

# **MORTE E RESSURREIÇÃO**

**DESVIANÇAS DE ROSTIDADE E  
AFECÇÃO NO CINEMA DE ANDY  
WARHOL E ARTHUR OMAR**

**THAIANE DE TOLEDO**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PPG-CINEAV**  
**MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO**

**THAIANE DE TOLEDO**

**MORTE E RESSURREIÇÃO: DESVIANÇAS DE ROSTIDADE E AFECÇÃO NO  
CINEMA DE ANDY WARHOL E ARTHUR OMAR**

**CURITIBA**

**2023**

**THAIANE DE TOLEDO**

**MORTE E RESSURREIÇÃO: DESVIANÇAS DE ROSTIDADE E AFECÇÃO NO  
CINEMA DE ANDY WARHOL E ARTHUR OMAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial à obtenção de grau de Mestra em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Mendes

**CURITIBA**

**2023**

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

de Toledo, Thaianie  
Morte e Ressurreição: desvios de rostidade e  
afecção no cinema de Andy Warhol e Arthur Omar /  
Thaianie de Toledo. -- Curitiba-PR, 2023.  
122 f.

Orientador: Maria Cristina Mendes.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade  
Estadual do Paraná, 2023.

1. Cinema. 2. História da Arte. 3. desvios de  
rostidade e afecção. 4. Testes de câmera, de Andy  
Warhol. 5. Ressurreição, de Arthur Omar. I - Mendes,  
Maria Cristina (orient). II - Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

**Thaiane de Toledo**

### **Morte e Ressurreição: Desvios de rostitude e afecção no cinema de Andy Warhol e Arthur Omar**

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

Curitiba, 23 de agosto de 2023

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



---

**Profa. Dra. Maria Cristina Mendes**

**Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)**

Documento assinado digitalmente  
 BEATRIZ AVILA VASCONCELOS  
Data: 30/08/2023 21:00:56-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos**

**Membro Titular Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)**

Documento assinado digitalmente  
 MARIA DAS VITORIAS NEGREIROS DO AMARAL  
Data: 23/08/2023 20:02:12-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral**

**Membro Titular Externo (PPG-AV/UFPE-UFPB)**

Dedico este texto à minha avó, Tereza

# Agradecimentos

Antes de tudo, gostaria de agradecer à professora Cris Mendes, que me acolheu em mais uma jornada acadêmica, sem nenhuma garantia de qualidade. Sem a sua orientação este texto não se desenvolveria da mesma forma, seu olhar sobre a pesquisa foi imprescindível para a minha formação acadêmica e pessoal. Sinto que o texto amadureceu graças às nossas reuniões que foram mais que orientações, conversas e conselhos, que lembrarei com muito carinho.

Às generosas contribuições das professoras Dras. Beatriz Avila Vasconcelos e Vitória Amaral, que para a qualificação dispuseram de comentários valiosos acerca da pesquisa. Seus olhares sobre a pesquisa foram importantes para o formato final do texto.

Gostaria de prestar meus agradecimentos ao Lehy, o companheiro que sempre esteve ao meu lado nos momentos bons e ruins da pesquisa e da vida. Seu suporte foi muito importante para mim, os momentos em que chorei pela pesquisa foram ouvidos e amparados por você. Por toda vez em que você me ouviu, obrigada.

Agradeço à Julia. A maior contribuição que o PPGCINEAV me trouxe foi a sua amizade. O percurso acadêmico nos aproximou e eu sou muito grata por dividir parte da minha história com você, levarei sempre comigo as nossas conversas e reclamações.

Aos colegas de turma, serei eternamente grata pelos comentários em tempo real em nosso grupo, acredito que as relações de aprendizado que fortifiquei neste período foram graças às nossas discussões. Admiro muito vocês! Em especial, Dan, Valdir Junior, Cris Senn, Dani, Ana Paula Málaga e Maritza.

*Mas a arte não é uma linha; ao contrário, é  
uma simultaneidade de veios*

*(Hélio Oiticica, 1979)*

# Lista de Ilustrações

<b>Figura 1</b>	Teste de câmera com Nico I	<b>56</b>
<b>Figura 2</b>	A leitora, Fragonard	<b>57</b>
<b>Figura 3</b>	Teste de câmera com Bob Dylan	<b>60</b>
<b>Figura 4</b>	Pierrot, Watteau	<b>61</b>
<b>Figura 5</b>	Teste de câmera com Nico II	<b>63</b>
<b>Figura 6</b>	<i>Suicide (Fallen Body)</i> , Andy Warhol	<b>65</b>
<b>Figura 7</b>	<i>Silver Car Crash</i> , Andy Warhol	<b>69</b>
<b>Figura 8</b>	A decapitação da noite é um ato parcial	<b>81</b>
<b>Figura 9</b>	O êxtase de Santa Tereza, Bernini	<b>83</b>
<b>Figura 10</b>	Mandarim da ambiguidade entre o ouro e a carne	<b>85</b>
<b>Figura 11</b>	A antropologia da face gloriosa	<b>86</b>
<b>Figura 12</b>	Vítima registrada em fotografia I	<b>92</b>
<b>Figura 13</b>	A santíssima trindade, El Greco	<b>94</b>
<b>Figura 14</b>	Vítima registrada em fotografia II	<b>95</b>
<b>Figura 15</b>	Tiradentes Esquartejado, Pedro Américo	<b>96</b>
<b>Figura 16</b>	Ilustração de João Teófilo	<b>97</b>
<b>Figura 17</b>	Vítima e vela I	<b>99</b>
<b>Figura 18</b>	Vítima e vela II	<b>99</b>
<b>Figura 19</b>	Vela acesa	<b>100</b>
<b>Figura 20</b>	Garota com velas	<b>100</b>
<b>Figura 21</b>	Vítima e vela IV	<b>100</b>
<b>Figura 22</b>	Mãos atadas	<b>101</b>
<b>Figura 23</b>	Cabeça de uma vítima	<b>103</b>
<b>Figura 24</b>	Aqui também não	<b>104</b>
<b>Figura 25</b>	Rosto de uma vítima	<b>105</b>
<b>Figura 26</b>	Detalhe do código fonte, Coletivo Garapa	<b>110</b>
<b>Figura 27</b>	Atentado ao Poder, Rosangela Rennó	<b>112</b>

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>		
<b>1.</b>	<b>ROSTO, RETRATO E AFETO</b>	<b>19</b>
<b>1.1</b>	<b>O duplo do rosto</b>	<b>19</b>
1.1.1	O rosto e a morte	20
1.1.2	O rosto ético e afetivo	21
<b>1.2</b>	<b>Arte do retrato: fascínio e imobilidade</b>	<b>22</b>
1.2.1	O retrato cinematográfico e o detalhe	23
1.2.2	O <i>close</i> e a potência do rosto	25
<b>1.3</b>	<b>Traços de rostidade</b>	<b>27</b>
1.3.1	Máquina abstrata de rostidade: tentativas de fuga e clandestinidade	28
<b>1.4</b>	<b>O cinema enquanto dilatador de percepções</b>	<b>29</b>
1.4.1	Paixão, ação e imagem-afecção (primeiro plano e afeto)	30
1.4.2	Deleuze: afecções no cinema	32
1.4.3	Participação afetiva	33
<b>1.5</b>	<b>Imaginário</b>	<b>35</b>
1.5.1	Processos de subjetivação e o encanto do retrato	36
1.5.2	O rosto e a representação social	38
<b>2.</b>	<b>A MELANCOLIA DE ANDY WARHOL</b>	<b>44</b>
<b>2.1</b>	<b>Entre a Pop Art e o cinema underground</b>	<b>44</b>
2.1.1	A Pop Art como um resgate do cotidiano	45
2.1.2	Warhol e o cinema <i>underground</i>	48
<b>2.2</b>	<b>Os retratos filmados de Andy Warhol</b>	<b>50</b>
<b>2.3</b>	<b>Testes de câmera</b>	<b>54</b>
2.3.1	Nico, Rococó e a morte	55
2.3.2	Bob Dylan: o desconforto do <i>rockstar</i>	59
2.3.3	Nico e Dylan: inquietude e apreensão	62
<b>2.4</b>	<b>A morte e o realismo traumático</b>	<b>64</b>
2.4.1	O simbolismo da morte e a melancolia	67
<b>3.</b>	<b>O ÊXTASE DE ARTHUR OMAR</b>	<b>72</b>
<b>3.1</b>	<b>O hibridismo artístico de Arthur Omar</b>	<b>73</b>
3.1.1	Omar e a Pop Art: uma proposta engajada	73
3.1.2	Reflexos do cinema brasileiro moderno nas obras de Omar	76
3.1.3	O cinema de Arthur Omar: político e poético	78
<b>3.2</b>	<b>Retratos do carnaval em Antropologia da Face Gloriosa</b>	<b>79</b>

3.2.1	O êxtase como transbordamento	82
3.2.2	Subvertendo a rostidade: o rosto carnavalesco	84
3.2.3	A face gloriosa: potência, desfoque e violência	87
<b>3.3</b>	<b>Álbum de retratos em “Ressurreição”</b>	<b>88</b>
3.3.1	Música e cinema, música e pensamento	89
3.3.2	Uma representação social da desviança	90
3.3.3	O maneirismo de Omar	92
3.3.4	Os inconfidentes brasileiros: imagens de mártires	96
<b>3.4</b>	<b>O simbólico em “Ressurreição”</b>	<b>98</b>
3.4.1	A chama da vela	99
3.4.2	Mãos atadas	100
3.4.3	O rosto e os desastres da guerra	102
3.4.4	Projeção-identificação no realismo de Omar	106
3.4.5	Impacto e sensacionalismo das imagens	107
3.4.6	A violência do rosto	108
<b>3.5</b>	<b>“Ressurreição”: Conexões na Arte Brasileira</b>	<b>109</b>
3.5.1	Postais para Charles Lynch	110
3.5.2	Atentado ao Poder	111

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## **REFERÊNCIAS**

# Resumo

Aos catorze anos, acordei com minha avó morta ao lado na cama e desde então, no meu sonho, ela diz coisas que não entendo. A imagem de um rosto apresenta variadas possibilidades à imaginação; percebo, na contemporaneidade, a permanência da valorização que o retrato recebe ao longo da história da arte colonizadora ocidental. Esta dissertação dedica-se à análise das desvianças de rostidade e afecção (DELEUZE e GUATTARI) nos melancólicos “Testes de Câmera” de Andy Warhol, e no foto-filme “Ressurreição”, de Arthur Omar, no qual êxtase e morte se aproximam. A indagação que permeia a pesquisa é: quais os tipos de correlação podem ser estabelecidos entre Warhol e Omar no que concerne à representação da morte por meio da imagem do rosto? Busco compreender o rosto enquanto potencializador de afetos; estabeleço relações poéticas acerca do retrato na história da arte (DANTO e DIDI-HUBERMANN) e no cinema (XAVIER e AUMONT), identificando traços de rostidade e afecção desviantes (DELEUZE e GUATTARI, MORIN) em ambas as obras. A metodologia adotada na análise crítica das imagens e da trilha sonora (DANTO, BENTES e KAMINSKI) privilegia a potência do rosto enquanto elemento constitutivo da experiência estética, trazendo o imaginário simbólico (MORIN e DURANT) para a problemática da representação dos rostos sociais (HOOKS).

**Palavras-chave:** Cinema; História da Arte; “Testes de Câmera”, de Andy Warhol; “Ressurreição”, de Arthur Omar; desvianças de rostidade e afecção.

# Abstract

When I was fourteen, I woke up with my grandmother dead next to me in bed, and ever since then, in my dream, she's been saying things I don't understand. The image of a face presents varied possibilities to the imagination; I perceive, in contemporary times, the permanence of the appreciation that the portrait receives throughout the history of western colonizing art. This dissertation is dedicated to the analysis of deviations in faciality and affection (DELEUZE and GUATTARI) in Andy Warhol's melancholic "Screen Tests", and in Arthur Omar's photo-film "Ressurreição", in which ecstasy and death come together. The question that permeates the research is: what types of correlation can be established between Warhol and Omar regarding the representation of death through the image of the face? I seek to understand the face as a potentiator of affections; I establish poetic relationships about the portrait in the history of art (DANTO and DIDI-HUBERMANN) and in cinema (XAVIER and AUMONT), identifying traits of deviant faciality and affection (DELEUZE and GUATTARI, MORIN) in both works. The methodology adopted in the critical analysis of the images and the soundtrack (DANTO, BENTES and KAMINSKI) privileges the power of the face as a constitutive element of the aesthetic experience, bringing the symbolic imaginary (MORIN and DURANT) to the problematic of the representation of social faces (HOOKS)

**Keywords:** Cinema; Art History; "Screen Tests" by Andy Warhol; "Ressurreição" by Arthur Omar; facial deviations and affection.

# Introdução

Esta dissertação é estruturada a partir do que Gilbert Durand compreende em seus estudos do imaginário, como uma forma de subversão da morte. Para ele, o binarismo simbólico dos regimes diurnos e noturnos das imagens, que compõem o campo do imaginário, serve como forma de adjetivação imagética. Uma imagem tende a significar certas coisas em determinadas culturas e os simbolismos são apropriados e perpetuados através do imaginário simbólico coletivo. As imagens que conferem ao trajeto antropológico as suas estruturações são uma forma “de transformação da morte e das coisas num contexto da verdade e da vida” (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009, p.11).

