



A IMAGEM IMORAL: APORIA DO MODELO ENTRE FLAGRANTE DELITO E LIVRE CONSENTIMENTO

Samuel de Jesus

Resumo

Este artigo propõe analisar a dimensão moral e mais precisamente imoral da imagem fotográfica a partir da figura do modelo. Para tal, enseja as seguintes indagações: a moral deve ser considerada como um sintoma que recusa, *a priori*, qualquer postura artística, crítica e transgressiva? Como pensar o discurso imoral diante de uma obra fotográfica quando sua forma intrínseca revela-se singularmente aporética? Em que medida a moral pode ameaçar uma imagem cujo objeto de representação não normativo surge de uma *non-monstrance*, sutilmente obscena e poeticamente subversiva? Observaremos, então, através de alguns exemplos, como a *mise en image* e a encenação do modelo e do seu corpo – até fundir-se, por vezes, com o personagem – podem concentrar toda a ambiguidade do papel e do estatuto do modelo na prática fotográfica – e, por conseguinte, cinematográfica.

Palavras-chave: modelo; imagem; corpo; moral; aporia; fotografia.

Abstract

This article analyses the photographic image and the role of the model in relation to its moral, and more precisely immoral, dimension. It raises the following questions: is morality a symptom that precludes any artistic, critical or transgressive attitude? Is it possible to consider the immoral stance of a photographic work when its inherent form is singularly aporetic? To what degree can morality pose a threat to a picture whose non-normative object of representation derives from a *non-monstrance*: subtly obscene, poetically subversive? Through a series of case-studies, it will be possible to evaluate how the *screening* and the *staging* of the model and his/her body can contain the ambiguity of the role and of the status of the model within the photographic and cinematographic practice.

Keywords: model; image; body; morality; aporia; photography.

*A hipocrisia é um vício que está na moda,
e todos os vícios na moda passam por virtudes.*

Molière

Partindo de uma polêmica surgida durante a retrospectiva dedicada à obra fotográfica de Larry Clark no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, entre outubro de 2010 e janeiro de 2011 – iniciada com a aplicação do artigo L. 227-24 do Código Penal francês, que condena toda difusão “por qualquer meio ou suporte de uma mensagem com caráter violento ou pornográfico ou que cause constrangimento à dignidade humana quando vista ou percebida por um menor” –, este texto propõe-se a analisar a relação que uma obra pode manter com a moral, e mais precisamente com seu suposto caráter imoral, em torno do papel específico do modelo.

Longe de ser excepcional, esse procedimento legal preventivo tem como alvo temas “sensíveis” que se beneficiam dos novos suportes de difusão virtual. Deste modo, sua *mise en image*, bem como sua *mise en scène*, acabam sempre propiciando maior visibilidade a seu objeto de censura. Como pensar a aporia quando ela afeta o julgamento moral, dicotômico, e rejeita o julgamento estético? E isso na medida em que, finalmente: “[ela] não opõe a estetização do mundo à sua feiura natural. Ela contribui para a apropriação dos componentes emocionais de um evento vivido inicialmente de modo trágico, especialmente graças às ressonâncias inconscientes em torno da animalidade”.¹ De que forma a moral, sob o pretexto da imoralidade, censura uma obra que desafia as normas, impondo ao olhar o que frequentemente se encontra do lado de um *não-mostrável*: sutilmente obsceno, assustadoramente feio, poeticamente subversivo?

Para tentar responder a essas questões, analisaremos alguns dos problemas artísticos colocados por obras particularmente emblemáticas. Obras cujo corpo figurado (e, portanto, o de seu modelo) constitui o principal objeto de *representação*: ilícito, na série *Tulsa*, de Larry Clark; amalgamado, com a técnica de *back projection* de Cindy

¹ Serge TISSERON, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. Paris: Champs Flammarion, 1999, p. 24.

Sherman; reabilitado, dentre os *Personagens* de Valérie Jouve; desfigurado, nas *Pequenas mutilações* de David Nebreda; enfim, renegociado, na experimentação da *Fantasia de compensação* de Rodrigo Braga.

O corpo ilícito

O que significa, literalmente, o termo aporia? Sua etimologia provém do grego e quer dizer “sem caminho, sem saída”. A aporia exprime um *impasse*, um *constrangimento*, uma *incerteza*, uma contradição insolúvel, cuja estrutura afeta diretamente a língua (pois ela obedece a mais de uma lei). Algo é considerado aporético quando diferentes posições (científicas, religiosas, éticas e, principalmente, morais) parecem opor-se umas às outras, ainda que todas remetam a um mesmo princípio de universalidade. Segundo Jacques Derrida, toda aporia visa o pensar. Ela desloca, põe em movimento tudo o que toca: “uma ‘aporía’ é uma oposição insuperável, que nos imobiliza num sistema. Não encontramos o meio de escapar à contradição. É seu aspecto negativo: ausência de caminho, paralisia, passagem impossível, barragem de um porvir”.² Mas a aporia apresenta-se igualmente como um evento que desconstrói a palavra, o sentido ou o valor de verdade:

A desconstrução parte de um indeterminável ou de uma aporia que ela desloca, mas em função da qual resta suspensa. Essa suspensão é sua condição de viabilidade, é sua potência e seu limite. (...) Sua definição é um engajamento, um desvio. Ela inicia, ela dá nome a um movimento ao qual não se reduz. Ela se coloca em posição de dar a pensar, mas não reconduz em direção a nenhuma anterioridade, nenhuma memória de origem.³

Em que medida a aporia, enquanto evento que afeta qualquer tentativa discursiva, pode contribuir para desconstruir a leitura e o sentido de uma obra fotográfica? Questão de direito ou de ética, o julgamento moral ou imoral de uma obra deriva de um deslocamento do sentido original, sem prejuízo de seu valor imagético.

² Jacques DERRIDA, *Mémoires: Pour Paul de Man*. Paris, Galilée, 1988, p. 130.

³ *Id.*, p. 134.

