicial ou problema, uma discussão de prós e contras e uma conclusão de síntese. Problematicamos discursivamente a análise de uma série de fotografias para examinar o nexos de motivações associadas, as quais, juntas como um agenciamento, produzem um movimento de pensamento.

Esse movimento pode ser entendido como o processo do pensamento, como o movimento da consciência ao produzir uma tradução, uma transferência de posição em relação à outra, que pode ser entendida como deslocamento pelo espaço ou, figurativamente, como mudança na atitude mental ou disposição.

² A página da 31ª Bienal, com o trabalho de Ana Lira, pode ser acessada em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1368>.

No entanto, dizer que as imagens originais foram sistematicamente ou racionalmente direcionadas seria atribuir um grau mais alto de determinação premeditada ao que parece ser uma reação espontânea e reflexiva a um excesso de imagens publicitárias. Não há planejamento evidenciado, nenhuma técnica aparente foi dominada na execução do desfiguramento, nenhum empacotamento premeditado de um cutelo para esgarçar a *Rokeby Venus* de Velázquez, como fez a sufragista Mary Richardson, em 1914, em Londres (Fowler, 1991). Não pretendemos depreciar ou rebaixar a atividade contestatória, nem sugerir que não há por trás um pensamento de resistência e crítica, contudo, indicamos a possível existência de uma dinâmica afetiva mais sutil em jogo, das imagens afetando o espectador em outro nível, não somente o da produção de uma resposta direta de consumo. A energia afetiva que as imagens originais foram capazes de gerar dentro dos espectadores suscetíveis atesta o poder das próprias imagens, cuja liberação ultrapassa o reflexo imagético automático de atuar na proposta específica de venda da propaganda, como a percepção adequada. E aqui queremos ressaltar o uso de suscetíveis, não como uma vulnerabilidade ou predisposição, mas como a capacidade afetiva do espectador, em termos espinosianos, de afetar e ser afetado.

A IMAGEM BERGSONIANA

Para poder postular o gesto de desfiguração como interatividade imagética, precisamos definir a imagem interativa. Apesar da superabundância de ofertas imagéticas, ainda temos dificuldade em entender o que é uma imagem interativa e como diferenciá-la de outros tipos de imagens, como gráfica, óptica, perceptual, mental e verbal (Mitchell, 1984). Como concebido por Bergson, uma imagem é tudo e qualquer coisa que age e reage em todas as suas faces e em todas as suas partes. É uma existência colocada a meio caminho entre a *coisa* e a imagem mental ou a *representação*, na qual o corpo é uma imagem entre muitas e se interpõe entre as excitações recebidas de fora e os movimentos que está prestes a executar (Bergson, 1898/1999). O corpo (incluindo o cérebro) torna-se o terreno comum entre a percepção do estímulo e a ação resultante – então, Bergson pode escrever que ele *percebe* “nervos aferentes que transmitem estímulos aos centros nervosos, em seguida nervos eferentes que partem do centro, conduzem estímulos à periferia e põem em movimento partes do corpo ou o corpo inteiro” (p. 13). “O processo completo de percepção e de reação mal se distingue então do impulso mecânico seguido de um movimento necessário” (p. 29). Para Bergson, o que fundamentalmente distingue o vivo e o não vivo é a existência de um centro de indeterminação, o qual introduz um atraso hesitante entre o estímulo e a resposta.

Essa dinâmica reflexiva que define a imagem como composta de um estímulo, a interposição indeterminada do cérebro e uma reação, serve de base para uma ideação processual imagética e interativa da vida. Aquilo que separa a ação e a reação é um centro de indeterminação, porque o que acontece dentro desse intervalo não pode ser verificado de maneira imediata ou coerente. O que sabemos é que há um salto ou deslocamento do sistema nervoso aferente centrípeto que transmite o estímulo sensorial em direção ao cérebro, e o sistema eferente que transmite a reação do cérebro para as extremidades. Por exemplo, o sistema visual humano, o estímulo visual transduzido, retransmitido da retina para o cérebro, resulta em uma resposta ao longo de um circuito diferente que ativa um músculo, um grupo muscular, ou põe em movimento uma tarefa *útil*: pode ser um músculo ocular, que muda a direção do olhar; um movimento da língua; uma indicação do dedo; ou a desfiguração de uma imagem publicitária numa via pública.

Como tal, a imagem que nos interessa é composta da cognição perceptiva dos retratos, do intervalo de deliberação e da desfiguração como resposta. Descrever a imagem dessa maneira é articular, redutivamente, a imagem do movimento através da percepção pura, como faz Bergson (1898/1999) no primeiro capítulo do livro *Matéria e Memória*. E como Bergson, não envolvemos aqui a memória para não sobrecarregar o artigo, mesmo que ela esteja sempre em jogo: “a percepção completa só é definida e distinguida pela sua coalescência com uma imagem de memória” (p. 127). Obviamente, a memória está em jogo no reconhecimento e na determinação do que as imagens são e do que significam, ou seja, que movimento elas produzem, assumindo que as desfigurações sejam resultado de uma resposta espontânea, e não o produto de uma premeditação consciente.

Essa interatividade é o que constitui a imagem de Bergson – não há imagem pictórica ou icônica à qual se possa recorrer. Isso é fundamental para essa ideia, pois a imagem percebida não é reproduzida no cérebro como consciência, mas é projetada de volta para onde parece estar – fora de nosso corpo – de modo que toda percepção é produzida onde ela ocorre (Bergson, 1898/1999, pp. 50, 55 e 272). Desse modo, o processo imagético bergsoniano associa o encontro perceptual não apenas como uma dinâmica interativa, mas como o que é tradicionalmente chamado o interior da consciência e exterior da experiência, para emergir simultaneamente como um devir singular. O processo imagético cria um envelope para o evento experiencial entre os corpos. Bergson (1898/1999) postula uma laçada perceptual que estabelece uma continuidade entre o percebedor e o percebido. Essa dinâmica, que Deleuze reconhece como operativa em *Cinema 1: a imagem-movimento* (1985), e também articulada por Michel Serres (1982),

é elucidada através da geometria projetiva e da topologia (Rebolledo & Machado, no prelo), de modo que a fenda entre o conhecedor e o conhecido é dissolvida e uma continuidade se produz entre ambos.