Eu tinha catorze anos quando a minha avó paterna faleceu e essa história se relaciona com o percurso desta pesquisa. Eu costumava dormir com a minha avó todas as noites, no dia 26 de setembro de 2011 às 3h00 eu acordei e ela estava morta ao meu lado. A relação que eu mantive com a morte e com o seu rosto foi de profunda inquietação. Desde então, costumo sonhar com seu rosto enquanto ela tenta me falar alguma coisa que eu nunca consegui ouvir. Estas são as duas últimas imagens de que tenho memória de minha avó: o seu rosto distorcido por seu confronto com a morte e o rosto intacto e sereno do meu sonho.

Com a arte e a criação, conseguimos dar esse mergulho no conhecimento de nós mesmas. Em sociedades contemporâneas que se negam a escuta, a arte é o lugar de se expor, de se ver e de se reconhecer como sujeito humano, cultural, social e histórico. É a construção da sua própria história dentro de um dado momento que é também político; uma tomada de decisão; revelação dos segredos; descobertas de si para se relacionar com o outro. (AMARAL, 2021, p.73)

Esta dissertação, ao investigar a problemática despertada pela recorrência da imagem da avó morta e situá-la no contexto teórico do retrato, coloca-se no mundo em simbólica parceria afetiva, a potencializar o inconcluso diálogo. Partimos do imaginário da morte percorrendo caminhos por onde transitam pintura, fotografia e cinema.

Escolhemos estudar o rosto no cinema e na história da arte por meio das noções predominantemente deleuzianas sobre o que é emocional e social em uma face. As noções deleuzianas foram escolhidas por apresentarem uma reflexão pós-estruturalista, contemporânea e crítica sobre a arte e a sociedade, a qual compreende a arte e o cinema enquanto potencializadores de afetos. As reconhecidas contribuições de Deleuze para os estudos de

cinema, aqui concentradas na questão da face, permitem uma abordagem singular, permeada pela percepção afetiva.

Rosto e afeto na história da arte e no cinema é o capítulo que enfatiza o recorte teórico; denominado pelo número um, ele é constituído por uma breve discussão sobre a representação imagética do rosto humano na história da arte e evidencia modos de transpor tais relações para a fotografia e para o cinema. Para abordar a construção da rostidade no cinema, recorreremos à Deleuze e Guattari, para quem o rosto aparece enquanto instância social, criada e modelada a partir da própria sociedade. Nos estudos de Deleuze sobre o rosto, a imagem-afecção surge como forma de orientar nossa pesquisa acerca do estudo do primeiro plano do rosto no cinema. A maneira como o cinema afeta e impacta o espectador a partir da possibilidade de visualização de um rosto em detalhe interessa no que concerne ao objeto de pesquisa abordado nos capítulos posteriores, o foto-filme “Ressurreição” de Arthur Omar e os “Testes de Câmera”, de Andy Warhol. Neste primeiro capítulo, o campo do imaginário é discutido em sua orientação cinematográfica, destacando que o rosto potencializa o imaginário simbólico coletivo através das projeções cinematográficas.

No capítulo dois, levantamos questões acerca das possíveis correlações entre as serigrafias de Warhol e seus “Testes de Câmera”. Enquanto artista de vanguarda, Warhol amplia as produções e explora caminhos variados que partem da pintura e chegam a programas de televisão, utilizamos como principais referenciais teóricos Arthur Danto e Hall Foster. A relevância de Warhol nesta pesquisa é apresentada como um contraponto à produção de Omar, evidenciando no primeiro artista uma representação do rosto e da tragédia a partir da cultura de massas, enquanto no segundo destacamos a busca por uma representação do rosto como forma de denúncia às violências das pessoas marginalizadas.

A fascinação que Warhol mantém com a temática da morte é evidenciada e as serigrafias de tragédias e acidentes, o interesse por celebridades e as vidas trágicas aparecem aqui como forma de discutir a relação que mantemos em sociedade com temáticas que são trágicas e violentas. Por fim, seus “Testes de Câmera”, contam com mais de trezentos filmes, mas o acervo de forma integral não é de acesso livre, estando disponível na internet apenas alguns de seus testes. Os “Testes de Câmera” de Nico e de Bob Dylan, escolhidos para esta investigação, são explorados na expressividade que concerne ao estudo do rosto e da imagem-afecção, pois o primeiro plano dos rostos em questão retoma momentos trágicos.

Ainda no capítulo dois, buscamos confrontar a Pop Arte norte-americana com a arte brasileira realizada a partir da década de 1960, a qual se apropria das imagens de consumo em prol de uma reflexão social e política. Desta forma, traçamos um paralelo entre as

representações de rosto e morte propostos por Warhol e as representações na arte brasileira a partir deste período. O contexto social, político e econômico brasileiro interfere diretamente na maneira como os artistas exploram o rosto e a morte em suas produções.

No capítulo três, O êxtase de Arthur Omar, dedicamos nossos escritos a duas obras de Arthur Omar, a primeira é “Antropologia da Face Gloriosa”, na qual o artista fotografou por mais de vinte anos rostos de transeuntes carnavalescos em seus estados gloriosos de êxtase. A segunda obra analisada é “Ressurreição”, de 1989, um foto-filme que apresenta uma sequência de fotografias de corpos que foram assassinados nas periferias cariocas: o acervo fotográfico é da polícia do Rio de Janeiro e choca o espectador pela violência das imagens.

O cinema brasileiro moderno é evidenciado em seu esforço por subverter a ordem clássica de se fazer cinema; percebemos nas obras de Arthur Omar o destaque aos rostos e à discussão sobre a vida, com a presença da violência e da morte. “Ressurreição” nos entrega a possibilidade de visualizarmos de perto rostos que foram confrontados pela morte, na mais pura fragilidade de seus corpos. Para tanto, as principais referências exploradas para as reflexões acerca do cinema de Omar são os estudos de Ismail Xavier e Ivana Bentes.

O caráter exploratório das análises busca aproximar processos de subjetivação e problema de pesquisa, por meio da constante atualização do estado da arte em livros, artigos, dissertações e teses que abordam os temas aqui estudados. Levamos em consideração uma abordagem qualitativa da pesquisa que se desvela de forma descritiva sobre os estudos de caso. As análises fílmicas ocorrem de duas formas, a primeira delas é a partir da percepção dos traços de rostidade e a segunda é a partir da imagem-afecção presentes nas obras cinematográficas estudadas, compreendendo, a partir do campo do imaginário, a estruturação simbólica das imagens cinematográficas.

As obras apresentadas no texto foram escolhidas por meio de leituras durante a formação acadêmica da autora que enfatizam sobretudo, produções ocidentais. Entretanto, compreendendo a importância de repensar os valores culturais e sociais no Brasil, trazemos para a pesquisa um olhar que intenta a crítica sobre produções artísticas voltadas ao eurocentrismo das imagens, buscando com um olhar apurado para pautas descoloniais, novas leituras sobre a realidade e sobre a história da arte, bem como destaca Anibal Quijano (2005, p.139), “é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida”, desta forma, “é tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos”.

A partir dos estudos de rosto na arte e no cinema, a questão norteadora se desenvolve para pensarmos: que tipos de relações podem ser estabelecidas entre os “Testes de Câmera” de Andy Warhol e “Ressurreição” de Arthur Omar, no que concerne à representação da morte em ambos os trabalhos? Para tanto, buscamos compreender o rosto enquanto potencializador de rostidade e afeto. De forma específica, visamos estabelecer relações poéticas entre o retrato e o cinema, na busca por identificar traços de rostidade e questões de afecção na representação cinematográfica nas obras de Warhol e Omar, bem como identificar na passagem da Pop Art norte-americana para a arte engajada brasileira pós década de 1960 representações de rostos sociais e de afecção.

Compreendendo que o que conecta as diversas instâncias da pesquisa é um fato pessoal – o rosto da avó –, é importante definir como parte da metodologia as leituras e interpretações de imagens que provêm de processos de subjetivação, desta forma, nos ancoramos na noção de rasgadura de uma imagem de acordo com Didi-Huberman, 2013). Ao rasgar uma imagem, nos deparamos com significantes viscerais que a superficialidade da imagem oculta. O sentido das imagens trabalhadas nesta pesquisa é amparado nesta rasgadura, na tentativa de identificar a potencialidade dos rostos nos “Testes de Câmera” e em “Ressurreição”, para além de sua visualidade, mas em sua significância.

Precisamos ir além daquilo que é factual, imagético ou figurativo e questionar o que de fato esta imagem está fazendo ali, o que ela tem a nos dizer e o que percebemos diante dela, o que nas imagens pode “vir a ser visível”. Portanto, torna-se necessário buscar o que Didi-Huberman (2013, p.187) compreende como abrir a caixa de representação, “abrir os olhos à dimensão de um olhar expectante: esperar que o visível ‘pegue’ e, nessa espera, tocar com o dedo o valor virtual daquilo que tentamos apreender sob o termo visual”.

As obras analisadas nesta dissertação corroboram para o entendimento da construção simbólica, social e afetiva do rosto em sociedade, buscando desvelar questões acerca do rosto no imaginário, desde um rosto familiar – como no caso de uma avó – até rostos de transeuntes carnavalescos e rostos de sujeitos violentados.

# CAPÍTULO 1

# Rosto, Retrato e Afeto

em contraste com o amor, a morte toca a  
todos nós em algum momento.  
*bell hooks*

Ao tratar da representação do rosto na história da arte e no cinema, este capítulo dedica parte de suas reflexões na relação entre rosto e retrato, evidenciando o retrato na pintura e a maneira como ele é transposto para o cinema. A representação da face através da história das imagens demonstra como as sociedades estabelecem relações sociais e relações de afeto.

Para tanto, apresentamos a noção de rostidade deleuze-guattariana que contribui para nossos estudos no que tange às questões da construção de um rosto social. Ancoramo-nos na teoria deleuziana sobre a imagem-afecção em busca de um estudo poético sobre o rosto no cinema e identificamos traços e relações de afeto na representação do rosto no primeiro plano.

Ambas as leituras – social e afetiva – que destacamos neste capítulo são permeadas pelo imaginário simbólico construído e sistematizado em sociedade. A construção do imaginário é representada imagetivamente por meio da arte, sendo transposta para a esfera cinematográfica desde o advento do cinema. O cinema é compreendido como parte da construção do imaginário, bem como é percebido no papel de perpetuador de tais imaginários.

O rosto é retratado no decorrer da história em suas diversas dimensões, por meio de representações objetivas ou iconográficas, algumas com simbologias que remetem ao divino. Tais representações passam por mudanças sólidas no decorrer da história: Aumont (1992) chama nossa atenção para as imagens gregas arcaicas cujo sentido estaria no sorriso que eterniza a graça, nas estelas funerárias em que a figura do morto aparece celebrando a sua existência invisível, ou até mesmo na figura de Cristo, onde a preocupação com as proporções harmônicas do corpo humano é deixada de lado e é realçada a parte mais interna da aparência exterior: o rosto.

## 1.1 O Duplo do Rosto

A representação do rosto integra significativa gama de imagens produzidas ao longo do tempo pelas mais variadas civilizações. Por meio de pinturas, gravuras e esculturas, observa-se

a permanência da representação da face humana. Ao tecer reflexões sobre o rosto, a mais nobre parte de um indivíduo, Jacques Aumont enfatiza o fascínio da força expressiva e da permanência de traços identitários como algo que mantém suas funções sociais e, ao mesmo tempo, revela o status de humanidade. O rosto é “o lugar do olhar” (AUMONT, 1992, p.13).

A criação de imagens que mimetizam o rosto, objeto de desejo e encanto, ao mesmo tempo cessa dúvidas e potencializa projeções. Para Aumont (1992), a imagem da humanidade é uma analogia, uma semelhança que destaca a experiência humana com o duplo e apresenta mitos baseados em sombras ou espelhos. Entendemos que a necessidade de representação do rosto parte do mito do duplo. Para Edgar Morin (2014), o duplo é:

[...] efetivamente essa imagem fundamental do homem, anterior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho ou na alucinação, como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e intensificada na crença na sobrevivência, nos cultos e nas religiões. (MORIN, 2014, p.43)

Na imagem fundamental que é o duplo, o sujeito projeta o que sente e o que é; entretanto o duplo também é projetado em imagens organizadas e replicadas na produção de arte (MORIN, 2014). O rosto origina processos analógicos e sua representação é verdadeiramente inaugurada pelo desejo humano de ter acesso a ele. A representação falsa que o espelho entrega é também uma representação verdadeira, “pois, virando para a esquerda e para a direita (e não os objetivos de cima e de baixo, comuns a todos) como se vira uma luva, ele [o rosto] projeta no espaço externo a estrutura do olhar interior” (AUMONT, 1992, p.15).

### **1.1.1 O rosto e a Morte**

Acerca do rosto e sua representatividade, Edgar Morin no seu livro “O Homem e a Morte”, de 1997, destaca logo em seu primeiro capítulo a forma de humanização que atribuímos ao outro com o tratamento que damos ao rosto. Ele aponta para os Neandertais que, isolados de qualquer organização social próxima à nossa mantinham o costume do sepultamento de corpos cobrindo somente o rosto, uma atitude humana ritualística que respeita o ciclo da vida. O rosto é entendido, portanto, como um possibilitador de afetividade e identificação entre os indivíduos, pois humanizamos o outro através do rosto que percebemos nele.

Didi-Huberman (1998) destaca que a história da representação do retrato tem início quando um rosto se ausenta pela morte e desaparece. Compreendemos a necessidade de representação de um rosto a partir de sua ausência: as *imagos* romanas eram máscaras

mortuárias cuja finalidade era a de rememorar o ente querido que se fora; desta forma, rosto e morte se relacionam na busca pela eternização dos sujeitos.