Muito pelo contrário, o próprio inquisidor acaba consolidando, de modo perene, o caráter controverso de seu objeto de representação. Veremos como essa aporia da imagem imoral nasce de uma postura cujo problema principal leva justamente “a pensar” a questão imoral quando o modelo interroga o quadro ideológico e estético de uma representação normativa congelada do corpo. Em outros termos, se a censura descredita uma obra considerada imoral, ela o faz restringindo então sua exibição, mantendo o controle e a proibição sobre ela, em nome do bem comum e da vigilância sobre o que seria da ordem do *inominável*, do mítico e do monstruoso. Essa aporia singular surge de um cruzamento, denunciado sem descanso, entre o livre consentimento do corpo íntimo e o lugar delituoso que ele recebe.

Esse limite nos leva, então, a abordar uma primeira figura que chamamos de *corpo ilícito*, do qual a série fotográfica intitulada *Tulsa*, do fotógrafo e cineasta Larry Clark, é particularmente representativa. Julgada violenta e obscena, fotografada sem qualquer concessão, essa série tinha, a princípio, o propósito de apresentar o retrato de uma determinada parcela da juventude americana abandonada à própria sorte. Em consequência, a Prefeitura de Paris decidirá, diante das numerosas pressões de associações de famílias, restringir o acesso aos menores de idade. Porém, como destaca o jornalista Gérard Lefort:

Uma vez que a questão se apresenta, por que não lançar mão do já clássico dispositivo da advertência na entrada da exposição, como foi o caso no Centro Pompidou, em outubro de 2001, para a exposição das fotografias de Nan Goldin? A argumentação da Prefeitura de Paris pretende ser, ao mesmo tempo, jurídica e ideológica. Em suma, os tempos mudaram e mudou também a lei que, em 2007, reforçou o dispositivo de proteção à infância. Logo, em nome da lei e dos bons costumes, Larry Clark não será visto por aqueles aos quais se dirige: as moças e rapazes de menos de 18 anos.⁴

Larry Clark inicia esse ensaio fotográfico em 1963, após haver se formado pela Layton School of Art em Milwaukee, no estado de Wisconsin. Seu desejo era registrar,

⁴ Gérard LEFORT, “Larry Clark, la polémique enfle”, artigo de 8/10/2010, disponível no site: <<http://www.liberation.fr/culture/01012295001-larry-clark-la-polemique-enfle>>. Acessado em 19/11/2012.

à maneira de um álbum de fotos de família, sua própria deriva e de seus amigos cujo cotidiano era ritmado pela droga, pela violência e pelo sexo.⁵ Realizada em sua cidade natal, *Tulsa* acaba sendo um diário fotográfico que esboça o retrato de uma juventude desiludida. Publicado com o apoio de Ralph Gibson, o livro causará um verdadeiro choque em um país então paralisado pela angústia provocada pela guerra contra o Vietnã. Contudo, seu impacto teve tanta repercussão que ainda hoje inspira cineastas como Martin Scorsese, Gus Van Sant ou Gregg Araki.

Tulsa é um ensaio fotográfico – e cinematográfico – documental no qual o autor percorre um de seus temas de predileção: descrever uma geração constantemente à beira do abismo. Seguindo a lógica de um diário, sua realização permitiu ao fotógrafo privilegiar, em primeiro lugar, não os atos, mas as consequências. Uma preocupação de “ética” visual que se traduz, de modo sutil, no retrato de uma jovem grávida que se injeta no braço; imagem que encontrará seu lugar no livro justamente ao lado de outra, que mostra seu filho morto, logo após o parto. Elas servem, assim, de testemunho da longa peregrinação de um autor que encontrou na prática fotográfica, e depois cinematográfica, uma verdadeira catarse, escapando da morte por pouco, ao contrário de vários de seus companheiros da época. *Tulsa* já apresenta muitas interrogações e escolhas, tanto iconográficas quanto plásticas, que serão igualmente exploradas por Larry Clark ao longo de sua filmografia – *Tulsa* também é por sinal o título de um longa metragem silencioso rodado em 16 mm, em 1968, e apenas recentemente recuperado.

Esse corpo *ilícito*, ademais anônimo – e através dele aquele do modelo – ocupa um lugar privilegiado nessas imagens: pois, para além do julgamento moral que qualifica essas fotografias como sendo *imorais*, é a relação que o fotógrafo nutre com seus objetos que retém nossa atenção. Empregamos aqui *modelo* no lugar de *personagem* visto que são termos dotados de valores jurídicos e estatutos identitários diferentes. Como sublinha Bernard Edelman: “o personagem (...), tal como compreendido pelo Direito, realiza o projeto secreto de seu criador: ele toma vida como uma pessoa física; ele porta um nome, possui um direito à imagem, um direito à sua vida privada e mesmo, sob determinadas condições, pode defender sua honra e sua

⁵ Clark explica, no prefácio a seu livro, que o projeto encontra-se ligado a um *desejo de memória*, como um ritual: “Eu me piquei todos os dias, durante três anos, com meus amigos, depois deixei a cidade, mas voltei. [Pois] uma vez que agulha entrou, ela não sai mais”. Ver Larry CLARK, *Tulsa*. Nova York: Grove Press/ Atlantic Monthly, 2000 (2ª ed.).

consideração”.⁶ A *mise en image* desse corpo ocorre na maioria das cenas representadas, tomadas em interior fechado, sejam os modelos fotografados em grupo, durante festas semelhantes a rituais iniciáticos, ou sozinhos, em sua mais estrita intimidade. Contra qualquer atentado, distante de um clima violento e opressor, levando-se em conta o contexto da obra, a atmosfera que dela exala é serena e por vezes jovial. A maior parte deles encontra-se absorva em sua ação. Mas essa ausência não impede seu consentimento, uma vez que Clark, sempre fora de campo, os fotografa em sua intimidade, em perfeita convivência.