SERIALIZAÇÃO E REPETIÇÃO

Há um imediatismo a respeito da fotografia – que também poderia ser afirmado a partir do estar no mundo – que permite sua mudez, que nos deixa sem palavras ou que não justifica nenhuma explicação. Sua experiência e transmissão comandam uma perspectiva em torno da qual ela pode se organizar, e um ponto de vista através do qual o desdobramento da narrativa das implicações dessa experiência pode se tornar a matriz para o colorido afetivo que está por vir. Por si só, uma fotografia pode estar demasiadamente cheia de significado-potencial, o que, como tal, constitui uma efusão indeterminável de possibilidades que impede a formulação de qualquer interpretação convincente. Há sempre a possibilidade de individualizar sentido a partir de uma imagem, de tirá-la da superfície e revelá-la como a aparência externa do entendimento, por mais silenciosa ou refratária que possa parecer à primeira vista. Contudo, permanece o fato de que o significado indizível *oculto* está sempre à vista, mesmo que se essa segunda iconicidade seja frequentemente chamada de invisível.

As fotografias aqui reproduzidas compõem uma série que, juntas, formam uma afirmação. Essa afirmação é descompactada através da série, embora apenas uma dessas imagens seja suficiente para desenvolver a afirmação em um único ponto – especialmente quando sabemos ou entendemos a intenção da imagem. A série problematiza a afirmação através da articulação da diferença, através da repetição de certos temas, cuja identificação constitui um caminho que leva a uma inevitável conclusão intuitiva: uma interpretação que pode abalar, seja como simples reconhecimento de uma iteração, seja como afirmação de um ritornelo que permite compor com, ao longo e através da repetição da afirmação. As fotografias guardam a integridade da ideia da afirmação através da serialização “como a multiplicidade diferencial eternamente positiva” (Deleuze, 2000, p. 273), que a distingue da identidade do ponto. As fotografias individuais devem estender o movimento enquanto intensificam a amplitude, o volume da enunciação do enunciado, arriscando o tempo todo a possibilidade de romper a metaestabilidade do conjunto enunciativo.

Não é uma questão de olhar para essas imagens nas paredes de qualquer rua e reagir diretamente a elas – de *surtar* com as fotos –, mas de internalizar seu olhar, e deixar o olhar que é projetado por essas imagens se tornar parte de nosso arquivo memorial, permitindo ver a maneira como essas imagens parecem

nos ver, nos dominar, exercer seu poder sobre nós. Obviamente, essas imagens não podem ser olhadas de maneira ótica, mas através da onipresença e da incessante repetição, chegamos a entender seus olhos de *peixes mortos* olhando para nós como se fossem o olhar de uma pessoa real, mas porque essas imagens literalmente nos contemplam, nos olham para baixo, olham diretamente para nossos olhos sempre que as olhamos, assim, quando lemos *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (O que vemos, o que nos olha) de Didi-Huberman (1992), podemos tomar suas palavras *prima facie*.

O que uma fotografia está dizendo pode não ser óbvio; podemos não entender o que está ela mostra, mesmo que, como nas fotografias aqui apresentadas, esteja nos encarando. Por esta razão, as fotografias são frequentemente apresentadas como séries que pretendem oferecer dicas para dar corpo a uma afirmação, bem como restringir e condicionar a interpretação. A série não nos dá apenas pistas sobre o motivo da repetição; ela nos fornece informações adicionais para que possamos averiguar, através da repetição, o que está sendo dito, ou talvez o que está sendo gaguejado, qual é a ideia que as fotografias estão tentando transmitir. Como tal, consente aproximar-se da afirmação, reduzindo os graus de liberdade de interpretação possível e introduzindo restrições que permitam alcançar uma aparência de conclusão sem fechar o potencial expressivo. A série produz um conjunto, cujos significados não podem ser esgotados pictoricamente nem através de um texto explicativo. Sua terminação aberta só pode ser descrita em termos de um tema

dentro de uma improvisação radical da própria ideia da descrição (dentro e através da sua relação com a explicação), uma terminação aberta que nos moveria da semelhança oculta e ontologicamente fixa para a anarquização da variação, variação não (sobre) mas de – e assim com (fora [-do exterior-])³. (Moten, 2003, pp. 92-93)

O aspecto problematizador da repetição serial – que também torna a afirmação muito mais definida – abre-a para possibilidades enunciativas plurais. Assim, a série de fotografias “Da diferença e da repetição, . . . faz um mesmo problema” (Deleuze, 2000, p. 274). Esta abertura revela que a afirmação é composta de múltiplos registros, “mas também na inscrição única daquilo que é dito, em relação aos acontecimentos, às instituições e a todas às outras práticas” (Deleuze, 1988, p. 30). No entanto, enquanto a serialização da afirmação abre possibilidades criativas e inventivas, o movimento não pode se desviar da direção intuitiva inevitável estabelecida do ponto. A articulação da diferença traça uma linha tênue entre a restrição da liberdade expressiva e a expansão criativa da expressão. Desse modo, a serialização perpetua a dinâmica limiar

³No original: “within a radical improvisation of the very idea of description (in and through its relation to explanation), one that would move us from hidden and ontologically fixed likeness to the anarchising of variation, variation not (on) but of – and thus with(out[-from-the-outside])”.

da afirmação, estendendo a oscilação da variação e mantendo a abertura e o fechamento simultâneos, de divergência e convergência, do ser e do não ser, que repete a passagem em suas diferentes manifestações.

⁴ OBUY! (O Compre!) é nosso neologismo que reformula OBEY! (Obedeça!), o conceito de marca registrada do artista de rua conceitual americano Shepard Fairey e seu estúdio Obey Giant. Ver: <https://obeygiant.com/blog/>.

A ONIPRESENÇA DE OBUY!⁴

Não há nada mais comum na vida cotidiana do que a onipresença de imagens propagandistas que retratam rostos humanos. Essas imagens nos olham fixamente, nos contemplam maliciosamente, sorriem ironicamente, e nos interpelam para entreter suas propostas, sejam elas quais forem. Não podemos escapar de sua constante e gritante intrusão em nossa consciência. Seu olhar grita o apelo à ação do consumo: OBUY! “Aceite minha oferta; beneficie-se desse serviço; aproveite o produto; vote em mim; use esta roupa; me telefone; compre esta casa; dirija este carro; fique bem logo!”. Vemos essas fotos sedutoramente inventadas e escovadas, sorridentes *close-ups*, de poses confiantemente desafiadoras, cheias de autossatisfação presunçosa, num cotidiano idealizado e habitado por modelos em meios utópicos, como produto além de nossos meios, além de nossas esperanças, além da comparação: coisas pelas quais aspirar, embora nós, meros mortais, nunca conseguiremos alcançar esse mundo que nos está sendo proposto. Em qualquer lugar que olhamos, esses rostos estão nos olhando: colados em paredes, *outdoors*, páginas de revistas e jornais, em propagandas de TV, nos *pop-ups* de nossas páginas na web, nos olhares de julgamento do vizinho, nos olhares expectantes de nosso cônjuge e no desprezo denegrado de nossos filhos. Para onde quiser que nos voltemos, a face sorridente do consumo procura seduzir e persuadir-nos. Como resultado dessa onipresença, há um limiar físico, um limite emocional que essas imagens violaram, uma intensidade afetiva que elas superaram com seus avanços implacáveis que nenhuma rostitude humana pode manter.