A busca pelo registro de rostos, com o passar dos tempos concretiza a eternização dos indivíduos efêmeros. O rosto de alguém transparece aquilo que ele é, com relação a seu fenótipo e também nas suas subjetividades. E a efemeridade de um rosto é subvertida a partir da sua representação, o que acarreta a lembrança de que as imagens que representam um rosto, afirmam a sua morte.

### 1.1.2 O rosto ético e afetivo

O fenomenólogo Levinas propõe questões que envolvem a percepção do rosto humano, destacando que não é possível falar de uma fenomenologia do rosto, “pois a fenomenologia descreve o que aparece. Da mesma forma, me pergunto se posso falar de olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção” (LEVINAS, 1982, p. 69). O autor discute a importância da relação face a face enquanto uma questão de experiência cotidiana, que explora a alteridade dos sujeitos, o ato de olhar para o outro e perceber algo de si. A busca pela totalidade de um pensamento pelas vias da razão acaba minando as possibilidades de leitura de um rosto. Ele estabelece alguns critérios éticos sobre a sociedade, entendendo que o rosto é:

[...] significação, e significação sem contexto. [...] O rosto é sentido só para ele. Tu és tu. Neste sentido, pode dizer-se que o rosto não é visto. Ele é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, levamos além. (LEVINAS, 1982, p.70)

A impossibilidade de enxergar verdadeiramente o outro reside na incapacidade de perceber o significado real do rosto, o rosto é tudo aquilo que não se pode matar. A relação ética que atribuímos ao rosto engloba também a noção de responsabilidade que mantemos com o outro, as relações pessoais e com o outro são importantes para definir o meu rosto e o rosto do outro.

Levinas (1982) retoma, então, o infinito cartesiano. Descartes entende a existência de Deus a partir da lógica de um exercício de pensar que vai além do limite de pensamento, pois “o pensamento não pode ter produzido algo que o ultrapassa” (LEVINAS, 1982, p.74), entretanto, Levinas propõe a infinitude não na existência de um ser superior, mas na possibilidade de existir algo além de si mesmo, isto é, o outro.

Enxergamos no outro – ou como Levinas denomina: no Outrem – a infinitude perante tal incapacidade de adentrar nas especificidades da interioridade de seu rosto. O outro é

transcendente em suas possibilidades de leitura, rompendo com tudo aquilo que é conhecido pelo sujeito, extravasando as compreensões que temos de um rosto. O rosto, então, é infinito. A compreensão desta ideia expande as discussões sobre as relações afetivas, sociais e éticas mantidas em sociedade: o rosto funciona como a porta de entrada para enxergarmos o próximo. Desta forma, existe uma interdependência entre o eu e o outro que se concentra justamente em tais relações, sendo a ideia de infinito para Levinas, não uma forma de saber absoluto, mas uma espécie de desejo, que se alimenta e sobrevive a partir de si mesmo.

A pesquisadora e ativista feminista bell hooks, trata a questão ética sob um viés amoroso. No afã de reverter os processos competitivos e violentos constantemente praticados na cultura patriarcal, ela propõe uma abordagem criteriosa acerca do consumo e produção de imagens, dirigindo-se aos pequenos grupos que produzem imagens para uma quantidade imensa de pessoas:

Se eles fizessem seu trabalho informados por uma ética amorosa, considerariam importante pensar criticamente a respeito das imagens que criam. E isso significaria pensar sobre o impacto dessas imagens, sobre as formas como moldam a cultura e influenciam as maneiras como pensamos e agimos em nosso dia a dia. (HOOKS, 2022, p.132)

Esta ética amorosa, utópica para os defensores da manutenção de uma sociedade suprematista branca e machista, é fundamental para as análises que serão realizadas nesta dissertação. Ao incentivar a prática de um olhar criativo para o objeto investigado, hooks não apenas valoriza uma crítica sensível, mas também promove o questionamento sobre o pensar do mundo e das imagens que o compõem. O respeito e o acolhimento amoroso da imagem da própria pessoa e do outro estabelecem uma ética afetuosa, que busca valorizar as minorias e dar voz a pensamentos negligenciados.

A percepção daquilo que vemos na imagem cinematográfica, quando se trata do rosto, passa por um filtro comum: compreendemos através de traços identitários do sujeito quem ele é enquanto corpo social. Percebemos o sujeito social não somente por meio da narrativa, mas também a partir das características engendradas na *mise-en-scène*.

## 1.2 Arte do Retrato: fascínio e imobilidade

O rosto humanista ocidental de origem europeia perpassa e ultrapassa a visão frontal dos ícones bizantinos, apropriando-se de uma representação individual do outro (AUMONT, 1992). O professor e pesquisador Luiz Carlos Oliveira Junior (2017), destaca que é a partir do

Renascimento que o rosto se apresenta em sua retratística moderna, como a representação de traços figurativos da face de alguém, bem como a captação de sua personalidade, desta forma, a visão divina ou sobrenatural da imagem se torna residual em algumas imagens sagradas, mas não sobrevive de forma majoritária.

Nas diversas facetas que a representação do rosto apresenta, detenhamos-nos brevemente no retrato: o rosto no sentido da representação do sujeito. Oliveira Junior (2017) remonta à história do retrato a partir de algumas características definidas para o gênero: a ausência de ação na pintura, a ênfase nos detalhes do rosto do sujeito representado sem qualquer expressividade momentânea e a centralidade do rosto em prol de uma unidade de percepção. Tais características definem, portanto, o retrato pintado e estático, mas não solucionam questões acerca do rosto em movimento.

A concepção do retrato a partir de traços que permitem o reconhecimento do outro, como uma imagem ligada à pessoa, evidencia uma necessidade naturalista do registro deste rosto. Os artistas precisavam ser rápidos em suas encomendas e o tempo com o modelo era primordial para a feitura de um bom retrato. O que confere talento aos pintores seria, portanto, a capacidade de apreensão da verdade que este emprega na representação do outro. Aumont (1992) coloca o rosto em dois caminhos de representação, um caminho que exterioriza a profundidade do sujeito e outro que estabelece um pertencimento a uma comunidade.

O início do século XX e o advento da Arte Moderna demarcam mudanças na concepção do retrato, quando se almeja abandonar o rosto mascarado por convenções sociais e o rosto cru, em sua mais profunda expressão interior, passa a ser investigado.

Haroche e Courtine (2016, p.17) destacam que “os rostos de uma época não se esgotam no reflexo que deles dá o retrato”, compreendendo que por vezes, ambas as histórias (do rosto e do retrato) acabam cruzadas nesta relação entre realidade e representação.

### **1.2.1 O Retrato Cinematográfico e o Detalhe**

O retrato pictórico, compreendendo suas variações no decorrer da história, não deixa de manter suas qualidades e a análise de um retrato cinematográfico, contudo, apresenta dificuldades quando se tenta aplicar as mesmas categorias utilizadas na pintura (ou na fotografia). A premissa de que o cinema é pautado no movimento da imagem implica a contabilização da percepção temporal da ação, e para que um rosto no cinema seja considerado um retrato, algumas caracterizações se fazem necessárias. Para Oliveira Junior (2017) o retrato

verdadeiramente cinematográfico representa o rosto imóvel ou com pouca movimentação, isolado de qualquer dependência narrativa, como os “*Cinematons*”, de Gerard Courant e os “*Testes de Câmera*” (*Screen Tests*), de Andy Warhol.

Identificar qualquer rosto filmado como um retrato inviabilizaria os estudos no cinema; compreender que o rosto precisa estar imóvel ou destituído de narrativa para definir delimita as potencialidades da prática cinematográfica. Nesta dissertação abordamos o rosto enquanto possibilidade de percepção de subjetividades e identidades; partindo da importância do detalhe para identificar o encanto e os afetos passíveis de serem gerados. Para além de quaisquer representações da imagem do rosto, enfatizamos que a experiência cinematográfica amplifica a relação do sujeito com a representação e a percepção tanto de si quanto do outro.

Dentre as características do retrato cinematográfico destacamos a potência do detalhe, que atua como uma espécie de lupa, em aproximações que possibilitam uma visão apurada e específica do que está sendo visto. O cinema talha a imagem, recorta seus planos, enquadra rostos, aproxima a câmera do objeto e por fim, detalha as imensidões. Essa é a operação paradoxal que Didi-Huberman (2013, p.298) enfatiza sobre a potência do detalhe, que “se aproxima para melhor cortar e corta para melhor compor o todo”. Muito embora os recortes imagéticos que compõem os detalhes façam parte da pintura e da fotografia, no cinema o detalhe está em movimento, gerando uma forma de ver que difere de todas as outras.

[...] só nos aproximamos para decupar, dividir, fazer em pedaços. É o sentido fundamental que se diz aqui, o teor etimológico da palavra – o talho – e sua primeira definição no Littré: “divisão de uma coisa em várias partes, em pedaços”, o que abre toda a constelação semântica para o lado da troca e do lucro, do comércio a retalhos. Enfim, por uma extensão não menos perversa, o detalhe designa a operação exatamente simétrica, até mesmo contrária, que consiste em voltar a colar os pedaços ou, pelo menos, fazer uma contabilização integral: “detalhar” é enumerar todas as partes de um todo, como se o “talho” tivesse servido apenas para dar as condições de possibilidade de uma contabilização total, sem resto – uma soma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.298)

A concepção do retrato enquanto gênero da pintura que destaca o rosto em si já demonstra um recorte de um corpo, uma fragmentação daquilo que está sendo visto pelo pintor, uma forma de curadoria do ambiente em prol da representação do sujeito. Entretanto, o dinamismo que o cinema propõe através da montagem ao destacar partes de um rosto nos faz viajar por essa face e explorá-la em outra dimensão: a dimensão do tempo. Desta forma, não podemos exigir do cinema as mesmas características de um retrato pintado, mas uma expansão de seus conceitos na busca por conhecer mais acerca do rosto humano. O retrato pintado detém um sujeito, o cinema o mutila.

### 1.2.2 O *close* e a potência do rosto

O advento das tecnologias como a fotografia e o cinema acarretam para o retrato uma renovação com relação ao seu suporte, expandindo as possibilidades de representação, ainda que mantendo um registro do rosto como ele é visto objetivamente, já que a fotografia capta a realidade através da luz de forma convincente para com a realidade.

Se a fotografia e o cinema conseguem registrar a realidade com uma exatidão maquínica, seria prudente pensar em um retorno ou até mesmo uma continuação do naturalismo a partir do registro do cinema e da fotografia? O Impressionismo do final do século XIX talvez responda a esta questão, compreendendo os registros e as impressões da realidade que os artistas da pintura, do cinema e da fotografia se propuseram a partir deste momento, por um lado (na pintura) revolucionando a técnica e por outro (fotografia e cinema), perpetuando o real.

Entretanto, percebemos que a captação de imagens em movimento por meio do cinema possibilita uma visão própria do rosto, de modo distinto de como o percebemos cotidianamente, isto é, o rosto em detalhe: o enfoque no detalhe do rosto impede a visão naturalista que caracteriza o registro da fotografia e do cinema.

Neste sentido, o recurso *close* torna-se relevante para pensar a potência do detalhe, pois o foco empregado em cada coisa implica o aprofundamento do sujeito que vê as coisas da vida, propiciando, de certa forma, uma revisão do que já se viu, ao mesmo tempo em que acarreta em uma visão nova sobre o todo.

Os *close-ups*<sup>1</sup>, segundo Bálazs (1983, p.91), proporcionam “imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente.” É através do *close* que se percebe as minúcias da vida e que se revela a face das coisas, dos objetos e do sujeito. A face, então, é realçada através das lentes da câmera cinematográfica proporcionando a potencialização da subjetividade, visto que a expressão facial é passional. Como destaca Bálazs:

A expressão facial é a manifestação subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala, pois tanto o vocabulário quanto a gramática estão sujeitos a regras e convenções mais ou menos válidas universalmente, enquanto que a combinação das

---

<sup>1</sup> O uso do termo *close-up*, com o passar do tempo, foi substituído e simplificado como “*close*”. Desta forma, damos sequência ao texto a partir do termo *close*.

feições, como já foi dito, é uma manifestação não governada por cânones objetivos, embora seja principalmente uma questão de imitação. (BÁLAZS, 1983, p.93)

Ao nos depararmos com filmes que enfatizam o rosto, não é somente com a face de um ser biológico que nos confrontamos, mas sim com uma expressão, com pensamentos, com sensações e emoções, “coisas que, embora nossos olhos possam ver, não estão no espaço” (BÁLAZS, 1983, p.94). Um rosto que olha, portanto, não é apenas um rosto desprovido de história ou de conteúdo, trata-se de uma relação afetiva na qual emergem sensações e sentidos. Ao recortar uma cena, um objeto ou até mesmo um sujeito, o primeiro plano acaba por gerar novas vidas. De acordo com Jean Epstein, o primeiro plano:

[...] lavra um outro tento contra a ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, mão, boca, que ocupe toda a tela - não apenas porque ela é ampliada trezentas vezes, mas também porque a vemos isolada da comunidade orgânica - reveste-se de uma espécie de autonomia animal. Esse olho, esses dedos, esses lábios já se tornam seres que têm cada um seus próprios limites, seus movimentos, sua vida, seu próprio fim. Eles existem por si mesmos. Não parece mais uma fábula o fato de o olho, a mão e a língua terem alma própria, como acreditavam os vitalistas. (EPSTEIN, 1983, p.284)

Exaurir a imagem de um princípio de ligação gera uma dinâmica diferente daquela que estamos acostumados a perceber nas vivências rotineiras. As banalidades visuais tornam-se imagens de grande interesse e espanto quando cotejadas pela câmera cinematográfica. O confronto estabelecido entre o registrar a realidade e como registrar esta realidade demonstra a forma com que o cinema potencializa as narrativas e evidencia, por meio da montagem, as partes de um todo.