A relação singular que Larry Clark, a despeito dos riscos corridos, mantém com seus modelos evoca a maneira com que Robert Bresson considerava o ator como *modelo*. Jansenista, Bresson sempre desconfiou das motivações psicológicas que deveriam estar por trás das ações dos personagens em filmes de ficção. Essa desconfiança explica, em parte, seu método de direção do ator dito *não profissional*, método que privilegia uma certa improvisação a despeito do rigor empregado: “O resultado dessa abordagem é que o espectador fica envolvido não pela aparência do personagem, mas quase pelo âmago de seu ser, sua alma”.⁷ Nesse sentido, a relação específica que vincula o modelo ao fotógrafo, mas também ao espectador, no trabalho de Clark, também leva em conta a interação entre o fotógrafo e o retratado, consciente de seu próprio olhar fotografado. Se essa relação nem sempre foi igualitária (aliás, a série *Tulsa* constitui o contraponto perfeito à fotografia policial), ela dá provas, por outro lado, de uma relação bilateral, não necessariamente por cruzamento de olhares, mas por uma consciência da presença um do outro, partilhando inquietações, mas também desejos e motivações diversos. Segundo Jean-Marie Schaeffer:

Salvo formalismo ou estetismo, o corpo do retratado também sente o olhar do fotógrafo, chegando mesmo a denunciá-lo. (...) Se é verdade que o retratado só consegue atingir sua própria identidade ao se expor à mediação (sempre arriscada) do olhar do fotógrafo, este por sua vez se expõe pela maneira como suporta (ou não) essa situação de mediação. Para dizê-lo de

⁶ Bernard Edelman, *Le droit saisi par la photographie*. Paris: Flammarion, 2001.

⁷ Alan PAVELIN, “Robert Bresson”, in *Senses of Cinema*, n° 21, 19 juillet 2002. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/bresson/>>. Acessado em 19/11/2012.

outro modo: o retrato fotográfico pressupõe sempre um pacto cujo desafio é o encontro e a negociação de dois desejos.⁸

Examinemos duas fotografias que tratam de maneira frontal o tema explícito da sexualidade, ora experimentada numa banheira apertada, ora fetichizada através do sexo apresentado como troféu pelo jovem afro-americano. No primeiro caso, o jovem casal é representado em sua intimidade, indiferentes ao fotógrafo, quase surpreendidos em flagrante delito; já o jovem sedutor sentado na poltrona, com pose claramente sugestiva, dirige seu olhar implicitamente consentido em direção ao fotógrafo, que se encontra fora de campo, como indica o gesto de sua mão esquerda. Esses dois retratos colocam em xeque um novo *gênero* social que Evelyne Grossman denomina *normopatía*: “A normopatía é um formalismo, ou seja, uma *doença da forma*. Ela afeta prioritariamente os invólucros narcísicos, lá onde não pôde se constituir (...) um “eu-pele”, essa membrana-limite, infinitamente flexível e permeável, indissociavelmente corporal e psíquica, que ritma as trocas entre o dentro e o fora”.⁹

Os modelos de Larry Clark – *borderlines* em êxtase ou *junkies* em situação difícil – contrapõem-se à imagem do herói “positivo” que condensa em si o ideal coletivo de sucesso e poder. Condenar sua visibilidade é admitir um exercício do Direito que não é senão o reflexo de um “discurso coletivo através do qual uma sociedade representa-se a si mesma em sua ambivalência”.¹⁰ No entanto, essa postura fica ainda mais complexa quando seu conteúdo torna-se objeto de um contrato que lhe facilita a difusão: “a circulação abole as diferenças: todo sujeito de direito é igual a qualquer sujeito de direito. Se um contrata é porque o outro quis ser contratado. (...) O sujeito de direito possui a si próprio como objeto de direito, realizando assim a Forma mais desenvolvida do sujeito: a propriedade de si mesmo”.¹¹

Proibir de maneira legal essas imagens vem portanto contradizer, cinicamente, o que Éric Blondel identifica como uma “imoralidade mediatizada, planetária, industrializada”, pois “a mídia só faz publicar e transformar em espetáculo aquilo que,

⁸ Jean-Marie SCHAEFFER, prefácio ao catálogo da exposição *Portraits, singulier pluriel*. Paris: Mazan/Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 8.

⁹ Evelyne GROSSMAN, *La défiguration*. Paris: Minuit, 2004, p. 14.

¹⁰ Bernard EDELMAN, *Le droit saisi par la photographie*. Paris: Flammarion, 2001, p. 152.

¹¹ *Id.*, p. 123.

em outras épocas, podia parecer mais discreto ou permanecer secreto”.¹² *Tulsa* é uma série cujo objeto “sensível” é um retrato pessimista e desiludido. Sua recusa é tão violenta quanto a escalada da violência contemporânea, amplamente divulgada hoje em dia pela mídia consciente de uma “situação de concorrência selvagem, na qual deve-se a todo custo causar reações em espectadores enfadados, alimentando sua crescente fome pelo sensacional”. Último efeito delicado de uma escalada moral precipitada.



Fig. 1 Larry Clark. *Untitled*. Da série *Tulsa*. 1974
Luhring Augustine Gallery. New York



Fig. 2 Larry Clark. *Untitled*. Da série *Tulsa*. 1974
Luhring Augustine Gallery. New York

¹² Éric BLONDEL, *Le problème moral*. Paris : PUF, 2000, p. 71.

Do corpo amalgamado ao modelo reabilitado

O lugar do modelo revela-se uma aporia ainda mais complexa (e intrigante) quando este não pode ser dissociado do corpo do próprio criador que lhe dá vida. Essa fusão está presente na série *Rear Screen Projections*, realizada em 1980-81, pela fotógrafa e performer Cindy Sherman. Essa série encerra um ciclo anterior de fotografias reunidas sob o título de *Untitled Film Stills*, na qual a artista cria uma espécie de inventário de todos os clichês e estereótipos femininos produzidos pelo cinema americano dos anos 1950. As cenas são inteiramente encenadas e interpretadas pela artista, com forte referência aos filmes B, à fotonovela, à imprensa sensacionalista ou ainda à televisão, alternando tomadas em exterior (essencialmente na paisagem urbana de Nova York) com outras em interior (espaço doméstico ou quartos de hotel).