Essa incessante provocação visual vai além do incentivo ou do convite para comprar – é a onipresença da constante pressão insinuante que fica sob nossa pele. E o mais irritante é a passividade ativa desses rostos, a desatenção indiferente dessas imagens para os poderes ativos daquilo que é ausente, mas não expresso, incansavelmente posto como um olhar que nós viemos a internalizar como nossos. É um olhar que nos explora em certa direção para a obediência e a passividade através de um espelhamento internalizado, um dispositivo transgressivo de vigilância-do-eu desenhado para provocar uma resposta específica. Essas imagens que sem constrangimento nos fitam nos olhos, desafiadoras, audaciosas e descaradas, desafiam-nos a interagir com elas, buscando empregar maquinalmente nossa vergonha. Essas solicitações não solicitadas e solícitas

que nos provocam, que zombam de nós e condescendem a nosso materialismo venal, provocam nossas aspirações aquisitivas, inflamam nossos desejos, julgam nossas carências e atacam nossas vulnerabilidades. Como Susan Sontag aponta em *Sobre fotografia* (1973/2004), “Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a ‘mensagem’ da fotografia, sua agressão” (p. 10). Você pensaria que essas imagens estão apenas buscando a afirmação de sua mensagem de boa vontade ou um voto de confiança em sua veracidade implícita, pois com todo aquele sorriso acontecendo, elas teriam as melhores intenções. No entanto, sua onipresença exige nada menos que nossa rendição incondicional; e se o apelo visual é insuficiente, elas ignoram o racional para trabalhar em um nível afetivo que nos desgasta e nos impele a nos submetemos inconscientemente. Você pode ter certeza que essas imagens ganharão sempre, porque no olhar fixo do desafio de vontades, o olhar delas nunca vacilará, elas nunca serão as que vão piscar primeiro.

O OLHAR E O ENCARAR

A relação entre os retratos fotográficos aos quais estamos nos referindo e a pessoa que os observa não é tão inocente e direta quanto parece. É mais do que a relação unidirecional do observador e do objeto, mais do que a simples conexão de um espectador olhando uma fotografia de uma pessoa. É uma relação que também deve incluir a fotografia olhando para o espectador, do entrelaçamento de olhares no encontro. A experiência da imagem fotográfica precisa ser vista como uma relação dialógica interativa. Constitui uma reciprocidade imagética que é carregada de afetos, que às vezes produzem descargas violentas como expressões explosivas que podem ser disparadas num piscar de olhos.

As fotografias que selecionamos para considerar são *retratos três por quatro* que nos envolvem diretamente, de igual para igual, onde um olhar nivelado é trocado entre indivíduos de posição similar ou igual: mas, mesmo o olhar fixo e nivelado tem fortes conotações de desrespeito e dominação por um mero ato de ousar encarar alguém. É em resposta ao poder carregado de um olhar imaginado e a uma ligeira presunção que faz Travis Bickle – o motorista de *Taxi driver*, longa-metragem de 1976 dirigido por Martin Scorsese – aumentar sua bravura e afirmar seu poder subjetivo como indivíduo (Phillips, Phillips, & Scorsese, 1976). Quando o vemos repetidamente ensaiando no espelho a arte do olhar fixo e da resposta agressiva, construtora de confiança e da autoafirmação, só podemos supor um resultado negativo na repetição de sua memorável pergunta: “Está falando comigo?”. Bickle quer reconquistar a dignidade que perdeu como estadunidense, como nova-iorquino, como pessoa, através do aperfeiçoamento

da negociação da dinâmica do poder e da troca de dominação implícita no olhar. O “Está falando comigo?” é uma pergunta retórica que se baseia na troca de olhares: seja o que for que o amigo imaginário de Bickle tenha dito a ele no início da conversa, é irrelevante e, na melhor das hipóteses, secundário à troca de olhares pré-verbais. A pergunta de Bickle é retórica porque o intercâmbio imaginário em que ele está envolvido é uma resolução da tentativa de dominação percebida, e seu apequenamento concomitante implícito no olhar fixo: uma desconsideração que Bickle pretende corrigir sacando sua arma e atirando no rosto de alguém. Mas o que isso mostra é a internalização desse olhar de dominação que está reagindo diretamente a ele, ignorando a necessidade de um verdadeiro *agente provocador* e deixando sua reação se tornar uma *ação direta*. A tagarelice de Bickle é expressa para que qualquer ouvinte ou espectador preste atenção e abra os ouvidos: “Escute seus bostas, malucos. Aqui está um homem que não aguenta mais. Um homem que se levantou contra a escória, as bocetas, os cachorros, a merda, a imundície. Alguém que se levantou. Aqui está...” (Phillips, Phillips, & Scorsese, 1976).

Sua recém-descoberta subjetividade representa um renascimento, uma afirmação de si mesmo, um empoderamento proativo curiosamente reminescente da diatribe de Howard Beale contra o corporativismo (Abrasuamente1, 2012) no filme de Sidney Lumet *Network* (Rede de Intrigas) – “Estou louco de raiva e não vou mais aguentar isso!” – (Gottfried, Caruso, & Lumet, 1976). É ainda mais curiosa esta preocupação com a depreciação do homem comum estadunidense de “atingir essa legibilidade” para constituir “um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior” (Benjamin, 2006, p. 504). O monólogo de Bickle transmite aquele momento limiar de transição, de morte e renascimento, não apenas através da repetição de ir e vir de autorreferências temporais dentro do monólogo, mas também de seu pronunciamento como um solilóquio funerário na terceira pessoa do presente, como uma coisa passada. O monólogo marca o cruzamento do limiar, o momento decisivo de transição que demonstra “a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade” (Benjamin, 2006, p. 505).