“Julgo o realizador pelo que ele revela na montagem dos detalhes” (EPSTEIN, 1983, p.281). Assim como Bálazs, Epstein dedica parte de seus escritos para evidenciar a importância do detalhe no cinema; para ele, a ideia de um cinema que conta uma história a partir da captação da imagem de forma ampla reduz a potência cinematográfica, pois, ao registrar toda a ação ao mesmo tempo, essa história será diminuta se comparada a uma montagem que recorta e destaca a cena de forma minuciosa. A decomposição de um acontecimento é primordial para que o impacto do cinema ocorra de fato, o que importa em tais recortes, portanto, é o *entre* da narrativa, o que não se mostra, mas, se entende.

“O rosto acede à dignidade erótica, mística, cósmica suprema” (MORIN, 2014, p.134). Dele conseguimos extrair tudo aquilo que existe na relação entre os sujeitos em sociedade, os dramas, sentimentos e acontecimentos podem ser potencializados através do *close* em um rosto, a aproximação do rosto no cinema gera no espectador uma projeção-identificação que, interferindo em seus processos de subjetivação retoma também aspectos da imaginação

simbólica: o que este rosto significa? A quem ele pertence e como ele está resgatando imagens e memórias do espectador? O rosto afeta o terreno do imaginário.

O cinema particularizou o rosto em um nível elevado, recortando o corpo e eliminando seus membros inferiores, deixando em afetação apenas o rosto humano:

O *close* fixa sobre o rosto a representação dramática, focaliza no rosto todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza [...] o rosto se tornou um médium que se desvela como “o espelho da alma, e a própria alma como espelho do mundo” (MORIN, 2014, p.134).

A partir das leituras apresentadas sobre o rosto e sua relação com o imaginário, conseguimos identificar nas produções cinematográficas uma possibilidade de criação e recriação simbólica, o rosto enfatizado em primeiro plano (*close*) consegue atribuir sentidos e potencializar o imaginário simbólico.

A imagem-afecção se mostra no cinema por meio de todo plano cinematográfico em que desenvolvemos o afeto. Desta forma, entendemos que o rosto, sendo uma parcela do sujeito que denota a passionalidade se torna alvo para a criação de afetos nas imagens. O recurso do *close* é um gerador de afetos, já que este consegue evidenciar traços, rostos e objetos com grande efeito de dramatização.

### 1.3 Traços de Rostidade

A noção de rostidade, de acordo com Deleuze e Guattari, pressupõe a interação de um sujeito com o outro. Daí surge a relação que possibilita a construção identitária dos indivíduos. No âmbito cinematográfico, os autores explicitam que “o *close* do rosto no cinema tem como que dois polos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo ‘em uma impiedosa obscuridade’” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.29). Os traços de rostidade que permeiam tanto o eixo da significância quanto o da subjetivação são os dois modos complementares de se tratar a imagem.

Além de compreender o rosto em sua infinitude e desejo de conhecimento, nos interessa compreender a leitura facial através de uma rede de significâncias, tal qual é tratada em relações de dominância da linguagem na sociedade. Mas quais os tipos de construção do rosto podem ser realizados a partir da fruição fílmica? Deleuze e Guattari (1996, p.28) afirmam que a constituição do rosto compõe um sistema binário denominado muro branco/ buraco negro, onde “a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas

redundâncias” e a “subjatividade não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias.” O sistema muro branco/ buraco negro salienta a troca que existe na concepção de um rosto, sendo este formado por questões subjetivas e significantes.

O muro branco é compreendido como a rede de significâncias da linguagem, enquanto o buraco negro é tido como a subjetividade do sujeito. Existe, neste sentido, uma relação entre a significância/ muro branco e a subjetividade/ buraco negro que acaba por criar a noção de rostidade, noção esta que qualifica os indivíduos e propõe que o significante da linguagem esteja relacionado a partir do rosto que, de certo modo, fala. Sobre a construção desses rostos em sociedade, Deleuze e Guattari comentam sobre as zonas de frequências nas quais os rostos emergem.

Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.29)

Entretanto, pensar que os rostos não são primeiramente individuais não implica uma falta de singularidade de cada um; no que tange a esta questão, os autores colocam como fundamental a inter-relação frequente que existe entre o muro branco e o buraco negro, em que “ou os buracos negros se distribuem no muro branco, ou o muro branco se afila e vai em direção a um buraco negro que os reúne todos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.29-30). Desta forma, compreende-se que a significância não esgota a subjetividade e vice-versa.

Deleuze e Guattari (1996) aprofundam a reflexão sobre o muro branco e o buraco negro, com o conceito de “máquina abstrata da rostidade”, berço de rostos concretos. O sistema é binário, a relação existente sobre o muro branco e o buraco negro não seria o rosto propriamente dito, mas o processo maquínico que acaba por produzi-lo. Este rosto também não é o rosto humano, é o processo de significações construídas que vão além da cabeça que, “mesmo humana, [...] não é forçosamente um rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.31).

### **1.3.1 Máquina abstrata de rostidade: tentativas de fuga e clandestinidade**

O rosto é um mapa; também superfície com traços, linhas e rugas. Não se trata somente da imagem de uma cabeça, mas parte de um processo de rostificação existente construído pela

máquina abstrata da rostidade, que possui o papel de encaixotar sujeitos de acordo com suas proximidades relacionais. O rosto só vai ser efetivamente produzido no momento em que ocorrer o desligamento desta cabeça de seu corpo, ou até mesmo a descodificação de tal corpo para que este também possa ser rostificado. O homem busca, a partir da visão deleuze-guattariana (1996), fugir do rosto:

É um erro agir como se o rosto só se tornasse humano a partir de um determinado limiar: *close*, aumento exagerado, expressão insólita, etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza *close*, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio. Rosto-bunker. A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.32)

A busca pela clandestinidade pode ser compreendida pela fuga de aspectos sociais que enquadram os sujeitos em sociedade a partir de suas rostificações específicas. O que a máquina abstrata da rostidade cria, portanto, é uma prisão que segrega seres a partir de suas conexões sociais, através até mesmo da linguagem. Desta forma, o que se espera de um sujeito é que subverta o valor de seu rosto, conseguindo gerar caminhos para uma construção de um rosto livre de seus significantes.

Verificamos, nesta leitura deleuze-guattariana sobre a rostidade, uma visão crítica acerca da organização social eurocêntrica, na qual impera a segregação dos corpos e as práticas excludentes. A visão de um rosto possibilita a identificação de um indivíduo ao mesmo tempo em que potencializa subjetividades. Estudamos as regras do jogo para destacar as estratégias críticas e subversivas adotadas por Warhol e Omar na construção de trabalhos que caracterizam a arte contemporânea.

As obras apresentadas nos capítulos a seguir, como os trabalhos de Arthur Omar e de Andy Warhol fazem uso do rosto de maneira social, crítica, política e subjetiva, voltando-se ora para a sua representação na afecção, ora para sua rostidade.

## 1.4 O cinema enquanto dilatador de percepções

Enquanto Aumont (1992) apresenta uma posição ambígua do rosto sendo contemplado no espelho como um formato de representação falsa/verdadeira, para Jean Epstein (1983) a

representação cinematográfica do rosto, pode entregar uma representação falsa do sujeito ou gerar um resultado inusitado no qual ressaltam traços não esperados. Segundo o autor:

Seja para melhor ou pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ela se pergunte: Quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade? E ter de acrescentar ao "Penso, logo, existo" o "porém não penso em mim do modo como existo" é uma atenuante singular à evidência do existir. (EPSTEIN, 1983, p.284)

A possibilidade de transformações nas representações da face humana indica a potência do cinema enquanto dilatador de percepções. Epstein (1983) postula que até a mais bela e preparada atriz se desencanta ao se olhar em uma projeção cinematográfica, percebendo detalhes e defeitos que não acredita possuir. Tanto o cinema quanto a ação de se olhar no espelho não entregam o que esperamos enxergar. As representações malogram diante da tentativa de revelação da verdade e a exaltação de detalhes assusta os sujeitos que pensam se conhecer bem. O rosto é uma porta de entrada para questões afetivas e identitárias, as quais são amplamente discutidas ao longo da história da arte ocidental de origem europeia.

Podemos perceber tais traços de rostidade no que concerne a um padrão de rosto e um rosto em desvio na esfera cinematográfica. Joana D'Arc, de Dreyer, como bem lembram Deleuze e Guattari (1996), é puramente o rosto de Cristo em seus enquadramentos dramáticos na construção de mais um/uma mártir para o cristianismo. Da mesma forma conseguimos enxergar em filmes do cinema latino-americano, como os de Glauber Rocha, Helena Solberg e os demais cineastas que no Cinema Novo evidenciaram a representação de rostos periféricos, indivíduos marginalizados que apresentam formulações diferentes e se contrapõem ao estrelato hollywoodiano, exemplificando a normativa da rostidade em suas projeções.

A busca por um cinema politizado no Brasil engendrou produções que envolveram a representação regional e a exibição de sujeitos em desviança. Visualizamos em uma produção de cinema em que se discutem as noções de subdesenvolvimento um radicalismo que incitou produções que precisavam criar uma visão crítica sobre a própria realidade em sociedade.

#### **1.4.1 Paixão, ação e Imagem-afecção (primeiro plano e afeto)**

Em concordância com as ideias de *close* e detalhe de Bálazs, Deleuze (2005, p.104) chama de imagem-afecção toda imagem que carrega consigo a rosticidade, as relações de afeto. Para ele: “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro

plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção”. É importante destacar que nem toda imagem-afecção é propriamente o rosto de uma pessoa, mas todo rosto ampliado no cinema, é imagem-afecção.

Para além de identificarmos o rosto em sua esfera social no processo de rostificação, onde são alocados rostos de acordo com suas características e funções em uma sociedade, é importante destacar o motivo pelo qual esses rostos chamam nossa atenção quando são escancarados diante de uma projeção cinematográfica. De que maneira o cinema potencializa o fascínio do olhar lançado para um rosto? Como compreender os processos de encantamento quando diante do rosto de outro?

Podemos encontrar uma possível resposta no afeto; se estamos falando de imagem-afecção podemos tomar a liberdade para discutir o afeto em si.

O filósofo holandês Spinoza se debruçou sobre a teoria dos afetos, compreendendo o afeto como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (SPINOZA, 2015, p.98). Para o filósofo o afeto pode seguir duas linhas de acontecimentos, a linha das ações e a linha das paixões. As ações acontecem quando o afeto parte de dentro para fora, enquanto as paixões ocorrem quando algo de externo nos afeta.

Afeto e natureza, para Spinoza, são relacionados a partir de uma visão de harmonia entre todas as coisas, em uma conexão entre corpo e mundo. Podemos compreender de sua teoria que somos, em suma, corpos se relacionando com o que nos é externo e essa relação é a causa de nossos afetos, que podem ser bons ou ruins, que podem partir de dentro ou de fora. Sendo um pensador de tendência racionalista, para Spinoza o afeto não é parte animalesca do indivíduo, mas se torna parte de sua racionalidade também, tudo o que acontece é sentido e pensado pelo sujeito.

Spinoza morreu séculos antes do advento do cinematógrafo. O filósofo não testemunhou as afecções provenientes da imagem cinematográfica, entretanto seu postulado sobre a teoria dos afetos, especificamente seus escritos sobre as paixões, isto é, o afeto passivo<sup>2</sup>, acaba por nos ajudar a compreender a noção da imagem-afecção deleuziana. O afeto passivo pode ocorrer seguindo dois caminhos, o das alegrias, que estabelece uma potência positiva, e o das tristezas, que evidencia uma potência negativa. Isto significa que os afetos podem ser bons ou ruins,

---

<sup>2</sup>O professor e pesquisador Marcos André Gleizer em seu livro intitulado “Espinoza e a afetividade humana” (2005) identifica a distinção entre afeto passivo e ativo, de modo a esclarecer a teoria de Spinoza.

depende de quem somos, do que nos afeta e da maneira como recebemos as ações externas ao nosso corpo.

### 1.4.2 Deleuze – afecções no cinema

As afecções estimulam ou refreiam potencialidades. Quando o afeto nos é externo, surgem as possibilidades de que tal acontecimento afete-nos de maneira positiva ou negativa, amamos ou odiamos, sentimo-nos felizes ou tristes. No que concerne às paixões, o afeto independe da ação única do sujeito, isto significa que não possuímos controle sobre o que acontece ao nosso redor, mas que tais acontecimentos vão trazer alguma afecção ao nosso corpo de alguma maneira. Segundo Deleuze (2002):

Na medida em que nossos sentimentos ou afetos provêm do encontro exterior com outros modos existentes, eles explicam-se pela natureza do corpo afetante e pela ideia necessariamente inadequada desse corpo, imagem confusa envolvida em nosso estado. Tais afetos são paixões [...] (DELEUZE, 2002, p.57)

Podemos compreender o cinema enquanto um agente intensificador das paixões, ou seja, do afeto passivo. O cinema enquanto projeção em uma sala escura, cuja história é contada através de imagens em movimento, com planos e cenas montados em prol de uma narrativa, retoma uma atividade imersiva de um sujeito que se depara diante de uma fração de vida em que ele pode somente assistir, mas que o afeta. Tal afeto é passivo quando não depende de nenhuma ação motora do espectador, mas por meio das imagens acaba criando potências positivas ou negativas no agir de quem o assiste.