Consciente das limitações de tal dispositivo, Cindy Sherman começa então a experimentar com a cor, cuja vibração luminosa ilumina a totalidade do campo visual, evocando tanto o procedimento da lanterna mágica quanto o do projetor de cinema. As fotos que constituem essa série combinam, assim, a projeção de imagens fílmicas numa tela com o corpo que se encontra diante dela, posto em cena pela modelo-fotógrafa. A figura de um corpo que se amalgama a outro é explicada, de um lado, pela reunião, num mesmo suporte de captação, de duas fontes imagéticas distintas, ainda que aparentadas: a fotografia e o cinema; de outro lado, esse amálgama emana da própria artista, que associa o corpo do modelo ao do personagem, graças a suas capacidades expressivas:

Eis o que de fato unifica a série: as mulheres estão sempre sob a dominação de um olhar-poder anônimo, supostamente masculino. Produtos do desejo e do olhar masculinos, esses estereótipos substituem o poder e o controle que a sociedade patriarcal exerce sobre as mulheres – suas energias, suas atividades, suas emoções, seus desejos, seus corpos.¹³

¹³ André ROUILLE, *A fotografia*. São Paulo: Senac, 2009, p. 377.

Sherman utiliza seu corpo para usurpar uma identidade e brincar com a noção de gênero. Distante das figuras femininas constrangidas dos *Untitled Film Stills*, ela exalta aqui um estilo de vestimenta que também é fortemente estereotipado. Mas, ao contrário dos rostos angustiados da série anterior, cada personagem exibe uma expressão mais confiante, conquistando a feminilidade pela reapropriação de uma atitude tipicamente masculina, cuja pose normativa ela executa, como veremos na foto *Untitled # 76*.

Se na série anterior ela insistia no papel *passivo* da mulher americana, aqui Sherman propõe uma postura oposta, rompendo com a imagem tradicional da representação feminina ao apontar de maneira sutil o julgo moral e opressor que pesava sobre o *gênero* feminino na época. Sherman executa cada uma de suas pantomimas fazendo uso de um conjunto de poses, gestos e expressões tipicamente masculinas. A nitidez de seu rosto contrasta com o fundo escuro e desfocado, sobre o qual ela se posiciona. A paisagem, projetada com a técnica de *back projection*, funciona aqui como um verdadeiro fundo de cena. Com esse estratagem, Sherman destaca o caráter artificial do espaço na imagem, nem totalmente “verdadeiro”, nem verdadeiramente “imaginário”. Esse recurso chama atenção, contudo, para o fato de que a imagem continua a existir como uma “impressão luminosa por contato, ou seja, pela contiguidade física com o referente”.¹⁴ Essa concepção puramente formal da fotografia afeta, portanto, sua concepção material. Desse amálgama resulta uma arte cuja prática reside em “um emprego assumido, plenamente dominado e frequentemente exclusivo da fotografia”.¹⁵

Esse corpo amalgamado nos leva a prosseguir em nossa reflexão com uma terceira figura, que denominamos corpo *reabilitado*, a partir de uma série realizada pela fotógrafa Valérie Jouve. Antropóloga de formação, a postura artística de Valérie Jouve envolve uma tentativa de reabilitação do modelo em seu habitat urbano ou suburbano. Seus retratos, tendo sempre ao fundo a cidade ou a periferia, colocam em foco indivíduos que, o resto do tempo, permanecem invisíveis. Jouve sublima, assim, a ideia do registro documental, acenando para o retrato pictórico. Encontramos essa postura também no filme *Grand litoral* (2004), rodado na periferia de Marselha, marcando sua passagem da fotografia ao cinema.

¹⁴ Rosalind KRAUSS, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1992, p. 199.

¹⁵ André ROUILLE, *op. cit.*, p. 350.

Como uma espécie de parênteses na luta cotidiana para se negociar um lugar no mundo pós-moderno, esses personagens constituem uma série de retratos de indivíduos anônimos perdidos sobre um fundo de paisagem urbana. Dessa série surge uma perturbação cuja força e estranheza desafia o real posto em cena. Pois, como observa Bernard Edelman, “ao contrário das pessoas físicas, que nascem como sujeito de direito, o personagem precisa provar sua existência; ele precisa distinguir-se, assumir uma forma específica, tornar-se a si mesmo. Em poucas palavras, ele deve encontrar sua identidade e, em primeiro lugar, um ‘corpo’”.¹⁶ Examinemos uma primeira imagem: a de uma mulher retratada com a boca escancarada. Esse *personagem* sugere aqui uma ligação entre o espaço do visual e do verbal na imagem, lembrando-nos ainda que

Não é o processo mecânico de registro do real numa superfície fotossensível que permite, por si só, uma leitura, mas sua aptidão para produzir sentido independentemente de um referente. E é essa aptidão que nos permite ler e interpretar tal referente (o que é enquadrado e o que se encontra além do quadro) como sendo dotado de uma significação, quer ela anuncie seu próprio limite, quer seja o signo-limite de um enunciado ou o signo mais socialmente determinado do habitat.¹⁷

Esse limite é igualmente válido quando o personagem é marcado pela ausência de qualquer expressividade. No entanto, essa ausência não permanece alheia à experiência particular que nos une ao lugar, se “a experiência do lugar e o lugar da experiência retiram-se numa imagem por vir”.¹⁸ Ela nos incita, assim, a compartilhar essa experiência de um “ser-sem-lugar”, ou seja, uma experiência na qual somos conscientes de sermos estrangeiros a nós mesmos, sensação pela qual sentimos “estranhamente o fato de sermos, literalmente, foto-grafados”.¹⁹ Isso faz com que nos sintamos mais preocupados com a identidade social, a identidade de classe desses personagens imóveis e solitários afastados da onipresença do movimento urbano.

¹⁶ Bernard EDELMAN, *op. cit.*, p. 133-134.

¹⁷ Dean INKSTER, “‘Sans titre’: pour une approche de l’œuvre photographique de Valérie Jouve”, in *Valérie Jouve*. Paris: Hazan, 1998, p. 92-94.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

Essas imagens também enfatizam a importância que a figura do não-lugar pode exercer no seio da representação da paisagem urbana contemporânea. Pois esses personagens encontram-se, com bastante frequência, em um espaço periférico que lhes serve de pano de fundo, tão anônimo quanto eles próprios: “A periferia é a fronteira pela qual, em sua busca de si mesma, a sociedade contemporânea manifesta sua autoridade e, ao fazê-lo, a revela como seu próprio niilismo”, ainda que nos confrontemos à impossibilidade de distinguir a cidade de sua periferia, “entre o urbano e seus limites, sem omitir, é claro, o que se estende para além deles: a natureza que vai sendo erodida”.²⁰

Por mais estranha e angustiante que seja a sensação produzida por esses espaços urbanos, os personagens não perdem aí sua completa neutralidade, estando encravados na densidade dessa rede urbana desnaturalizada. Muito pelo contrário, é no âmago do “espaço de identificação, sem perder de vista as descontinuidades e os deslocamentos que marcam a experiência social dos sujeitos contemporâneos”²¹ que se elabora e se consolida sua segunda visibilidade. É talvez nesse sentido que suas representações fotográficas acabam compensando uma das falhas de nossa memória social contemporânea, no momento em que passam a ser exibidas nas paredes dos museus.