A INTERNALIZAÇÃO DO OLHAR FOTOGRÁFICO

Ter medo do olhar interno do sujeito da fotografia não é novidade – parece ter sido uma preocupação desde os primeiros momentos da história da fotografia e, antes disso, na pintura de retratos (West, 2004). Benjamin (2009) relata que “as pessoas tinham medo de passar muito tempo olhando as fotos mais antigas que ele [Daguerre] havia tirado. A clareza das figuras alarmou as

peças, fazendo-as pensar que os rostos minúsculos nas fotos poderiam vê-las” (p. 177). No ensaio “Fotogenia Eleitoral”, do livro *Mythologies* (Mitologias), Roland Barthes (1957/2001) analisa os retratos que ornaram os prospectos eleitorais de candidatos políticos e afirma que a fotografia tem um poder de conversão a partir de “uma profundidade, de um irracional extensivo à política” (p. 103). Ele atribui esse poder à identificação forçada do eleitor com o candidato através de retratos fotográficos, que são a “condensação de um todo ‘inefável’ social” (p. 103). “O que é exposto, através da fotografia do candidato, não são seus projetos, são suas motivações, todas suas circunstâncias familiares, mentais, e até eróticas, todo um estilo de vida de que ele é, simultaneamente, o produto, o exemplo e a isca” (p. 103). É um espelho que nos fala na segunda pessoa do singular, *Você!*, nesse modo de falar que achamos mais lisonjeiro e envolvente, o modo com o qual falamos a nós mesmos no espelho é muitas vezes a voz ativa e reprovadora que o nosso interno monólogo psíquico usa para nos repreender. Essas fotografias de rostos sorridentes que nos olham atentamente, embora sem se comprometerem, são uma constante *lembrança amigável de uma imagem para outra*, de nossa inadequação essencial, de nossa natureza imperfeita e deficiente.

Esse olhar internalizado do *Você* nos compele, nos seduz, nos induz a nos compararmos negativamente com as pessoas representadas nas fotografias e introduz um diferencial, um contraste potencial que induz o movimento como uma dinâmica de poder. Esse olhar é muito parecido, mas diferente do olhar autorregulado internalizado que é operativo nos sistemas de vigilância: onde o olhar internalizado da vigilância nos controla em termos do que podemos ou não fazer, o olhar internalizado dessas imagens alimenta nossa *inútil* culpa e vergonha adventícia. Conecta-se maquinicamente a inseguranças existenciais num nível aparentemente inócuo para nos informar que sempre há algo errado conosco e com a maneira como conduzimos nossas vidas, mas facilmente corrigível se comprássemos o que nos oferecem as propagandas comerciais ou políticas de boa vontade. Os constantes e incômodos estímulos são uma afirmação persistente de nossas limitações aos olhos de Deus – eles não agem tanto como uma autorregulação autoritária sublimada, ou como uma modalidade foucaultiana de vigilância, mas como respostas prontas às questões que surgem da insegurança e do autoquestionamento *a posteriori* que eles geram. No entanto, como Marshall McLuhan (1964/1995) nos lembra, o meio é a mensagem, e aqui a mensagem não é apenas o conteúdo repetido do *apelo amigável um a um*, todavia, a ubiquidade sistêmica da presunção desses lembretes, dessas ofertas, que são amplamente divulgadas como uma ecologia de mídia integrada que cultiva e perpetua uma cultura global de insuficiência e falta, insistindo e reforçando persistentemente nossas inadequações, inseguranças e falsas necessidades que surgem de uma visão humilhada do eu como colonização da consciência.

⁵ Direito do senhor: o suposto direito de um senhor feudal medieval de ter relações sexuais com a noiva de um vassalo em sua noite de núpcias.

O OLHAR INVASIVO DO *DROIT DE SEIGNEUR*⁵ TRANSGRESSIVO

Um retrato não é apenas o resultado do encontro entre um sujeito e um fotógrafo. É uma negociação complexa de poderes e direitos que quase sempre acaba concedendo direitos absolutos a um fotógrafo ao qual o acompanhante deve se submeter. A imperiosidade autoconcedida da fotografia é quase uma carta branca para interferir, invadir ou ignorar o que está acontecendo e capturá-lo para a posteridade (Sontag, 1973/2004). É como se o papel imperativo do registro fotográfico conferisse poderes mágicos ao fotógrafo e à câmera, o que os torna invisíveis e lhes dá livre acesso a qualquer aspecto da vida. Isto toma como adquirido que o *droit de seigneur* concede total liberdade de movimento dentro do evento, para que o olhar do fotógrafo consiga fixar a perspectiva, usurpar o ponto de vista privilegiado dos verdadeiros protagonistas, adotar o quadro definitivo de referência e estabelecer o olhar dominante – afinal de contas, o olhar é o que perspectiva o acontecimento e determina o posicionamento das coisas em relação ao outro de acordo com a visão humana. Essa articulação da seleção, a expressão dessa liberdade de escolha sobre o que mostrar, para permitir o que deve ser visto e como mostrá-lo, define as possíveis interpretações desse acontecimento ou da vida e dita como será representado ou construído – o quadro se torna a conclusão antecipada do que foi, do que é e do que pode ser como uma construção visual.

Podemos dizer a mesma coisa sobre a presença pública das fotografias antes de sua desfiguração: elas conferem o *droit de seigneur* transgressor ao olhar invasivo projetivo que, por pura repetição, passamos a internalizar. O olhar comercial estende o alcance do olhar internalizado do consumismo, penetrando em nossos âmagos, esmagando e substituindo nossas subjetividades. Aqui estaríamos nos referindo não apenas à onipresença dessas imagens, mas à sua localização estratégica para garantir máxima exposição e máximo impacto. Elas são colocadas para uma ótima visibilidade – e o que elas não alcançam através da colocação estratégica, elas alcançam através de sua repetição em onipresença. McLuhan nunca foi tão correto: o meio é a mensagem, como dito anteriormente. E esse meio, que temos insinuado o tempo todo, é aquele centro indeterminado da imagem onde o estímulo se torna ação.

O DRAMA DA IMAGEM INTERATIVA

Muito do que é dito sobre a relação do espectador, mais precisamente da fotografia como prática de um gestual de agressão invasiva que afeta seus sujeitos-alvo pode, de fato, ser também atribuído à invasividade da presença pública desses tipos de fotografia e seus efeitos nos espectadores. Claramente, imputar

esses tipos de poder e volição agressiva e invasiva a um objeto inanimado como uma fotografia impressa é perpetrar algum tipo de erro retórico: investimos essas imagens de um poder ideológico animal e antropomorfizamos o domínio de seus olhares. Confundimos sua onipresença com a perseguição depredadora; atribuímos seus olhares inanimados a um olhar ativo ou de espreita; investimos sua presença do poder maligno do capitalismo; as acusamos de tomar liberdades com nossa consciência e atenção; e as culpamos por um tormento crônico dificilmente detectável das nossas vulnerabilidades e, enfim, acusamo-las de controle mental. É como se as imagens *fossem* a frente de um ponto de venda ideológico do consumo – individualmente, elas podem estar vendendo um bem ou serviço específico, mas como parte do *tsunami* ininterrupto do comercialismo e do consumismo, elas são uma franquia. O negócio matriz *é* o consumismo, e as imagens produzidas são apenas seu drama. Elas são o mostra-e-diz do negócio imagético da dramatização do OBUY! Mas aqui precisamos ser precisos ao especificar a formulação da imagem não como imagens pictóricas fotográficas, mas como imagens bergsonianas de estímulo e reação que transmitem movimentos por meio de si mesmas como transdução de causa em ação. Desse modo, não importa o real conteúdo intencional do rosto fotografado postado numa parede – cada rosto é tão culpado quanto o outro por associação. Se estiver sobre uma parede, produz a mesma máquina abstrata que busca subverter nossa subjetividade. A imagem publicitária nos mostra o quadro completo, mas nunca a história toda. É uma contabilidade de interesse próprio, que mente por omissão, que trai nossa confiança, que nos envolve no funcionamento do consumo como a ponta do iceberg protocolar do ato de comprar como submissão maquínica ao consumo e a seus gestos auxiliares derivados.