A visão bergsoniana – na qual Deleuze se ancora – sobre as questões que envolvem o afeto indicam que este apresenta duas características importantes, sendo que o afeto é a tendência motriz sobre um nervo sensível (DELEUZE, 2005). O rosto, então, apresenta diversos movimentos, ao mesmo tempo em que é uma unidade refletora que sente. Os movimentos são intensificados na medida em que a ampliação do rosto sacrifica as relações externas e desloca a imagem para um lugar destacado, onde a capacidade motora é desconsiderada em prol de uma expressividade.

Ficamos diante de uma construção de espaço criada pelo próprio rosto, que nos desloca para dentro deste espaço, restando ao observador lidar com as relações afetuosas, entre o eu e o outro, uma quase interação. O primeiro plano deve, portanto, nos fazer não pensar sobre o

lugar onde se encontra o rosto e a quem ele pertence, fazendo a nossa atenção ser inteiramente impactada pela imagem-afecção. Ainda sobre a imagem-afecção, enfatiza Deleuze (2005):

O afeto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade. É um expressado: o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente. O que o exprime é um rosto ou um equivalente de rosto (um objeto rostificado). (DELEUZE, 2005, p.114)

A imagem-afecção é, portanto, a qualidade e a potência das coisas sendo expressas. O rosto quando posto em primeiro plano cria uma relevância maior para si mesmo, tornando o espaço ao redor, um espaço qualquer, pois os espaços somem quando existe a imagem-afecção por meio do *close*. É importante ressaltar que o elemento rostificador presente através do primeiro plano abrange não somente o rosto de alguém, mas pode ser expresso em objetos que são aproximados do olhar do espectador.

O ato de rostificar alguém ou alguma coisa é refletido na maneira como percebemos o que está em nossa frente, não necessariamente o que está ao redor do ambiente da cena, mas como o objeto ou a coisa se destaca diante de nossos olhos. Essa distinção nos ajuda a entender o termo “rostificar”, pois o rosto de uma pessoa apresenta inúmeras possibilidades de movimentos e micromovimentos, o que acaba tornando a rostificação ainda mais expressiva, destacando-se dentre os objetos que também podem se rostificar.

Identificamos nos traços de rostidade de Deleuze e Guattari (1996) uma organização social que massifica e enquadra sujeitos em determinados pontos, segregando a sociedade. O cinema brasileiro e o cinema latino-americano buscam assumir as desvianças próprias de sua estrutura, escancarando a realidade social. Desta forma, entendemos a produção cinematográfica de Arthur Omar como relevante para questionarmos as padronizações de rostos propostas por Deleuze e Guattari.

### 1.4.3 Participação afetiva

A participação afetiva no cinema, que Edgar Morin destaca no livro “O Cinema ou o Homem Imaginário” (2014), pode ser relacionada ao conceito de imagem-afecção. Morin (2014) utiliza o sentimento de amor como forma de exemplificar a ideia de participação afetiva em processos de projeção-identificação quando:

Suas fotos, seus bibelôs, seus lenços, sua casa ficam todos penetrados por sua presença. Os objetos inanimados ficam impregnados por sua alma e forçam-nos a

gostar deles. A participação afetiva se estende, assim, dos seres às coisas, reconstituindo fetichismos, venerações e cultos. Uma ambivalência dialética liga os fenômenos do coração e os fetichismos. O amor é o exemplo cotidiano desse fenômeno (MORIN, 2014, p.114)

Percebemos tais relações de afeto no cinema a partir de objetos, pois na montagem cinematográfica é possível atingir uma intensidade imagética por meio da aproximação de alguns objetos na câmera, portanto a imagem-afecção opera também nas coisas. Da mesma forma com que conseguimos atribuir afeto às coisas, conseguimos extrair afeto das imagens; não necessariamente precisamos amar o que está acontecendo, o cinema trata de criar o afeto positivo ou negativo que impacta o espectador.

Mas como podemos atribuir afeto e nos deixar afetar através de imagens em movimento quando estas são formas de ficções criadas na montagem de cenas gravadas por uma máquina? Spinoza, em suas proposições, acaba por contribuir mais uma vez às nossas indagações, quando afirma que:

Durante todo o tempo em que o homem é afetado pela imagem de uma coisa, ele a considerará como presente, mesmo que ela não exista [...], e não a imagina como passada ou como futura a não ser à medida que sua imagem está ligada à imagem de um tempo passado ou de um tempo futuro. (SPINOZA, 2005, p.111)

O sujeito sempre será afetado pela imagem que está vendo em seu agora, independentemente se a imagem mostra algo sobre o passado, presente ou futuro, ela sempre será sentida no presente. A imagem cinematográfica é carregada de potencialidades afetivas que sobrevivem ao tempo, deste modo, o corpo é afetado pela coisa no momento em que ele recebe estímulos para tal; o espectador é afetado pela imagem-afecção no momento em que ele está assistindo a um filme.

Em um regime bipolar, o rosto em Deleuze (2005) é refletivo ou intensivo. O refletivo delinea o contorno de um rosto em espanto ou assombro, o que Deleuze denomina por *wonder*. O intensivo deseja, ativa micromovimentos, desperta a variação entre qualidades, destaca traços e extrapola o rosto humano. Entretanto, indo além de sua própria afirmação dos pólos existentes para o rosto, o poder do cinema está em explorar o entre de tal bipolaridade, ou seja, perambular no trânsito entre um rosto e outro e percorrer caminhos que potencializam a ação do rosto.

Os modos de afeto, potencializados no rosto também “rostizam” objetos e cenas. Ao identificar paixões provenientes de um afeto passivo, externo ao sujeito, imagem-afecção do primeiro plano e da montagem, consideramos a relevância do cinema como forma potencializadora de afetos, sentimentos e sensações. As questões brevemente comentadas sobre

imaginário neste tópico serão discutidas de forma mais específica a seguir, delineando aspectos que flertam com poéticas do imaginário.

## 1.5 Imaginário

Michel Maffesoli, em entrevista à Revista FAMECOS publicada em 2008, comenta que o imaginário é “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. O sociólogo ainda estreita as relações entre o imaginário e o conceito de aura conforme estabelecido por Walter Benjamin. Na concepção e na fruição de uma obra de arte não conseguimos enxergar verdadeiramente a aura da obra, mas podemos senti-la. Da mesma forma acontece com o imaginário, ele não pode ser visto enquanto materialidade única e definitiva, mas ele está presente e é parte importante da construção da nossa sociedade, uma espécie de museu de imagens que são criadas e alimentam, ao mesmo tempo, a cultura, os gestos, os sentidos.

Sobre a relação entre imaginário e construção do conhecimento, Durand (2012), na década de 1990, discorre sobre a constante desvalorização que as imagens e que a função da imaginação sofrem por parte do pensamento ocidental, o qual imprime em suas bases tudo aquilo que é desenvolvido a partir da explicação direta da razão. Para Durand, “a imaginação é reduzida pelos clássicos àquela franja aquém do limiar da sensação que se chama imagem remanescente ou consecutiva” (DURAND, 2012, p.21)<sup>3</sup>.

A visão durandiana sobre o imaginário busca, portanto, compreender a imagem em sua pluralidade de sentidos e ambiguidades, sem uma resposta bruta e definitiva (COSENTINO, 2022), mas que conserva dentro de si uma potencialidade de significados que sempre vai depender de fatores individuais, subjetivos e culturais daquele que vê a imagem. Gilbert Durand trabalhou com os estudos do imaginário a partir de uma visão que é também antropológica. Para ele, o imaginário é:

O conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do 'homo sapiens' - nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (se ranger) todos os procedimentos do espírito humano” (DURAND apud ROCHA PITTA, 2017, p. 20).

---

<sup>3</sup>Os pensadores clássicos referidos por Durand são os socráticos, o pensamento ocidental e a filosofia francesa.

Durand retoma a importância do imaginário como sendo a essência do espírito e a imaginação simbólica é o que de fato cria a rede de significados em nossa sociedade. O que é simbólico em uma imagem parte de sua relação, ou seja, uma imagem por si não existe em um sentido único, mas pode derivar vários sentidos para quem está vendo, de acordo com a maneira com que a imagem é tratada, o isomorfismo da imagem parte desta relação entre o que é simbólico e o que é material.

Ao discutir acerca da construção de um imaginário simbólico, não podemos deixar de lado a importância que Bachelard atribui às imagens, sendo estas as formadoras da instância universal do psiquismo (ROCHA PITTA, 2017). Bachelard propôs, na década de 1880, uma tendência nova de pensamento para uma época em que o positivismo predominava, o filósofo buscou atrelar o par de opostos ciência e poesia – sem desconsiderar os obstáculos que tal tarefa exige – e trazer para o campo do conhecimento o alinhamento de ambas as áreas como igualmente importantes na construção cultural e no desenvolvimento científico.

### **1.5.1 Processos de subjetivação e o encanto do retrato**

O imaginário nos interessa quando pensamos na forma como as imagens cinematográficas são produzidas e como o rosto é apresentado nestas simbologias. Quais os sentidos atribuídos ao rosto que podemos identificar na fruição cinematográfica? De que forma o imaginário é potencializado no cinema?

O cinema desde os primórdios de seu desenvolvimento foi popularizado, projetando imagens para o espectador, desta forma, o imaginário também pode ser construído e perpetuado através das imagens cinematográficas.

Se o imaginário abrange o acervo de imagens que foram constituídas pela humanidade (COSENTINO, 2022), entendemos que ele é constituído por imagens que são produzidas nos grupos culturais. Edgar Morin (2014) discute as questões do imaginário e sua abrangência no cinema, identificando onde se encontra, sobretudo, a alma do cinema. Para ele, a ficção é a redução do fantástico em um gênero cinematográfico, é o imaginário transposto em imagem no cinema. Outro ponto interessante para o sociólogo está no processo de projeção-identificação, embora tal processo não seja oriundo do cinema, é potencializado na experiência cinematográfica.

O complexo projeção-identificação acontece principalmente na relação entre uma coisa e outra. Projetamo-nos no outro e buscamos nos identificar com aquilo que estamos vendo,

desta forma, a projeção-identificação “comanda todos os fenômenos psicológicos ditos subjetivos, ou seja, que traem ou deformam a realidade (estados de alma, devaneios)” (MORIN, 2014, p. 111). No cinema, quando conseguimos nos conectar com os acontecimentos de uma cena, nos projetamos nela; da mesma forma que podemos nos identificar nas atitudes e personalidade de algum personagem que estamos assistindo: a experiência cinematográfica é mais afetiva quando nos projetamos e nos identificamos com ela.

Morin denomina “encanto da imagem” o fato de quando conseguirmos sofrer algum impacto diante aquilo que estamos vendo, segundo ele:

[...] A imagem cinematográfica, à qual falta a força probatória da realidade prática, detém tal poder afetivo que acaba justificando um espetáculo. Sua realidade prática desvalorizada é compensada por uma realidade afetiva eventualmente acrescida, a qual denominamos o encanto da imagem. As participações cômicas reduzidas e a valorização afetiva da imagem, misturadas, ligadas, mostraram-se mais potentes para fixar a nova invenção como espetáculo, desde o início. O cinematógrafo, portanto, não é apenas espetáculo, mas ele é espetáculo. (MORIN, 2014, p.118)

O encanto da imagem consiste na possibilidade de afecção que a imagem cinematográfica incute no espectador. O cinema, através da montagem, enquadramento, planos e história, traz consigo a capacidade de influenciar aquele que está assistindo, impactando o espectador de diversas formas. Tal impacto é o que Morin identifica como a justificção do entendimento que possuímos do cinema enquanto um espetáculo desde seus primórdios.

Quando questionado sobre a homogeneização e a manipulação das imagens forjadas pelo cinema hollywoodiano, Maffesoli (2008) retoma o postulado de Morin sobre a relação entre imagem e indivíduo, antes mesmo da imposição de qualquer imagem sobre o indivíduo. “A publicidade e o cinema lidam com arquétipos. Isso significa que o criador deve estar em sintonia com o vivido. O arquétipo só existe porque se enraíza na existência social” (MAFFESOLI, 2008, p.81). O cinema passa a ser, portanto, uma parte importante que gera sentidos para o imaginário ao mesmo tempo em que se alimenta dele para criar imagens de interesse na sociedade, uma vinculação cíclica da imaginação simbólica.

Entretanto, não podemos ignorar o cinema enquanto meio capaz de moldar as grandes massas, nem deixar de compreender que o cinema hollywoodiano de fato é uma ferramenta homogeneizadora do pensamento da sociedade ocidental. O *star system* devorou o mercado desde a década de 1950 utilizando os rostos de atores e atrizes que mais vendiam filmes no auge de seus estrelatos. Morin (1989) comenta que no auge do *star system*, as grandes estrelas transcenderam o cinema e passaram a anunciar produtos, cosméticos e todo objeto de consumo que interessava o mercado na época. O cinema criou as estrelas e a sociedade de consumo fez

grande uso de suas atribuições na sociedade, essa característica comercial do cinema continua sendo utilizada como meio que molda pensamentos e ideias.