Fig. 3 Cindy Sherman. *Untitled # 74*. Da série *Rear Screen Projection*. 1980
Collection Barbara and Richard S. Lane. Santa Barbara

²⁰ *Ibid*, p. 100.

²¹ Milton Santos, *A natureza do espaço*. São Paulo: HUCITEC, 1999, p. 255. Segundo Jean-Christophe Bailly: “Essa paisagem abandonada é nossa paisagem. De qualquer modo ou escala que se observe, ela se impõe como uma massa composta por traços desfocados e incertos”. Texto apresentado durante os “Rendez-vous de l’architecture”, no Parc de la Villette, em 3 de outubro de 1997. Disponível em: <<http://remue.net/cont/bailly.html>>.



Fig. 4 Valérie Jouve. *Sans titre*. Da série *Les Personnages*. 1991-1995.
Galerie Renos Xippas. Paris

O corpo desfigurado

Nossa investigação nos leva agora a uma quarta figura, denominada *corpo desfigurado*, que se desdobra pela obra de David Nebreda, fotógrafo que utiliza seu próprio corpo como suporte – cuja representação tende às vezes ao limite, arriscando a própria vida. Nebreda realiza sua primeira série de autorretratos em preto e branco entre 1983 e 1989. A cor só fará parte de sua pesquisa plástica a partir de 1989. Sua produção será interrompida por dois internamentos forçados em 1990, momento mais grave de sua crise, ficando em seguida recluso em um estado de isolamento e de quase paralisia física e mental. O editor Léo Scheer o convida então a expor uma seleção de suas fotos, o que resultará na publicação de seus *Autoportraits* (2000), seguida de *Chapitre sur les petites amputations* (2004).

A figura do corpo desfigurado é elaborada por ele progressivamente, através de uma postura que pretende desfazer sem cessar “as figuras complacentes do outro, interrogando-o, reinventando-o ao infinito. Nesse sentido, configura-se como uma

prática do espanto”.²² É esse mesmo espanto que Edmond Burke assimila à paixão que “nos conduz com uma força irresistível. O espanto (...) é o efeito do sublime em seu mais alto grau”.²³ Essa força irresistível leva Nebreda a experimentar a dor e a mutilação. Mas, para além de qualquer ação que visasse transcender – através de um sofrimento masoquista – uma postura ascética que levaria seu sujeito ao sublime, o procedimento lento de desfiguração operado por David Nebreda é, antes de tudo, constituído como um movimento perpétuo de transformação: “Contra os preconceitos que igualam educação e identificação de formas, aprendizado dos modelos e das funções, adesão aos moldes e impressões, a desfiguração é, ao mesmo tempo, *descriação* e *re-criação* permanente (...) das formas provisórias e frágeis de si e do outro”.²⁴

Um *corpo desfigurado* desdobra-se, assim, nos autorretratos de Nebreda, sujeito e objeto de um ritual de automutilação no qual o artista ordena instrumentos e atos primordiais de sua lenta transformação corporal: lâminas de barbear, chicotes, queimaduras, recorrendo também a interdições alimentares, como comer os próprios excrementos. Fazer de um corpo estéril o *receptáculo* de sua autodestruição, do sofrimento exaltado ao limite, um *corpo improdutivo* incapaz de garantir sua própria *sobrevivência*. Os dois autorretratos intitulados *Estéril* e *Putá de la regeneración* celebram, de modo exaltante, a violência e a dor. Eles provocam de maneira frontal, sem qualquer comedimento, a própria resistência sensível do espectador.

Essa representação do corpo, que é ainda mais perturbadora que o julgamento imoral que ela suscita, vem contradizer, paradoxalmente – e mesmo com a garantia legal de sua divulgação –, o livre acesso a suas várias representações mediatizadas (via internet, por exemplo), ainda que a própria difusão seja estritamente censurada. Esse ponto é particularmente sensível quando lidamos com uma imagem cuja violência visual e o registro iconográfico transgressivo encarnam o caráter profundamente

²² Evelyne GROSSMAN, *op. cit.* p. 9.

²³ Edmund BURKE. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris: Vrin, 2009, p. 224. Immanuel Kant associa essa paixão ao sublime, já que “como emoção, o sentimento do sublime não parece ser um jogo, mas uma atividade séria da imaginação. Também por isso ele é incompatível com a atração; (...) a satisfação que busca o sublime contém menos prazer positivo do que admiração ou respeito, valendo então qualificá-lo de prazer negativo”. Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, § 27 -29. Paris: Garnier/ Flammarion, 2000.

²⁴ Evelyne GROSSMAN, *op. cit.*, p. 9.

extremo. De acordo com o crítico de arte Paul Ardenne, “uma imagem será considerada inicialmente ‘extrema’ apenas por *falta de hábito*: o que ela nos mostra extrapola o que estamos acostumados a ver (logo, como consequência lógica: o hábito à imagem extrema significa sua abolição); mais nada, uma vez visto, produzirá o mesmo efeito”.²⁵

Além disso, vemos como a posição no mínimo dicotômica dessa luta moral de interesse público visa não apenas censurar de maneira explícita todo um registro de objetos de representação particularmente sensíveis, como também revela uma postura que privilegia uma atitude preventiva em detrimento das questões referentes ao contexto de produção ou dos problemas estéticos que a maior parte das obras consideradas “extremas” levanta ainda hoje. Por isso, Paul Ardenne conclui com uma sentença paroxística: “Além de sua violência, a imagem extrema distingue-se por seu culto à *focalização*. O que vejo nela não é apenas *externo*, mas revela-se ainda por cima exclusivo em tudo: seu conteúdo é tirânico; sua ambição, monopolizadora, a ponto dela não se abrir a nada exceto a si mesma. A imagem extrema condensa em si o visível”.²⁶