DESFIGURAÇÃO COMO PUNIÇÃO

Fazer violência ao rosto de alguém é uma modalidade seleta de infligir sofrimento duradouro. Não importa sua origem ou causa, a desfiguração leva ao ostracismo social e à exclusão do grupo – particularmente quando resulta de uma punição por ofensa ao bem social ou à ordem moral. O desfiguramento pode ser autoinfligido ou infligido por outros. Quando autoinfligido é geralmente para fins de mortificação como prática devocional, para adorno e estilo de si mesmo, ou por causa de sofrimento psicológico; quando dispensado por outros, é para retribuição pessoal ou para justiça por parte da Igreja ou do Estado. De qualquer maneira, a mutilação facial faz parte da tradição humana desde tempos imemoráveis: faz parte de nosso inconsciente coletivo e vive em nossa realidade contemporânea através de várias manifestações.

Notícias recentes demonstram a onipresença da desfiguração: a prática atual de escalpelamento facial – remover o rosto de alguém com uma faca –, por gangues criminosas da América Central, tem o intuito de punição e desonra definitiva dos competidores ou inimigos. Por exemplo, em 2013 o diretor artístico do Teatro Bolshoi da Rússia, Sergei Filin, teve o rosto queimado devido a um ataque de ácido supostamente planejado por um bailarino do grupo; a afegã Bibi Aisha também teve sua face desfigurada com ácido, a qual foi exibida ao natural na capa da revista *Time*, em 2010, a fim de aumentar a conscientização sobre a violência perpetrada contra mulheres com base na aplicação da Sharia pelos talibãs.

Historicamente, a desfiguração incluiu arrancar os olhos ou provocar cegueira com ácido, cortar orelhas, nariz, língua e lábios como punição para uma ampla variedade de crimes (Bailey, 2012, p. 16). O rosto é o lugar predileto para a punição, devido ao significado simbólico da justiça associada a um exercício de execração pública. A punição é executada para marcar, com máximo dano, o rosto de alguém com um signo de culpabilidade que resultará em ostracismo social e exclusão. A desfiguração geralmente não é letal, mas óbvia e permanente: o signo de criminalidade seria difícil de esconder e “seria examinado pela comunidade”, já que feridas no rosto “são (e permanecem) as mais difíceis de esconder”⁶ (Skinner, 2015, p. 199). Na Europa medieval a punição foi imposta tanto aos homens quanto às mulheres, mas as mulheres sofreram essas punições desproporcionalmente – principalmente por adultério – como uma maneira de torná-las tão repulsivas ao espectador que gerariam horror e choque a fim de tornar as relações carnavais repugnantes e desconcertantes, visto que se acreditava que “a sexualidade e o fascínio das mulheres residiam na beleza facial”⁷ (p. 201). Assim, a desfiguração deve ser vista como uma transformação traumática do rosto, como uma punição por um crime cuja infração é algum tipo de traição de confiança, transgressão moral ou quebra de conduta social. Marcando permanentemente o rosto dos culpados, seriam reconhecidos para sempre como malfeitores, devidamente rejeitados e excluídos da comunidade. Esta estratégia é apresentada no filme americano *Lost river* (Rio perdido) (Gosling et al. & Gosling, 2014), de Ryan Gosling. O tema da espoliação, desfiguração e mutilação é abundante neste drama urbano da vida pós-apocalíptica, na periferia despovoada de uma cidade submersa por um reservatório de água. Um dos personagens tem seus lábios removidos por um automeado lorde-e-mestre como punição por uma quebra de confiança. A cirurgia improvisada, definitivamente, tem o efeito desejado de transformar o transgressor em um pária repulsivo e socialmente abominável.

⁶ No original: “were (and remain) the hardest to conceal”.

⁷ No original: “sexuality and allure to men was thought to reside in facial beauty”.

POR QUE O ROSTO?

As desfigurações são um ataque à instrumentalidade do rosto na manifestação da desilusão. Varner (2004) demonstra que há abundantes evidências em estátuas de mármore e bronze, em moedas e gemas, e em representações pintadas de que já na Roma Antiga existia a prática de desfiguração de efígies públicas de imperadores desacreditados por corrupção ou condenados como tiranos. A prática da *damnatio memoriae*, ou danação memorial, serviu para fornecer “os mecanismos pelos quais um indivíduo poderia ser simultaneamente cancelado e condenado”⁸ a fim de destruir sua “reputação e memória póstuma”⁹ (pp. 1-2). O objetivo ideológico fundamental da *damnatio memoriae* era apagar da memória coletiva a identidade e as realizações de um imperador em particular.

As estátuas e bustos de retrato eram com frequência genéricos; o que os personalizava era o rosto e a cabeça, de modo que estes eram desfigurados, e o restante reciclado para utilizar com o próximo imperador. As desfigurações eram, portanto, realizadas no rosto e na cabeça, como as partes que individualizavam e personalizavam a representação do imperador como instituição. Os romanos entendiam que, removendo a cabeça, eles estavam separando o pessoal do institucional, o atual do abstrato – a obliteração da cabeça a removia do reino do orgânico e do animal, e a reconectava a processos de significação e subjetivação (Deleuze & Guattari, 1987, p. 172). Se o retrato personificasse a instituição, e o rosto/cabeça personalizasse sua articulação e significasse seu ofício, então a obliteração do retrato como instrumento do dano cumpriria a intenção de *damnatio memoriae*, sem afetar a instituição de maneira mais ampla. Os rostos decepcionantes são obliterados, para que não possam repetir o dano e para abolir seu poder memorial. Como tal, as efígies exibidas publicamente e circuladas são atacadas como máquinas de guerra, como instrumentos de desilusão e símbolos da traição do estado mental que se faz sentir na face do encontro perceptivo.