Morin (2014) destaca ainda que o uso do imaginário na esfera cinematográfica acaba por potencializar as funções do cinema da mesma forma com que perpetua o imaginário. Para o sociólogo, se o devaneio de Bachelard é o ponto mais alto do imaginário em um nível consciente do sujeito, o cinema é a forma mais original de processar o imaginário e visualizar o onírico. Segundo ele:

Os inventores do cinema, empírica e inconscientemente, projetaram para fora de nós as estruturas do imaginário, a prodigiosa mobilidade de assimilação psicológica, os processos de inteligibilidade, etc. Tudo o que se pode dizer do cinema vale para o próprio espírito humano também; seu poder ao mesmo tempo conservador, animador e criador de imagens animadas. O cinema inclui não apenas teatro, poesia e música, mas também o teatro interior da mente: sonhos, imaginações, representações: o pequeno cinema que nós temos na cabeça. (MORIN, 2014, p. 241)

O cinema representa e significa o mundo da mesma forma com que o mundo representa e significa o cinema. Se o cinema possui a capacidade de projetar o imaginário para um formato visual, que seria o cinema, o rosto no cinema se torna para nós a máxima cinematográfica no que concerne à projeção-identificação, deixando de ser mero instrumento do cinema para nele ser instalado o complexo da projeção-identificação (MORIN, 2014).

## **1.5.2 O rosto como representação social**

O professor e pesquisador de cinema e audiovisual Pedro Maciel Guimarães (2016) apresenta um panorama sobre a fisionomia humana e seu uso na esfera cinematográfica. Segundo ele, os estudos de fisionomia desenvolvidos no século XIX propõem a identificação de rostos sociais em prol de práticas racistas e segregadoras. Para Courtine e Haroche (2016), a determinação para a tipificação de rostos estava relacionada ao antagonismo de um tipo físico popular e outro burguês e as classes trabalhadoras comumente representam o rosto do assassino no cinema, evidenciando a presença estereótipos nas representações da face.

Lavater e Gall<sup>4</sup> propuseram estudos de fisionomia que afirmam estereótipos, bem como Cesare Lombroso que, ao criar a antropologia criminal vincula práticas criminais e hereditariedade, incitando na sociedade um pensamento que determina que as pessoas nascem com certas pretensões delitivas, perpetuando preconceitos.

As possibilidades que o cinema apresenta no que concerne à analogia entre a face animal e a face humana são verificadas por Guimarães, bem como são explicitados os modos de compreensão do rosto enquanto elemento estético e narrativo.

A montagem cinematográfica, geradora de analogias, trata o rosto como elemento primordial na criação de sentidos. Na montagem eisensteiniana prevalece a representação de rostos genéricos (AUMONT,1982), que mostram principalmente formatos de tipos e classes; no cinema hollywoodiano percorre-se o caminho da individualização sensacionalista, criadora de mitos (GUIMARÃES, 2016).

O rosto é uma forma de representação social que destaca tipos humanos em um sentido político de representação de classes e os cria mediante um pensamento alinhado à economia. É também uma forma de discurso que estabelece relações de poder, nas quais é possível reorganizar grupos e determinar esferas sociais.

Na compreensão deleuze-guattariana da construção de rostos sociais, não existe uma universalidade deste rosto, mas sim uma padronização de um rosto que é imposto. A pesquisadora Cristina Valeria Flausino (2019) remonta à relação do rosto a partir da concepção deleuze-guattariana, entendendo que o rosto seria:

[...] uma superfície de referência, comparado a um muro ou tela, que atende a um quadro geral de referências, com o qual o sujeito passa a se identificar, sem perceber que foi subtraído da sua própria potência e polivocidade em razão de um projeto político. (FLAUSINO, 2019, p.37)

A “máquina abstrata de rostidade” asfixia individualidades em prol da organização de referenciais, em um amplo quadro de referências com o qual identificamos a nós mesmos e aos demais. São isoladas subjetividades e massificados os sujeitos sociais.

Susan Sontag, ao analisar as fotografias de August Sander, de 1911, esclarece que o fotógrafo passa a registrar, sob a lente de sua câmera, um catálogo fotográfico do povo alemão:

---

<sup>4</sup>Kaspar Lavater foi um pastor suíço que buscou atrelar a ciência natural com a religiosidade, a fim de captar traços psicológicos no rosto dos indivíduos. Franz Joseph Gall buscou a criação de um estudo de patologias a partir da medição do crânio dos sujeitos examinados, em busca de categorias para os rostos. (GUIMARÃES, 2016)

Não se tratava tanto do fato de Sander haver escolhido indivíduos de acordo com o caráter representativo deles, mas sim de haver suposto, corretamente, que a câmera não pode deixar de revelar os rostos como máscaras sociais. Cada pessoa fotografada era um emblema de determinada classe, ofício ou profissão. Todos os seus temas são representativos, igualmente representativos, de determinada realidade social - a deles mesmos.” (SONTAG, 2004, p.38)

Sander dialoga com a noção de rostidade no que concerne à representação do rosto e seu enquadramento social.

Os retratos fotográficos rostificam os sujeitos, cada sujeito simboliza uma classe, ou seja, ao olhar para seu rosto é possível enxergar no muro branco a que lugar esse indivíduo pertence, sem ao menos questionar o que há no buraco negro.

Para além de compreender a relação dicotômica da classificação que o processo maquínico propõe, ou seja, rostificar o outro no processo relacional, Flausino (2019) destaca que, na perspectiva de Deleuze e Guattari, as ações excludentes que a noção de rostidade exerce dentro da sociedade amplificam e evidenciam tais diferenças como desviança. Fora da normativa, os sujeitos errôneos subvertem narrativas, complexificando os processos de análise do retrato no cinema. À segregação dos tipos sociais, cuja potencialização é muitas vezes exercida pelo cinema hegemônico norte-americano, contrapõe-se a produção cinematográfica de artistas engajados, que têm por meta subverter a ordem social.

A noção de rostidade estabelece um padrão, uma normativa, o conceito de rostidade se abre para o desregramento que recai de maneira periférica em rostos voltados para o desvio. Deleuze e Guattari (1996) indicam certos níveis de tolerância que se aplicam na desviança, entretanto, para compreender os desvios do rosto, é necessário identificar o seu padrão. De acordo com as teorias de Deleuze e Guattari, o rosto de Cristo é o ponto máximo do padrão exercido pela máquina abstrata da rostidade:

Se o rosto é o Cristo, quer dizer o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvianças, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Eles também serão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados. (DELEUZE; GUATTARI, 1996. p.41)

A representação de um Cristo branco é colonialista e reforça estereótipos em um âmbito social que corroboram para a segregação de corpos que fogem desta normativa, nossa pesquisa, contudo, enfatiza produções que explicitam novas possibilidades de identificação do rosto, numa espécie de revisão/ ampliação dos postulados de Deleuze e Guattari.

A binarização do rosto acaba por classificar o sujeito em determinadas esferas que não incluem todos os tipos de pessoas, conseqüentemente, a máquina exclui todos aqueles que não

se adequem às suas escolhas e processos de seleção (FLAUSINO, 2019). Deleuze e Guattari (1996) utilizam como exemplo uma travesti, que não se encaixa no padrão homem, tampouco no padrão mulher. À primeira vista, esse rosto recebe uma resposta negativa e cai na desviação, revisando tal rosto, ele pode ser encaixado dentro de um processo de tolerância ou de extermínio da sua existência, de qualquer forma, não existe uma aceitação direta para os rostos desviados.

Maria Rita Kehl (1996) em sua palestra sobre Cinema e Imaginário ressalta a figura do herói inserida no imperialismo do cinema estadunidense e explicita que o cinema é construído de forma simbólica. A psicanalista salienta a presença de uma aura masculina que envolve os filmes mais comerciais, identificando um imaginário simbólico que é perpetuado nesta relação de homem para homem. Segundo ela:

As determinações da linguagem cinematográfica jogam um papel aqui, uma vez que pouco se pode mostrar em linguagem cinematográfica além da ação – mas há cinemas, digamos, mais contemplativos, mais reflexivos, mais intimistas ou mais femininos do que o cinema norte-americano. É porque a feminilidade está totalmente banida dessa “Terra de Marlboro” que nos encontramos num universo narcísico – ironicamente, um universo dominado por uma fantasmagoria homossexual (KEHL, 1996, p.111-112).

Kehl (1996) enfatiza que o papel da mulher em filmes norte-americanos está sempre subjugado a uma visão de servidão para o homem. A mulher apresenta uma função que complementa o personagem masculino, que enaltece o herói, que agrega em sua construção narrativa e que serve para ele como fonte de desejo, em posição de rendição evidenciando a virilidade do herói. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (2019, p.250) comenta sobre como o patriarcado propaga a idealização da mulher fazendo uso da estética e das imagens de consumo com “o próprio cinema, que, desde seu início, décadas antes, tratavam da mulher de maneira também objetificada e com fins puramente comerciais/econômicos”, como forma de perpetuar a dominação dos homens sobre as mulheres.

Explicitamos alguns exemplos de como o imaginário perpassa visões pré-estabelecidas e perpetuadas na história por meio do cinema, buscamos identificar, nos trabalhos de Andy Warhol e Arthur Omar – que serão discutidos nos próximos capítulos – as possibilidades de representação do imaginário simbólico em suas obras cinematográficas.

Buscamos identificar, ao longo do capítulo, a relação entre um rosto que se mostra como fenômeno social e emocional, a rostidade e a imagem-afecção. A simbologia e o imaginário são recursos que dilatam as possibilidades de sentidos que a imagem cinematográfica pode apresentar.

A rostidade se desvela enquanto uma construção social, onde identificamos – e julgamos – o outro a partir de seus traços físicos e de sua ocupação na sociedade. Compreendemos essa

noção de rostidade como um elemento possibilitador de leituras e reflexões acerca dos rostos evidenciados no cinema e na arte, compreendendo que muitas produções ora afirmam, ora subvertem a rostidade. A condição social e subjetiva explicitada na história do retrato contribui para a compreensão tanto das representações artísticas quanto das cinematográficas.

## CAPÍTULO 2

# A melancolia de Andy Warhol

não há ninguém entre nós que seja um desconhecido para a morte.

*bell hooks*

Voltadas para o retrato e imagens de tragédias, as obras enfatizadas nesta dissertação permeiam as esferas da cultura de massas. Neste sentido, buscamos nas obras de Andy Warhol a relação entre arte e cultura de massas, evidenciando a maneira como consumimos as imagens de tragédias. Warhol se apropria de imagens que sensacionalizam a tragédia e as questiona, evidenciando a banalização das imagens na esfera da produção artística. As obras de Warhol são analisadas com o intuito de investigar as imagens de morte e tragédia presentes na nossa realidade cotidiana, evidenciando a maneira como consumimos tais imagens.

Warhol ultrapassa as esferas da arte ao se apropriar de imagens amplamente vistas e divulgadas por meios de comunicação das massas, transgredindo as tradições artísticas até então estabelecidas, questionando também a sociedade na qual se insere. Para além da representação das banalidades e superficialidades da vida, identificamos traços melancólicos na representação da morte em obras do artista, dentre as quais destacamos imagens de tragédias e obras cinematográficas. Os “Testes de Câmera” criados a partir da década de 1960 dilatam o tempo e apresentam, na imobilidade dos retratos filmados, a angústia da morte.

## 2.1 Entre a Pop Art e o cinema underground

Andy Warhol é um artista que estreitou as relações entre a arte e a cultura de massas, despontando na década de 1960 com a Pop Art e deixando sua marca no âmbito artístico nova-iorquino enquanto artista de vanguarda, para além de sua carreira anterior como artista comercial. Arthur Danto (2012), no livro intitulado “Andy Warhol” – dedicado inteiramente ao desenvolvimento artístico e filosófico de Warhol –, explicita que o período de tempo entre os

anos de 1959 até 1961 marca o ponto de passagem de artista comercial para artista de vanguarda, evidenciando em suas produções a estética do consumo.

Isto não significa que durante sua carreira comercial Warhol não produza de forma interessante, mas Danto destaca as experimentações que o artista explora a partir deste momento. O movimento no qual Warhol ganha notoriedade apropriou-se de imagens do cotidiano, de relações que não envolviam uma questão somente estética em seu molde mais tradicional, mas também filosófica.

É por meio dos estudos de Danto que lançamos luz às obras de Warhol. O filósofo e crítico de arte se esforçou para encontrar nas teorias estéticas anteriores ao século XX alguma conexão com a produção artística que ocorria na década de 1960, mas a busca foi em vão. Em Danto (2015) – que na época estudava o Expressionismo Abstrato – existia, portanto, uma certa frustração no que concerne à falta relacional entre arte e filosofia, a produção artística mudava constantemente em encaminhamentos que os filósofos não se interessavam o suficiente para investigar, ou até mesmo não percebiam a discrepância entre teoria e prática.

### **2.1.1 A Pop Art como um resgate do cotidiano**

Para Danto (2015, pp.1-2), “as questões que preocupavam os pintores [...] pareciam tão distantes da filosofia supostamente dedicada ao tema da arte que alguém que conhecesse ambos os aspectos do assunto precisava parar para pensar qual era, afinal, o sentido da filosofia”. Ao questionar os escritos sobre a estética, Danto percebeu na divergência entre teoria e prática uma mudança drástica no encaminhamento estético da produção artística:

Ao contrário do Expressionismo Abstrato, no qual a estética como uma forma de experiência vivida – algo distinto da estética como disciplina filosófica – era tão central para sua existência como arte, parecia que a arte insolente e irreverente do início dos anos 1960 não dava nenhum espaço para a estética. [...] achei inebriante ser filósofo da arte num momento em que a arte se desembaraçara de todas as pesadas roupagens metafísicas que o Expressionismo Abstrato gostava de usar como vestimenta intelectual e se satisfazia em produzir obras que pareciam para todo o mundo objetos comuns da vida cotidiana (DANTO, 2015, p.3).