O valor do modelo auto-torturado, implementado aqui através de uma operação minuciosamente regrada, refletida e consentida, escapa a qualquer tentativa de diagnóstico. Tanto que uma das ambiguidades de seus autorretratos deriva justamente do fato de que suas representações extremas do corpo interiorizado do artista – uma espécie de “curiosidade” facilmente qualificada de doentia, obscena –, suscita uma atração que desperta paradoxalmente todos os interditos do corpo mantidos inconscientemente nos recônditos mais profundos de nossa memória, ainda que esses interditos provenham de um corpo outro, *exterior*. Por isso, o espetáculo orquestrado do extremo não pode ser apreciado unicamente em virtude da moral, pois “a questão, na verdade, vai além disso; se ele convoca a moral por seu conteúdo perturbador, o espetáculo ‘extremo’ é, primeiramente, um espetáculo e, como tal, um agenciamento de formas e efeitos”.²⁷

Esse agenciamento formal estabelece os estigmas de uma loucura tênue, na qual plana o fantasma de um horror sublime de uma obra levada a seu paroxismo, filtrada

²⁵ Paul ARDENNE, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*. Paris : Flammarion, 2006, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*

através do olho fustigado e débil de seu criador. Segundo Jacob Rogozinski, a obra de Nebreda é carregada de uma força singular na medida em que

seu trabalho deriva dos entrelaçamentos de elementos heterogêneos, no encontro de dois planos que se cruzam sem se confundir, e de uma contenção constante desses dois planos em cada um de seus retratos, fundando-se num “acordo-limite” entre o clínico e o estético.²⁸

O controle que Nebreda exerce sobre a representação de seu corpo contribui, portanto, para a construção de autorretratos como se fossem perfeitos ícones, através dos quais se esboça um lento espectro mortífero, enfatizado pelo uso do meio fotográfico. O que também ocorre graças às várias referências pictóricas inoculadas no seio de uma sofisticada *mise en scène*. Uma delas apresenta o artista com o corpo raquítico, o rosto visto de três quartos, tendo à mão esquerda um tipo de “buquê” enrolado em tecido branco. Fotografado à maneira de um daguerreotipo, com uma luz suave iluminando seu corpo no centro da imagem, percebemos num banquinho a seu lado um segundo autorretrato no qual figura seu rosto, fazendo alusão ao famoso *Autoportrait en noyé* (1840), de Hippolyte Bayard. Esse retrato evoca, assim, a *rejeição narcísica* que Paul Ardenne identifica em várias obras contemporâneas familiarizadas com o tema da morte.²⁹

Essa prática extrema do corpo *exterior* a si mesmo não induziria, logicamente, ao “duplo fotográfico” do modelo-fotógrafo? Um modelo-fotógrafo cujo próprio corpo

²⁸ Jacob ROGOZINSKI. “Voyez, ceci est mon sang, la Passion selon David Nebreda”, disponível em: <<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v3/voyez-ceci-sang-43.html>>, acessado em 19/11/2012. E o próprio artista declara: “Não chego a compreender porque num dado momento perdi, há alguns anos e até hoje, a capacidade de controlar a livre organização do meu pensamento. Todo seu conteúdo revestiu-se de um caráter *flutuante*, autônomo, submetido a associações arbitrárias que me impedem de aceitar minha memória ou minha percepção como sendo *minhas*. (...) Isso não produz exatamente uma sensação de *desdobramento*, mas talvez de *desintegração*”. Ver David NEBREDÁ, *Sur la révélation*. Paris: Léo Scheer, 2006, p. 77-78.

²⁹ Essa *rejeição* consiste, paradoxalmente, em querer não “mais existir, mas ao mesmo tempo só querer isso: existir, ser, ou antes *sobre-ser*, a despeito da morte e de nossa promessa de desaparecimento. (...) O artista, não mais que o humano ordinário, não soube desprender-se da morte e dos ritos funerários que a acompanham, obcecado, também ele, pela conservação do corpo”. Ver Paul ARDENNE, *op. cit.*, p. 245.



evoca, por exemplo, a figura de um *corpo teológico*, presente num outro autorretrato, que cita (de modo longínquo, porém claro) o corpo de Cristo visto de costas e fotografado como um boi escorchado, um funesto pedaço de carne oriundo “de um advento que deve passar pela perda”³⁰; e cuja cruz, invisível, é substituída aqui pelo tecido vermelho. Logo, “busca-se constituir o duplo fotográfico favorecendo sua identificação com grandiosas figuras da tradição, antes de tudo a do Crucificado. Ao conferir às secreções corporais uma dimensão ‘icônica’, como se elas fossem estigmas de uma Paixão, esforça-se para atingir uma espécie de catarse”.³¹

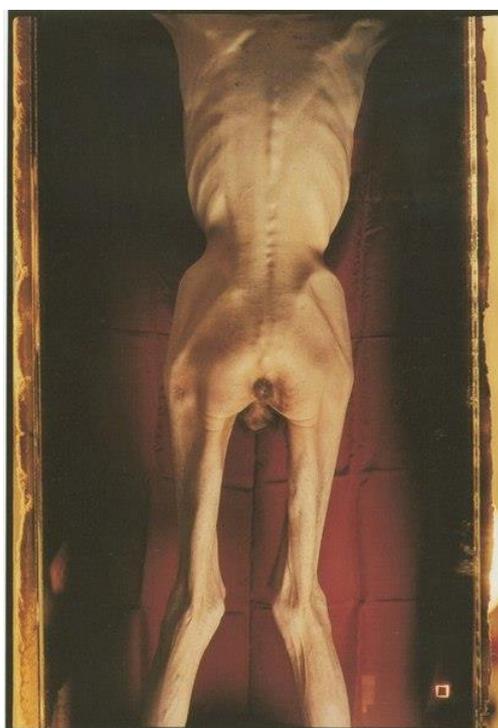


Fig. 5 David Nebreda. *Sans titre*
Da série *Autoportraits*, 2001-2005
Galerie Léo Scheer. Paris