Da mesma forma, entendemos a instrumentalidade da mão em realizar um roubo, e prontamente fazemos a conexão que leva a Sharia a decretar que se deve: “Cortar as mãos dos ladrões, ambos de sexo masculino e feminino, como a retribuição do que eles ganharam e como um dissuasivo ordenado por Deus” (Al-Maida, 5:38) (Islam & The Qur’an, 2018), pois sem a mão, o crime não pode ser executado. Em contraste, a ideia de culpa imputada ao instrumento tem sido um tema polêmico de debate sobre o controle de armas nos EUA, particularmente na sequência de assassinatos em massa por arma de fogo, com os opositores ao controle de armas insistindo que “as armas não matam pessoas; pessoas matam pessoas” (Robinson, 2018). Esta é uma adaptação de uma citação popular de Lucius Annaeus Seneca (c. 4 aC-65 dC), “*Quemadmoeum*

⁸ No original: “the mechanisms by which an individual was simultaneously canceled and condemned”.

⁹ No original: “posthumous reputation and memory”.

gladis nemeinum occidit, occidentis telum est” – que, livremente traduzida como “uma espada nunca é um assassino, é uma ferramenta nas mãos do assassino”, aparece *ad nauseam* em sites patrocinados por grupos estadunidenses de defesa de porte de armas, como uma mensagem codificada que transmite o endosso da American National Rifle Association (Associação Nacional Americana de Rifles)¹⁰. O *lobby* pró-armas é inabalável em refutar as ideias dos defensores da regulamentação de armas de fogo, que sustentam que “as armas matam pessoas” e que a erradicação das armas resultaria em comunidades mais seguras e na redução do crime violento. A trama de nossa discussão até aqui parece apontar para uma compreensão sobre a motivação dos gestos do perpetrador das desfigurações. Mas, na verdade, estamos caminhando para sugerir que o rosto é uma arma fumegante, ao posicioná-lo como parte do crime e a desfiguração como punição. De qual maneira o rosto passou a ser considerado a mediação instrumental que se torna o foco e objetivo da punição?

O rosto expressa o estado mental através da reconfiguração motora de sua superfície. Há uma correspondência de igualdade entre o afetivo e o expressivo, uma vez que a narrativa se produz através dos ajustes musculares do rosto como um movimento de expressão, de modo que há uma conexão espontânea entre a imagem do pensamento e a revelação sensório-motora como afeto no rosto. Por exemplo, quando golpeamos nosso dedo com um martelo, franzimos o rosto devido à dor e possivelmente soltamos um grito, mas o gesto que completa a imagem é o afastamento imediato do dedo como resposta à intensidade da sensação. A expressão facial é congruente com as ideias que estão sendo criadas na mente – mas não é a ideia em si. No *Cinema 1: a imagem-movimento* (1985), Deleuze propõe o *close-up*, o primeiro plano¹¹, como a imagem do afeto: “a imagem do afeto é o *close-up* e o *close-up* é a imagem do afeto” (Deleuze, 1985, p. 87, grifo do autor), para que o complemento afetivo à percepção adequada seja o que está sendo projetado. As imagens que estamos ponderando aqui podem ser consideradas entidades afetivas, na medida em que expressam a qualidade e a intensidade de qualquer coisa que esteja cruzando a mente: o rosto, como um *close* e como uma imagem afetiva, é tanto um tipo de imagem quanto o componente colorante de todas as imagens que, como uma dinâmica interativa de ação e reação, expressa uma tendência motora em um nervo sensitivo (Bergson, 1999; Deleuze, 1985). A expressão facial é congruente e condizente com as ideias que estão sendo criadas na mente, contudo não é a ideia em si – essa relação é arbitrária, na melhor das hipóteses. O rosto mostra a conexão espontânea entre a imagem do pensamento e a revelação sensório-motora como qualidade e grau de intensidade. A expressão do rosto atesta a veracidade da concordância entre o acontecimento, enquanto se desdobra, o

¹⁰ Esta é apenas uma amostra aleatória de sites que postam a citação: <https://opencarrytexas.wordpress.com/>, <https://bit.ly/2EH5Vri>, ou <http://www.keepandbeararms.com/information/XcIBPrintItem.asp?ID=2233>.

¹¹ Preferimos utilizar o termo *close-up* porque ele fez ressaltar o aspecto da proximidade.

pensamento sobre o acontecimento, e o sentimento do acontecimento como qualidade e intensidade. Quando o espectador é tomado por essa sedução triádica da verdade, ele se ressentido de sua manipulação. E quando esse tipo de encontro acontece repetidamente, o espectador passa a perceber o estratagema e, em algum momento, provavelmente reagirá.

Nossas fotografias (Figura 1) *Peppy*, que retrata José Alberto *Pepe* Mujica, ex-presidente do Uruguai, e *Pokemon*, são diferentes do resto por sua simplicidade e esforço concentrado. A pessoa que desfigurou os retratos foi meticulosa ao arranhar os olhos e a boca dos políticos como se guiada por uma compreensão mais profunda dos mecanismos da perfídia. A intuição por trás da excisão dos lábios é óbvia, e uma justificativa plausível pode ser encontrada na Bíblia Sagrada: “Os lábios mentirosos são abomináveis ao Senhor” (Provérbios, 12:22)¹². Se os lábios são abomináveis ao Senhor, devem ser extirpados. É um tipo de raciocínio grosseiro e irrefletido que opera na remoção do instrumento da desilusão, pois “se todo engano é uma má aplicação daqueles signos que foram feitos, os meios pelos quais os homens transmitem seus pensamentos”¹³ (South, 1866, p. 235), sua remoção seria a solução mais conveniente e impediria a produção ulterior de engano. De tal modo, se um retrato é uma representação da *vida interior*, e se essa vida interior é repleta de decepção e perfídia, então, para erradicar sua duplicidade na esfera pública, é preciso eliminar os instrumentos que medeiam o artifício. A lógica assim aplicada aos lábios é eficaz, pois eles transmitem as ideias formadas através da fala; já os olhos, demonstram um subterfúgio mais sutil.

Os olhos são considerados o espelho da alma, não porque sejam janelas que se abrem para ela, mas porque os micromovimentos do olho e seus sistemas musculares acompanhantes aportam processos subconscientes que são difíceis, se não impossíveis, de controlar. O movimento dos olhos tem vida própria, guiado por uma racionalidade e lógica desconhecidas por nós e incontroláveis pela nossa vontade. Como escreve Bergson (1898/1999), “exercemos em geral nosso reconhecimento antes de pensá-lo” através “de uma performance em que a parte contenha virtualmente o todo” (p. 106). O movimento dos olhos é apenas parte do movimento imagético mais amplo do pensamento no drama que está acontecendo por detrás da cena. Os olhos, assim, traem nossos desejos mais íntimos e interesses secretos que nossa fachada externa se esforça para conter e reprimir, e é dessa maneira que são os espelhos da alma. Os olhos movem-se independentemente do raciocínio expresso ou das nossas preocupações enunciadas, e é através da sua lógica espontânea e indeterminada que nossos anseios e intenções mais profundas se manifestam. Se os olhos, em sua falsidade, deixam de revelar a duplicidade do propósito mais íntimo dessas racionalizações subconscientes, articuladas como as ações reflexas dos olhos, então o observador

¹² <https://www.bibliaonline.com.br/acf/pv/12>

¹³ No original: “all deception is a misapplying of those signs which were made the means of mens signifying or conveying their thoughts”.

nunca será capaz de confiar na coloração afetiva que está sendo transmitida através dos micromovimentos involuntários do olho e seus sistemas musculares atendentes. Se esses olhos conseguiram nos enganar e não trair suas intenções enganosas, então eles devem ser *removidos*, pois são os instrumentos diretos do engano e os mediadores da falsidade que presumivelmente continuarão a repetir sua falsidade.