É neste cenário que o movimento da Pop Art avança e cresce em meio à sociedade de consumo. A fatura artística da Pop Art se desenvolve nas representações que se distanciam da arte intelectualizada do Expressionismo Abstrato. Não podemos, entretanto, compreender a Pop Art como uma forma de arte desintelectualizada, pelo contrário, ao utilizar imagens cotidianas e objetos comuns, o movimento infere reflexões profundas sobre a sociedade na qual se insere.

A Pop Art é permeada por “um esforço para superar a distinção entre a belas-artes e arte popular – entre o elevado e o baixo, o nobre e o vulgar –” (DANTO, 2015, p.3), o que Warhol faz a partir disto, é elevar o cotidiano e questionar valores e representações canônicas. O que surge a partir desses questionamentos é a representação do superficial, demonstrando apreço por formas e objetos de consumo, incluindo, neste contexto, as personalidades públicas que foram objetificadas e apresentadas para um público de massas que consumia sua imagem incessantemente.

Warhol é identificado por Danto no artigo “Um filósofo como Andy Warhol” publicado em 2001, como um artista com grande teor poético e tendências filosóficas marcantes. O que compreendemos em Warhol consiste na atitude vanguardista em sua obra: ele percorre um caminho contrário ao que imperava em Nova Iorque na década de 1960.

Desta forma, o artista se mostra capaz de identificar em objetos banais de grande circulação uma potência artística que criou a questão indagada no início do século XX, graças à Marcel Duchamp: o que é arte? Para além desta indagação primeira, Danto (2004) ainda questiona: como a obra *Brillo Box* pode ser vista como arte enquanto as caixas de *Brillo Box* vendidas em mercados são meros objetos sem importância?

O artista explora técnicas diversas que contrapõem os formatos de arte mais tradicionais prezados por seus pares. Warhol dedica-se à serigrafia, fotografia e ao cinema como uma espécie de desafio à arte de seu tempo. Toda a artesanaria do artista, considerada por muitos como relevante na identificação do que é uma obra de arte, é questionada e subvertida; a fotografia e a gravura como formas de obras seriadas – onde a possibilidade de várias cópias e tiragens é facilitada – também interessa Warhol.

Se uma obra de arte é valorizada por sua unicidade na história, o artista faz questão de repetir a mesma imagem diversas vezes. A temática das obras – deixando de lado qualquer estética que retome o íntimo e o subjetivo como os expressionistas abstratos propõem – indica a celebração da vida cotidiana e das pequenas coisas que permeiam o sujeito em sociedade.

Escolhemos Arthur Danto para embasar nossos estudos sobre a Pop Art e Andy Warhol, pois, mesmo sendo um movimento artístico de grande repercussão no âmbito artístico das culturas de massas, foi esse motivo que fez com que o movimento fosse pouco considerado pelos críticos de seu período. Danto, antes de tudo, celebra o encerramento da era do Expressionismo Abstrato e busca assimilar as novas tendências que surgem a partir da década de 1950. Entretanto, nem todos os filósofos e críticos de arte abrem mão de seus estudos canônicos sobre a estética para olhar a superfície da Pop Art.

Clement Greenberg é considerado um importante ensaísta e crítico de arte favorável ao modernismo, seu ensaio intitulado “Vanguarda e Kitsch”, de 1939, chama a atenção ao relacionar o modernismo enquanto um combate à degradação cultural a que a arte se submete. Greenberg também é um personagem importante no que concerne ao binarismo nova-iorquino que oscilava entre Expressionismo Abstrato e Pop Art.

A professora e pesquisadora Maria de Fátima Morethy Couto (2003) compreende a Pop Art como uma corrente vanguardista e não propriamente um movimento de vanguarda, segundo ela:

No mesmo momento em que Warhol apresentava suas *Brillo Boxes* na Stable Gallery, em Nova York – exposição essa que motivou o célebre artigo “O mundo da arte”, de Danto –, Greenberg escrevia que a Pop Art era uma corrente vanguardista e não verdadeiramente uma vanguarda. Ela era apenas “uma escola e uma moda” e não poderia ser considerada “um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea [...] Por mais divertida que seja a Pop Art”, afirmou então, “não a considero realmente original. A Pop Art desafia o gosto apenas superficialmente” (COUTO, 2003, p.51)

O dualismo entre Greenberg e Danto sobre a Pop Art demonstra com clareza a atmosfera da arte no início da década de 1960, Greenberg estava incerto sobre a afirmação da Pop Art enquanto um movimento artístico de vanguarda, pois nela se trata de assuntos familiares demais, próximos demais do grande público, compreendendo a boa arte como aquela inserida em uma erudição absorvida por poucos, com um nível de inteligibilidade muito mais complexo.

Enquanto isso, Warhol se afirma na superfície identificando naquilo que é comum a possibilidade de criação artística. A compreensão de Greenberg sobre o modernismo enquanto uma continuidade da arte dos padrões estéticos do passado (COUTO, 2003) mina as possibilidades de utilizar as teorias modernistas para compreender a arte contemporânea.

Na busca pela inovação artística, os movimentos decorrentes da primeira metade do século XX encontram na estética as soluções para suas indagações, com exceção de Duchamp. Para Danto, o sistema modernista já não cabe mais em uma sociedade cujo consumo se exacerba também diante do mercado da arte. Os artistas, a partir da década de 1960, rejeitam esse sentido de continuação histórica e se encaminham para uma liberdade de expressão que transcende o valor e o desenvolvimento estético e material de uma obra (COUTO, 2003).

Podemos exemplificar essas mudanças do estético para o conceitual na arte, por meio das produções artísticas de tendências conceituais dirigidas para uma forma de arte em que se retoma o valor simbólico e a mensagem transmitida acima da materialidade do trabalho. Os parâmetros modernistas já não servem mais para olhar as novas produções, sendo necessário desenvolver também para a crítica um novo sistema.

### 2.1.2. Warhol e seu cinema *underground*

Warhol deixa de lado as formas de arte convencionais e a partir de 1965 decide se aposentar da pintura, “seu ímpeto criador havia se voltado para o cinema e a televisão. A *Silver Factory* transformou-se num estúdio cinematográfico” (DANTO, 2012, p.105)<sup>5</sup>. A partir deste momento, as experimentações de Warhol abrangem os formatos comunicacionais mais recentes, demonstrando grande interesse na captação de imagens em movimento e na legitimação da fama através das projeções e das telas das televisões. Sendo um artista de vanguarda, é compreensível que Warhol não busque seguir um caminho convencional perpetuando cânones já estabelecidos no cinema, o que o artista faz em seus filmes foi se insubordinar perante a linguagem do cinema, transformando a concepção da produção de arte.

O interesse despertado em Warhol a partir do cinema *underground* nova iorquino implica uma forma bastante experimental de se criar um filme, sendo que estas produções são uma quase continuação do que o artista já vinha trabalhando em suas pinturas e esculturas, a produção fílmica de Warhol mostra cenas banais e cotidianas da vida, como comer, dormir e beber, ações da mais pura rotina de uma pessoa qualquer.

Entretanto, não podemos afirmar que o cinema partiu da pintura se a busca de Warhol no cinema era a criação de algo puramente novo. De acordo com Danto, “o puro fascínio pelo que todos conhecem bastava para justificar filmes de qualquer duração, em que nada de mais empolgante acontecia do que o registro do ato em um rolo de filme” (DANTO, 2012, p.106).

Em uma análise da produção fílmica de Warhol, a primeira significativa contribuição é “*Sleep*”, de 1964, com cerca de 5 horas de duração, onde o artista registra o sono de seu companheiro e poeta John Giorno. O filme não apresenta uma narrativa clássica (podemos pensar no cinema hollywoodiano como parâmetro), durante todo o filme o que vemos é Giorno dormindo, numa atividade bastante íntima para o casal, sendo uma ação rotineira de Warhol.

*Sleep* demonstra o teor experimental que o artista empregou em seus projetos buscando adequar a linguagem para o seu propósito, e não o contrário. Warhol encontra no cinema experimental o que Deleuze (2005, p.230) chama de “cotidianidade”, a representação de situações comuns, “a teatralização cotidiana do corpo”, registrando o corpo cotidiano através de ensaios.

---

<sup>5</sup>O estúdio de Warhol manteve o nome *The Silver Factory* até meados da década de 1960, quando, cansado da cor prata, Warhol troca a cor da pintura e o nome muda para *The Factory* (Danto, 2012)

Em contraposição ao cinema clássico está o cinema *underground*, no qual, para Ismail Xavier (2019) existe a possibilidade de compreender os filmes do artista enquanto cinema de vanguarda. Tais cinemas fogem de uma ordem convencional que se modula a partir de narrativas formuladas e montagens pré-estabelecidas. A ideia é utilizar o cinema como um recurso subversivo:

Diante do filme de vanguarda, não encontramos o habitual fluxo narrativo de um cinema acelerado, e devemos procurar nos adaptar à nova temporalidade proposta aos sentidos. O espectador precisa aguçar sua sensibilidade plástica para perceber no mínimo detalhe a incidência de um estilo e a expressão de um sentimento interior. Nos filmes de vanguardas imagens, em constelações, multiplicam-se. (XAVIER, 2019, p.119)

A experiência muda de acordo com o estilo cinematográfico, assistir a um filme compreendido por Xavier (2019) como acelerado, retoma a primazia da ação através da narrativa hollywoodiana, onde cada corte acontece de forma rápida, induzindo o espectador a um emaranhado de planos e cenas na busca pelo encantamento e imersão na narrativa por meio da imagem. O cinema de vanguarda contraria essa fórmula ao estabelecer uma relação experimental com as imagens em movimento.

A ideia de um cinema pop em Warhol se inflama através da celebração da vida e da validação daquilo que é cotidiano, o olhar ao redor, cenas banais e familiares que constituem o grande acervo das rotinas. O artista Roy Lichtenstein destaca que “o mundo está aí fora [...] a Pop Art olha para o mundo; parece aceitar o seu ambiente, que não é bom nem mau, mas diferente” (XAVIER, 2019, p.123).

Atribuímos aos artistas pop a façanha de representar o cotidiano tão negligenciado pelos expressionistas abstratos que olhavam apenas para o seu interior. No filme “*Empire*”, de 1965, o que Warhol cria é a captação da naturalidade ao registrar por mais de oito horas a vista do *Empire State Building*, enquanto nada de muito relevante acontece ao seu redor. Sobre este filme, Danto (2004) considera que:

A Brillo Box faz pela arte o que *Empire* faz pelo filme. Ele força a reflexão sobre o que faz algo arte quando isso não corresponde ao olhar, assim como o filme demonstra o quão pouco é preciso para que algo seja um filme. Ver *Empire* como um filme é arquivar como não essencial muito do que os teóricos supõem ser central no filme, tudo o que Warhol majestosamente subtraiu. (DANTO, 2004, 106)

A construção de espaço-tempo nos filmes de Warhol indica uma radicalização daquilo que se entende por cinema na década de 1960. Os filmes populares tinham como objetivo encantar o espectador de modo que este não percebesse o tempo passar. O que se sente ao assistir aos filmes de Warhol é o contrário: somos confrontados pela dimensão do tempo na

medida em que nada acontece. A representação daquilo que é rotineiro se arrasta na projeção inquietando o espectador, que se conscientiza da passagem do tempo (DANTO, 2012). Warhol permeou e adentrou as esferas do que é erudito em sua dimensão mais popular, inseriu-se na sociedade que buscou representar, tornando-se parte da própria obra. Seus filmes fazem parte de uma dimensão poética e artística que questiona o cinema e a arte.

Explicitadas algumas das questões que envolvem a produção artística de Warhol, no próximo tópico discorreremos sobre seus “Testes de Câmera”, nos quais o retrato é o tema adotado. A investigação propõe uma leitura dos testes de Nico e Bob Dylan e sua relação entre o visual e o subjetivo que percebemos em seus rostos, pois a técnica de Warhol nos “Testes de Câmera” envolve a percepção do tempo no cinema.

## **2.2 Os retratos filmados de Andy Warhol**

Warhol mantém uma constante produção de retratos em seu acervo. Mas não é qualquer rosto que chama a atenção do artista: existe em seus trabalhos uma fixação nos rostos das pessoas quando estas se tornam celebridades. A noção de desumanização dessas figuras públicas na elevação para um status voltado ao estrelato – entendido como elevado na sociedade de consumo – chama a atenção do artista, que faz uso desses rostos em suas serigrafias, fotografias e filmes. Os inúmeros retratos produzidos pelo artista demonstram o interesse pela atratividade da face, no registro de personalidades tais como Marilyn Monroe, Jackie Kennedy e ele mesmo.

De fato, Warhol elenca o reconhecimento dessas figuras públicas com o magnetismo que elas mantêm com o público e explora essa fascinação que a sociedade alimenta com as estrelas da época. O artista intensifica tais rostos vistos repetidamente nos jornais, revistas, filmes e programas de televisão da época, mas com algumas alterações: as cores fortes e a replicação dos rostos, por vezes com algumas variações tonais, deixam as figuras ainda mais vibrantes, chamando a atenção de um público que já se interessava por essas pessoas.