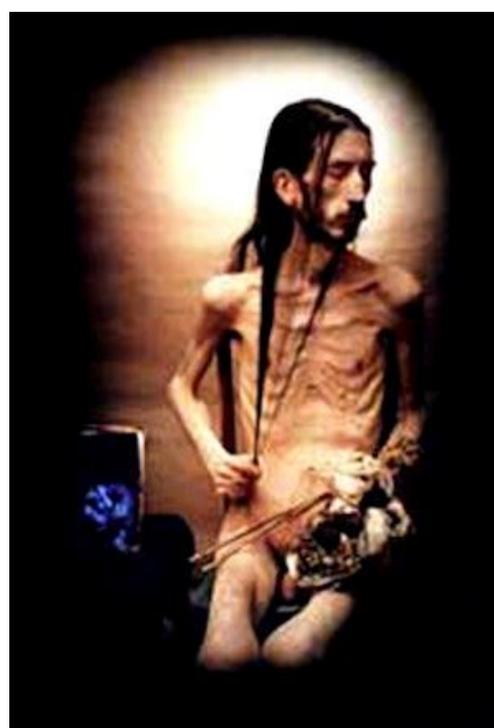


Fig.6 David Nebreda. *Sans titre*
Da série *Petites mutilations*, 199
Galerie Léo Scheer. Paris

³⁰ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Ronald Barthes*. Paris: Seuil, 1975, p. 120-121.

³¹ Jacob ROGOZINSKI, *id.*



Fig.7 Hippolyte Bayard. Autoportrait en noyé. 1840
Société Française de Photographie. Paris

O corpo renegociado

Essa ascensão vertiginosa da perda, que percorre a obra singular de David Nebreda, ecoa naquilo que David Le Breton identifica como um “apagamento ritualizado do corpo”.³² Se esse corpo continua servindo, para o homem, como substrato identitário maior, somos levados a constatar que sua alteração progressiva perturba-lhe os códigos visuais, tendo por principal consequência a de tornar essa “identidade estrangeira a si mesmo, ao menos para o outro que não mais lhe reflete”.³³ Essa alteridade pode ser verificada justamente numa última figura, que chamamos de *corpo renegociado*, exemplificado por Rodrigo Braga. Mas em que medida a representação desse corpo resulta de uma renegociação?

A importância acordada ao corpo nas sociedades ocidentais contemporâneas, tanto no espaço público quanto no privado, demonstra que a abordagem do *eu* e do *outro* coloca em evidência um uso crítico do corpo recomposto. Nos antípodas de uma preocupação estética (ela mesma submetida às normas fisionômicas arbitrárias) que

³²David LE BRETON, *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF, 2011, p. 202.

³³*Id.*



conduz à modificação fragmentária de um corpo julgado *imperfeito* pelo instrumento cirúrgico, o fotógrafo-*performer* ressalta, então, aquilo que o corpo pode conter de humano e de essencialmente animal.

Rodrigo Braga inicia sua experiência intitulada *Fantasia de compensação* em 2008, após ter obtido autorização para recuperar o cadáver de um cachorro reservado às sessões de dissecação de estudantes de veterinária. Ele convida então um de seus amigos cirurgiões para operar um transplante do focinho do animal em seu próprio rosto; cada etapa do transplante é fotografada por um assistente, desde a extração da cabeça do animal até a modificação antropomórfica completa do artista. Se, por um lado, essa obra polêmica choca, por outro Braga declara não ter pensado a respeito, *a priori*, para que seu processo criativo não fosse autocensurado pelo medo:

Não balizo o que faço por quem vê (...) o processo criativo é outra coisa. Procuo manter distanciamento de opiniões externas, até porque meu processo é muito pessoal, voltado para questões que quase sempre são psicológicas e sensoriais relativas ao estar no mundo. (...) Contudo, não sou ingênuo e sei do potencial que minhas fotografias têm de gerar “polêmicas”. Mas nem vou insistir em algo simplesmente para gerar mídia, como também não vou me intimidar por estar sendo duramente criticado.³⁴

Esse retrato antropomórfico – primeiro fragmentado, depois unitário – resulta, portanto, de um agenciamento heterogêneo, de uma aliança biológica artificial do rosto tornado objeto de uma renegociação do artista – criador e modelo de criação. Essa fusão estranha, perturbadora, demonstra até que ponto o corpo continua sendo uma superfície impermeável, ao mesmo tempo em que constitui um receptáculo frágil, ameaçado por todas as intervenções exteriores. Como sublinha Jean-Luc Nancy, “o corpo é material, é denso, é impenetrável. Se penetramos o corpo o deslocamos, furamos, rasgamos (...) O corpo é material, é o diferencial, distinto de outros corpos. Um corpo começa e termina contra um outro corpo. Mesmo o vazio é uma espécie muito sensível de corpo”. Do rosto *renegociado* de Braga resulta, assim, um corpo *entre-os-corpos*, segundo a expressão de Nancy: “O entre-os-corpos é o que lhes garante o lugar da imagem. Suas

³⁴ Rodrigo BRAGA, Entrevista ao blog: < <http://www.olhave.com.br/blog/?p=80>>, publicada em 25 de março de 2008, acessada em 19/11/2012.

imagens não são simulacros, menos ainda fantasmas ou fantasias. É o modo como os corpos se dão entre si, é sua colocação no mundo”.³⁵

Se o recurso à fotografia determina, para seu autor, um ato plástico e cirúrgico perfeitamente controlado – que acaba anestesiando nele qualquer sensibilidade à dor, cujas marcas aparecem nas áreas mais sensíveis e avermelhadas de seu rosto –, ele faz dessa fantasia uma obra profundamente perturbadora, porque inabitual. Diante de suas inquietações, o artista-modelo faz de seu corpo o terreno experimental de uma obra híbrida, cuja prática elaborada compensa todas as obsessões presentes desde seus primeiros trabalhos. Se tal metamorfose provoca conscientemente a moral, ela foge paradoxalmente de qualquer ameaça de censura. Provocar a censura acaba, finalmente, reforçando os códigos morais, sem contudo questionar seus critérios fundamentais. Porém, se as fotografias de Braga não foram sempre ameaçadas pela censura, isso se explica pelo fato de que a censura surge a partir do momento em que são violadas, propositalmente, “as regras do código majoritário (...) mas se nos colocamos fora desse código, fora de sua violação sempre tão canônica, essas imagens simplesmente desviam-se (...) Colocamo-nos ao lado do eixo norma-transgressão”.³⁶