A IMAGEM DA DESFIGURAÇÃO

As desfigurações que examinamos aqui são gestos radicais que, em termos de criação de imagens, são uma exibição de apagamento, de expugnação e de excisão de significado, para gerar um novo significado através do próprio ato de desconfiguração como apagamento. Apagamento é completamente o oposto da pintura tradicional. Em termos pictóricos, esse apagamento limpa, raspa e descasca a tinta como um gesto contrário à aplicação da tinta pelo artista. O desfiguramento dos retratos fotográficos é um gesto que ressoa alguns dos trabalhos de Francis Bacon, tanto em suas telas destruídas,¹⁴ como, notavelmente, no estudo sobre a pintura de Velázquez *Retrato do Papa Inocêncio X* (1953). Os gestos de desfiguração ecoam no grito e nas ranhuras da desfiguração que parecem lixiviar o pigmento da tela. O apagamento transborda pela superfície em longas pinceladas de estrias de cor parda, cujo efeito é aumentar a sensação de vazio na escuridão subjacente. Bacon esculpe opticamente o vazio que permite que o grito de *pathos* ressoe, por meio do acúmulo de traços de tinta deixados na tela, como registro dos gestos que expressam o ato de seu grito-devir artístico. Isso é uma reminiscência de como os transeuntes agredidos visualmente na rua expressam sua frustração rasgando os retratos fotográficos. Há um movimento do pensamento por trás da cena, que resulta no aumento violento da expressão performativa e deixa para trás um registro pictórico como testemunho. Como Willian James escreve em *Pragmatism* (1907), “Para desenvolver o significado de um pensamento, precisamos apenas determinar qual conduta é adequada para produzi-lo; essa conduta é para nós seu único significado”¹⁵ (p. 46).

A concepção da imagem interativa de Henri Bergson ilumina nossa investigação de uma maneira inesperada. A imagem não está no objeto como entidade acabada, mas na interação total e completa, que compreende a sensação e o gesto reativo que se produz. Aquilo a que normalmente nos referimos como a imagem é o *objet d'art*, o objeto da arte, a coisa feita estática que resulta do exercício de uma prática – uma coisa completamente diferente. A imagem pictórica que acabada no estúdio de Bacon é um objeto inerte à espera de ser revitalizado, animado como objeto de interesse numa exposição, coleção ou mercado de

¹⁴ Veja <http://www.hughlane.ie/past/152-francis-bacon-a-terrible-beauty>, ou Dawson (2009).

¹⁵ No original: “To develop a thought’s meaning, we need only to determine what conduct it is fitted to produce; that conduct is for us its sole significance”.

arte – ou para ser cortado e desfigurado como Bacon fazia quando não aceitava o que estava pintando e não queria que ninguém mais fizesse isso também.

As pessoas que no passado se deixaram seduzir e foram enganadas pela duplicidade da propaganda podem sentir um ressentimento para com o engano e contra-atacar aquilo que consideram estar por trás da agressão do engano. Mas na realização das duas faces existe certo ódio mesclado com o gesto de desfiguração, pois, como escreve Spinoza em *Ética* (1677/2009), “não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, que a queremos, que a apeteçemos, que a desejamos, mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por apeteçê-la, por desejá-la, que a julgamos boa” (IIp9e, p. 106). Alguém pune o rosto na parede não só por ter sofrido uma decepção, mas por amarga indignação – por exercer nossa ingenuidade, por nos tornar um com sua instrumentalidade¹⁶. O desfiguramento não é apenas um retalhamento da imagem que nos olha, mas o ressentido reconhecimento do espelhamento.

¹⁶ Há uma expressão em inglês “There’s a sucker born every minute” que quer dizer “Um otário nasce a cada minuto”, ou a provisão de consumidores tolos é inesgotável.

O MARKETING DA DOMINÂNCIA

Os retratos desfigurados são traços documentais de uma imagem processual bergsoniana em toda a sua plenitude – a imagem é constituída pela reação gestual do transeunte, *absorção* ou *assimilação* da fotografia de uma parede, seu *processamento* cognitivo, sua amplificação afetiva e a desfiguração resultante em que a percepção realmente ocorre. Eles são os *objets d’art* – agora transformados no processo de transformação com o objetivo da prática – de um conhecimento rudimentar da estética do rasgo e do corte, expondo a frustração contra a implacável agressividade do OBUY! Os retratos desfigurados, as imagens de rostos mutilados, são testemunhos de resistência, da reversão estratégica do processo de dominação. A representação da exterioridade subjetiva da face do consumismo é descascada, arrancada, para mostrar que é uma farsa. Isso mostra que o que está por trás da imagem é desprovido de profundidade, desprovido de todas aquelas qualidades profundas que a aura atribui à imagem. Rasgando o invólucro, o revestimento superficial, a camada limite que separa os dentro dos foras, os nós dos eles, o nós dos outros, os artistas do rasgo e do corte revelam o vazio vago por trás dos sorrisos vazios.

A desfiguração dessas imagens públicas mostra a desterritorialização como um momento limite: é o gesto limiar da revelação realizada – um gesto que nos leva a perceber as coisas de um modo e depois de outro, como um fator de mudança –, como um aborígine do século XVI vendo um conquistador morrendo devido a uma ferida infligida por uma flecha. Se a aura da fachada imagética do comércio e do consumo projeta inatingibilidade e intocabilidade, imperturbabilidade e confiança autocontida, as desfigurações desfigurantes nos mostram

que a projeção não é inviolável, intocável, imperturbável. Como os *écórchés* de cadáveres usados por médicos e artistas para expor a estrutura anatômica material de seus objetos de estudo, o descascamento da superfície superior nos mostra o que está operando por trás do revestimento. As desfigurações como vivisseções do processo imagético nos mostram que por trás da superfície há outra imagem que instiga outras ações, ou imagens interagindo umas com as outras, cuja lógica é indeterminada ou contingentemente expressiva, ou um simples apoio de tapume, tijolo e pedra ou tapume galvanizado. As desfigurações nos permitem ver que essas fotografias de seres idealizados não são *como a realidade*, mas sim *fac-símiles*, simulacros, representações, fachadas vazias, cuja única tangibilidade é um apoio genérico sem traço algum como suporte. Elas nos lembram que o pano de fundo de toda imagem pública é um painel anônimo, um congresso do nada, e se você descascar esses rostos públicos como fachadas de legitimidade e autoridade, cujos olhares internalizamos, o que resta é um rosto sem rosto, impenetrável. Sua função é simplesmente apresentar-se como apoio genérico a qualquer outra imagem do Homem Vazio sem qualidades, cuja função é estabelecer a dominância.