O espanto e o estupor que atingem e provocam o olhar do espectador não são senão o resultado de um lento processo artístico, veiculado especialmente pela arte da performance, que deriva de uma busca extrema, quase obsessiva, efetuada por diversos videastas e fotógrafos preocupados em pressionar os limites do irrepresentável. Como salienta Sally Banes:

O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, misturando-se facilmente aos animais, aos objetos e a outros corpos (...) E é precisamente através da imagem desse corpo grotesco do desregramento que a cultura não oficial abriu fissuras no seio da hegemonia da cultura oficial”.³⁷

³⁵ Jean-Luc NANCY, *Corpus*. Paris: Métailié, 2006, p. 58-59.

³⁶ Gil BARTHOLEYNS; Pierre-Olivier DITTMAR; Vincent JOLIVET, *Image et transgression au Moyen Âge*. PUF/ Lignes d'Art, 2008, p. 56.

³⁷ Sally BANES. *Greenwich village 1963 : Avant-garde performance and the effervescent body*. Durham [NC] : Duke University Press, 1993, p. 196

Da mesma forma, esse *corpo renegociado* remete paralelamente à figura mítica do monstro, cuja construção heterogênea confere aos ícones *apotropaicos* contemporâneos uma força repulsiva e fascinante. Sua representação monstruosa, *monstrante*, é uma *mise en image* que produz finalmente uma curiosa analogia:

O *monstrum* origina-se na fantasmagoria, sendo um prodígio, uma advertência que emana da vontade dos deuses, como sugere uma etimologia inesperada: *monere*, advertir, prevenir, alertar. (...) De *monere* deriva o *monumentum* (...) O monstro e o monumento participam, portanto, de uma evocação comum de um passado longínquo, mítico, fabuloso, que se deve conservar e, ao mesmo tempo, evitar.³⁸



Fig. 8 Rodrigo Braga. *Fantasia de compensação*. 2005
Galeria Amparo 60. Recife

³⁸ Jean CLAIR, *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne*. Paris: Gallimard, 2012.

Epílogo

Longe de constituírem um problema pontual em relação à produção fotográfica contemporânea, as diversas obras abordadas ao longo deste estudo nos ajudam a compreender até que ponto a questão do discurso e do julgamento moral – e sobretudo o recurso à censura por razões de imoralidade – traduz uma postura ética, política e estética particularmente complexa, que corrompe tanto o sentido quanto a simbologia dessas obras. Assim, encontraremos a aporia toda vez que a aplicação de um determinado discurso levantar a profunda ambiguidade da lei.

Essa ambiguidade aumenta sempre que se condena, de maneira arbitrária, uma obra cuja legitimidade estética e ética tenha sido anteriormente aprovada pelas autoridades públicas competentes. Eis a razão pela qual a aporia do problema imoral (seja de ordem legal ou ideológica) conduz a um impasse de sua própria contradição. Esse problema é encarnado pela figura do modelo ao se confundir com o estatuto do personagem, pelo que este representa, simboliza, e cuja *mise en scène* opera a passagem de um real tornado virtual. Encontramo-nos, então, no limiar de uma fronteira contínua, insolúvel, sempre fugidia.

Samuel de Jesus

Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3 e UFRJ, desenvolve atualmente uma pesquisa de pós-doutorado com bolsa FAPESP na Escola de Comunicação e Artes ECA-USP, relacionada às práticas extremas na arte contemporânea.

Referências Bibliográficas

ARDENNE, Paul. *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*. Paris: Flammarion, 2006.
BARTHOLEYNS, Gil; DITTMAR, Pierre-Olivier ; JOLIVET, Vincent. *Image et Transgression au Moyen Âge*. PUF / Lignes d'Art, 2008.

BAILLY, Jean-Christophe. “Rendez- vous de l’architecture au Parc de la Villette du 3 octobre 1997”. Disponível em <: <http://remue.net/cont/bailly.html>>. Último acesso 19/11/2012.

BANES, Sally. *Greenwich village 1963: Avant-garde performance and the effervescent body*. Durham: Duke University Press, 1993.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Ronald Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

BLONDEL, Éric. *Le problème moral*. Paris: PUF, 2000.

BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris: Vrin, 2009.

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

CLARK, Larry. *Tulsa* [2nd ed.] New York: Grove Press / Atlantic Monthly, 2000.

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

EDELMAN, Bernard. *Le droit saisi par la photographie*. Paris: Flammarion, 2001.

INKSTER, Dean. “Sans titre : pour une approche de l’œuvre photographique de Valérie Jouve”, in *Valérie Jouve*, Paris, Hazan, 1998, p. 92 - 94.

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

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Garnier/ Flammarion, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1992

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

LEFORT, Gérard. “Larry Clark, la polémique enfle”, 8/10/2010. Disponível em <http://www.liberation.fr/culture/01012295001-larry-clark-la-polemique-enfle>. Último acesso 19/11/2012.

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

NEBREDA, David. *Sur la révélation*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.

PAVELIN, Alan. “Robert Bresson”, in *Senses of Cinema*, n° 21, 19 de julho de 2002. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/bresson>. Último acesso 19/11/2012.

ROGOZINSKI, Jacob. “Voyez, ceci est mon sang, la Passion selon David Nebrada”. Disponível em <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v3/voyez-ccci-sang-43.html>. Último acesso 19/11/2012.

ROUILLÉ, André. *La photographie*. Paris: Folio Essais/ Gallimard, 2005.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “Préface”, in Catalogue de l’exposition *Portraits, singulier pluriel*. Paris: Mazan/ Bibliothèque Nationale de France, 1997, p.8.

SHERMAN, Cindy. *The Complete Untitled Film Stills*. New York: MOMA, 2009.

TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre Claire. Photographie et inconscient*. Paris: Champs Flammarion, 1999.