Onde o controle da subjetividade humana, através das mídias sociais, tem enfrentado tanto escrutínio com o escândalo de Cambridge Analytica¹⁷, na recente eleição presidencial nos EUA, a influência do voto do Brexit no Reino Unido e o papaguear do Steve Bannon da doutrina de Andrew Breitbart de colocar a política como ponto de referência da cultura¹⁸, aos gestos indicados pelas fotografias que são interpretadas neste artigo, entendemos que oferecem um testemunho documental da resposta à ameaça ou à agressão percebida, do que poderia ser entendido como a *armamentização da instrumentalidade da publicidade*, como sistema de distribuição da guerra cultural corporativa – de maneira eficaz e efetiva, pinta um retrato do corporativismo como confiável e amistoso. Não é apenas uma luta pela subjetividade, mas pelo controle do espaço público como mídia social. Não é surpreendente que o elemento comum dessas notícias seja chamado Facebook?

¹⁷ Veja, por exemplo, *The Guardian* (2018) e Bloomberg (2018).

¹⁸ Sobre Breitbart, ver Friedersdorf (2017); sobre Steve Bannon e Cambridge Analytica, ver University. it (2018); e sobre a relação entre Facebook e a formulação de opinião dos eleitores, ver Cadwalladr (2018).

REFERÊNCIAS

- Abrasuamente1. (2012). *Rede de intrigas (Network) 1976 – Estou muito p... e não vou mais aturar isso!* [vídeo]. Recuperado de <http://bit.ly/2WbutgA>
- Bailey, P. (2012). Losing face? The symbolism and treatment of facial mutilation. *Wellcome News*, 72. Recuperado de <https://bit.ly/2WIGLti>
- Barthes, R. (2001). *Mitologias* (R. Buongiorno & P. de Souza, Trans.). Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil. (Obra original publicada em 1957)

- Benjamin, W. (2006). *Passagens* (I. Aron & C. P. B. Mourão, Trans.). Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.
- Benjamin, W. (2009). *Rua de mão única* (Obras escolhidas, Vol. 2, Rubens R. Torres Filho & J. C. M. Barbosa, Trans.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória* (P. Neves, Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1898)
- Bloomberg. (2018). Facebook Cambridge Analytica Scandal: 10 Questions Answered. *Fortune*. Recuperado de <https://bit.ly/2S4AFes>
- Cadwalladr, C. (2018). 'I made Steve Bannon's psychological warfare tool': meet the data war whistleblower. *The Cambridge Analytica Files*. Recuperado de <http://bit.ly/2UDPYFe>
- Dawson, (2009). *Francis Bacon: A terrible beauty*. Recuperado de <http://bit.ly/2WfbqBV>
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: A imagem-movimento* (S. Senra, Trad.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1988). *Foucault* (C. S. Martins, Trad.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo* (E. de A. Ribeiro, Trad.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição* (L. Orlandi & R. Machado, Trans.). Lisboa, Portugal: Relógio D'água.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus* (B. Massumi, Trad.). Minneapolis, MN: Minnesota University Press.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, França: Edições de Minuit.
- Fowler, R. (1991). Why did suffragettes attack works of art? *Journal of Women History*, 2 (3), 109-125.
- Friedersdorf, C. (2017). How Breitbart Destroyed Andrew Breitbart's Legacy. *The Atlantic*. Recuperado de <https://bit.ly/2Aotu4a>
- Gosling, R. et al. (Produtores) & Gosling, R. (Diretor). (2014). *Rio perdido* [filme]. Estados Unidos: Bold Films, Marc Platt Productions, Phantasma.
- Gottfried, H., Caruso, F. C. (Produtores), & Lumet, S. (Diretor). (1976). *Rede de intrigas* [filme]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Islam & The Qur'an. (2018). *Under what circumstances the hand of a thief can be cut off?* Recuperado de <http://bit.ly/2Px6k1o>
- James, W. (1907). *Pragmatism: A new name for some old ways of thinking*. Nova York, NY: Longmans, Green e Co.
- McLuhan, M. (1995). *Understanding Media*. Cambridge, MA: MIT Press. (Obra original publicada em 1964)
- Mitchell, W. J. T. (1984). What is an image? *New Literary History*, 15(3), 503-537.

- Moten, F. (2003). *In the break: The aesthetics of black radical tradition*. Minneapolis, MN: Minnesota University Press.
- Phillips, J., Phillips, M (Produtores), & Scorsese, M. (Diretor). (1976). *Taxi driver* [filme]. Estados Unidos: Bill/Phillips Productions, Italo/Judeo Productions.
- Rebolledo, F. & Machado, A. (No prelo). Imagistic Projection as Relational Becoming. In G. Menotti & V. Crisp (Eds.), *Practices of projection: Histories and technologies*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Robinson, N. J. (2018). What kills people. *Current Affairs*. Recuperado de <http://bit.ly/2DBgLMv>
- Serres, M. (1982). *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- Skinner, P. (2015). Marking the face, curing the soul? Reading the disfigurement of women in the later Middle Ages. In N. K. Yoshikawa (Ed.), *Medicine, Religion and Gender in Medieval Culture* (pp. 181-201). Suffolk, UK: Boydell & Brewer. Recuperado de: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK311275/>
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1973)
- South, R. (1866). *Sermons preached upon several occasions*. Nova York, NY: Hurd & Houghton.
- Spinoza, B. (2009). *Ética* (T. Tadeu, Trad.). Belo Horizonte, MG: Autêntica. (Obra original publicada em 1677)
- The Guardian. (2018). *The Cambridge Analytica Files*. Recuperado de <http://bit.ly/2ZLBd76>
- University.it. (2018). *The Daily Dictionary: "Culture," Cambridge Analytica and Steve Bannon*. Recuperado de <https://bit.ly/2PhiMob>
- Varner, E. C. (2004). *Mutilation and transformation: Damnatio memoriae and Roman Imperial portraiture*. Leiden, NA: Brill.
- West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Artigo recebido em 29 de dezembro de 2017 e aprovado em 20 de agosto de 2018.