Os retratos de Warhol se tornam tão icônicos que acabam sendo atribuídos como parte da identidade da Pop Art como um todo. O artista se apropria das imagens de celebridades do mesmo modo com que a sociedade se apropriou das mesmas, criando um certo controle sobre a vida das celebridades, dentro de uma esfera social que se sente no direito de tal controle. Os retratos de Marilyn Monroe de 1962, que resulta nas imagens icônicas de seu rosto em serigrafia

colorida, poucos dias depois do suicídio da atriz exemplifica a atenção que o artista mantinha entre a fama e a tragédia.

Existe também uma provocação por parte do artista ao enfatizar os rostos de celebridades, usamos como exemplo os retratos de Jackie Kennedy. A morte do então presidente dos Estados Unidos, John Kennedy, em 1963, é amplamente noticiada pelos principais jornais e revistas da época e, grande parte da mídia acaba utilizando as fotografias de Jackie, sua esposa, para compor as manchetes, pois o impacto midiático que Jackie imprime nas notícias causa grande comoção do público.

Warhol cria um mosaico com cerca de dezesseis fotografias em azul, preto e dourado, no qual mescla imagens que aproximam o rosto de Jackie dias antes da morte de seu marido e imagens do rosto dela durante o funeral. Evidentemente, o fato de o artista ter criado uma obra com a face de Jackie causa mais incômodo ao grande público do que todo o sensacionalismo criado pela mídia utilizando o rosto da mulher em luto.

A intensa relação que Warhol mantinha com a imagem de vedetes em suas fotografias e serigrafias toma um caminho esteticamente contrário à sua trajetória no cinema. Quando nos voltamos para os estudos do cinema hollywoodiano e a construção de um estrelato em meio à sociedade de consumo, compreendemos que o cinema homogeneiza as narrativas e os rostos. O longa-metragem “[...] tende ao sincretismo. A maioria dos filmes sincretiza temas múltiplos no seio dos grandes gêneros: assim, num filme de aventura, haverá amor e comicidade, num filme de amor haverá aventura e comicidade e num filme cômico haverá amor e aventura (MORIN, 1997, p.36).

O sincretismo do cinema evidencia a proposta hollywoodiana de uma espetacularização dos atores, onde, a narrativa formulada passa a ser submetida aos atores em cena: vamos ao cinema para assistir à Marilyn, enquanto a narrativa de “Quanto mais quente melhor” (1959) fica em segundo plano. Nesta ótica, Warhol é tão interessado pela construção deste estrelismo que se apropria das celebridades com suas imagens mais replicadas e identificáveis, entretanto, seu cinema cria uma espécie de experimentalismo imagético que afasta seu trabalho do cunho hollywoodiano que tanto o fascina.

Para a gravação do filme “*Sleep*” (1964), Danto (2012) relata que foram necessários milhares de rolos de filmes em um espaço de tempo de um mês, pois Warhol não sabia utilizar a câmera que comprou para as gravações, nem tampouco sabia montar o filme posteriormente. O experimentalismo do artista já estava envolto no formato de produção de seus filmes, criados de maneira orgânica através de testes em que tudo poderia ser aproveitado.

Dentre suas experimentações cinematográficas, enfatizamos a fascinação que Warhol mantém por renomadas personalidades, resgatando alguns de seus “Testes de Câmera” para analisar o rosto e o cinema de acordo com os conceitos de rostidade e afecção. O rosto, para Warhol, representa um traço de identificação importante para seus ideais de consumo e glamour. Os retratos em movimento são, para o artista, uma extensão de “*Empire*” (1965):

Suponhamos que alguém nos pergunte de que consiste a essência dos “retratos em movimento” [*movingpictures*]. A resposta não pode estar no fato de serem feitos de imagens, porque os *stills* de Cindy Sherman, [...] também o são. Mas alguém poderia acrescentar: as imagens se movem. Ocorre que, na verdade, as imagens do filme *Empire* não se movem nem um milímetro! [...] Assim, pode-se dizer que num “retrato em movimento” não é a imagem que se move, mas é uma tira de celuloide que se move. (DANTO, 2012, p.111-112)

Retomamos, então, nossos estudos sobre o retrato e compreendendo como este gênero se desenvolve através das lentes cinematográficas, na acepção de rostidade e imagem-afecção. A dificuldade em apreender o retrato no cinema se concentra na proposta de adaptação de um meio expressivo para outro, numa espécie de tradução intersemiótica.

Robert Stam (2008) destaca a relação intertextual que é gerada em processos de transmutação e transformação de um formato para o outro. Ora, se nas adaptações cinematográficas de obras literárias compreendemos que a tradução não é mais o original em sua acepção primária de obra, o gênero retrato no cinema é transposto em suas diversas traduções. O retrato pode aparecer no formato de primeiro plano por meio do close, mas não seguirá de forma literal as características do retrato pintado, compreendendo que no cinema o movimento acrescido nas imagens afeta o resultado do retrato.

Podemos afirmar que a dimensão do tempo garantida pelo cinema incita, na produção de Warhol, formatos de retratos que respeitam sua nova mídia, que se estendem no tempo e garantem uma relação entre objeto e o filme. O filme “*Empire*” (1965) é constituído de tempo e, “[...] na verdade, somente num retrato em movimento é que uma coisa pode realmente ficar parada” (DANTO, 2012, p.112).

No que concerne à produção cinematográfica de Warhol, os “Testes de Câmera” concentram cerca de trezentos filmes de duração curta, em que, a câmera fixa de Warhol registrou rostos de pessoas que apareciam no estúdio. A premissa destes testes é a de não orientar previamente seus atores, não existe uma forma de organização de roteiro pré-estabelecido, os atores perante a câmera são instruídos a agir naturalmente ou simplesmente ficar sentados imóveis durante o tempo proposto. São identificadas em alguns “Testes de Câmera” pequenas contribuições de Warhol, em que o artista pede para a pessoa não piscar

(como no caso de Ana Bachanan em seu teste de câmera de 1964), mas de forma geral, o ator ou atriz frente à câmera possui a liberdade de agir como si mesmo.

Segundo Danto (2012), o artista não escolhe qualquer pessoa para posar em seu teste de câmera, mas mantém seu olhar aguçado para pessoas que ele considera atraentes ou interessantes o suficiente para se destacar sozinhas frente à câmera, extinguindo de seus testes a imposição de qualquer narrativa. Em determinados momentos, Warhol se afasta, deixando os atores confrontados com a câmera para deixar a pessoa se virar sozinha, e o que resulta de seus “Testes de Câmera” são, portanto, os verdadeiros retratos dos sujeitos escolhidos.

Os “Testes de Câmera” produzidos pelo artista em sua maioria são silenciosos, um registro visual através do *close* dos rostos ao qual Warhol prestou curadoria. O crítico e pesquisador de cinema Calac Nogueira (2017) disserta em sua tese sobre o transe instaurado ao assistir aos filmes silenciosos de Warhol (sendo eles a ampla produção de “Testes de Câmera”, os filmes “*Sleep*”(1964), “*Kiss*” (1963-1964), “*Empire*” (1965), “*BlowJob*” (1964), “*Eat*” (1963), entre outros), pela maneira que estes são organizados: os filmes não são exibidos em seu tempo de projeção convencional (24 fps) mas projetados com 16 fotogramas por segundo, deixando os movimentos mais lentos e hipnotizantes. Segundo Nogueira:

Ficamos presos numa estrutura espaço-tempo em forma de espiral, composta por movimentos circulares que sempre retornam ao mesmo lugar (contração-descontração da respiração, circularidade da boca que beija ou mastiga). [...] Tudo isso acaba por provocar um estranhamento em relação a esses corpos cotidianos e banais. O cotidiano é isolado como num laboratório e observado sob um olhar clínico, a uma velocidade mais lenta, revelando tessituras não observáveis no dia a dia. (NOGUEIRA, 2017, p.28)

Para além de compreender os filmes silenciosos como extensões da dimensão do tempo, Nogueira (2017) encontra, no cinema de Warhol, uma singularidade no que concerne à abordagem dos objetos apresentados: eles se prolongam o tempo necessário para esgotar suas próprias virtualidades, não restando nada além de uma presença pura. Esse isolamento é visto como característica vital de seus filmes silenciosos, que buscou destacar corpos e recortar momentos. Nos “Testes de Câmera”, percebemos o isolamento dos rostos em cena, quando o espectador só pode olhar de volta para um rosto aproximado, em um tempo que estabelece a intimidade entre ator e espectador.

Seus filmes silenciosos que retratam objetos e pessoas são motivos de questionamentos em nossa pesquisa, os filmes de longa duração são assistidos em seus fragmentos, seus filmes curtos causam a impressão de se prolongarem no tempo. Como podemos assistir aos filmes de Andy Warhol? Precisamos mudar a forma com que olhamos para um filme, quando este não

faz parte da lógica formulada por Hollywood quando pensamos em narrativas e imagens no cinema.

Para que possamos realmente assistir aos filmes de Warhol, precisamos reeducar o nosso olhar. Didi-Huberman (2013, p.186) comenta que “saber sem ver ou ver sem saber” são dois caminhos alienantes na atividade de olhar para uma imagem. Quem escolhe saber perde o sentido real do objeto, quem escolhe ver perde a unidade de um mundo fechado; entremeando os dois lados desta questão, encontramos a rasgadura.

A partir da visão de isolamento de corpos e rostos proposto por Nogueira (2017), compreendemos nos filmes de Warhol uma busca por retratar; os recortes que Warhol propõe em seus filmes são, sobretudo retratos, cujo gênero “se revelará uma das principais especialidades de Warhol no cinema” (NOGUEIRA, 2017, p.70). Callie Angell (1994) indica que, quase todos os filmes de Andy Warhol estão preocupados ou associados ao retrato de alguma forma.

Na busca por uma representação de personalidades reais fora de uma narração atribuída a personagens, estariam os seus “Testes de Câmera”, como a máxima de seus retratos filmados. No tópico a seguir, buscamos por meio dos “Testes de Câmera” de Nico e Bob Dylan, desvelar aspectos do imaginário cinematográfico do período, bem como analisá-los enquanto parte do cinema experimental de Warhol.

### 2.3 Testes de Câmera

É notório o apreço de Warhol no que concerne ao estrelato e à fama estabelecida pela sociedade de consumo em relação a personalidades como atrizes e atores que estrelam em projeções cinematográficas e nas telas das televisões.

A busca do artista se concentra em identificar as verdadeiras *superstars*, sendo estas celebridades ou possíveis celebridades que, na recusa de uma construção de narrativa ou personagem, deixam aflorar sua personalidade diante das câmeras. Sobre a construção de uma estrela de cinema, Edgar Morin (1989) destaca que:

A estrela de cinema é estrela de cinema porque foi possível transformar os atores em objetos manipulados pelos técnicos do filme, e porque foi possível dotar um rosto-máscara, muitas vezes já portador de todos os prestígios notáveis da beleza, de riquezas subjetivas. A estrela de cinema é estrela de cinema porque o sistema técnico do filme desenvolve e estimula uma projeção-identificação que culmina na divinização, precisamente quando se fixa naquilo que o homem conhece de mais comumente no mundo: um rosto humano bonito (MORIN, 1989, p.94)

Ora, se o que constitui uma estrela de cinema é um rosto bonito a partir de uma construção fílmica engendrada em narrativas que afloram o complexo projeção-identificação em espectadores ávidos por alguma forma de relação entre si e a estrela, ou até mesmo em um formato de montagem que estimule o complexo, o que Warhol propõe em seus “Testes de Câmera” é algo que se liberta de uma narrativa: não se busca construir uma estrela, mas fazê-la emergir.

A proposta do artista é retirar do rosto-máscara destacado no *star system* as verdadeiras estrelas em seu formato direto de fascinação, nas ações mais banais ou até mesmo, em suas inações. A objetificação continua, mas de uma forma mais experimental. Warhol entrega para o público a essência da estrela que este deseja consumir, o sujeito frente à câmera só é identificado como um verdadeiro *superstar* quando ressalta seus atributos e instiga o público em sua naturalidade.

### 2.3.1 Nico, Rococó e a morte

O teste de câmera de Nico, atriz, modelo, cantora e compositora que colabora com Warhol em projetos musicais e cinematográficos, é realizado em 1966 e atrai nossa atenção pela singularidade do comportamento diante da câmera. Andy Warhol vê em Nico seu estrelato e consegue inseri-la em sua banda de rock *The Velvet Underground*<sup>6</sup>. Sendo uma das personalidades que giram em torno de Warhol em *The Factory*, Nico, em seu teste de câmera, demonstra uma atitude que revela certo incômodo e agitação, entretanto, durante toda a duração do teste, a cantora atua com uma graciosidade nata.

Já no início, Nico aparece lendo uma revista (Figura 1), a ação não se demora devido à grande agitação da cantora, que enrola a revista e a usa como uma luneta. Oliveira Jr (2017, p.192), ao analisar o teste de câmera de Nico, comenta que “Nico não está no tempo abstrato do ícone pop: ela vivencia aqueles quatro minutos do teste em toda sua duração, em toda sua realidade temporal-existencial. Seu comportamento põe em questão a própria sessão de pose que dá origem ao retrato”. A relação entre a pose na pintura e a pose na fotografia já é discutida no século XIX por meio do pictorialismo, entretanto, Nico retoma nossas discussões no que concerne às afecções cinematográficas que a sua pose retoma.

---

<sup>6</sup>A banda de rock foi empresariada por Warhol a partir do ano de 1966.



**Figura 1.** “Testes de Câmera” com Nico I, 1966. Fonte: Youtube.

A cantora demonstra impaciência, um olhar furtivo que se desenrola como um momento tedioso durante todo o tempo da gravação, um comportamento que causa no espectador uma certa impaciência também. A ideia para o teste de câmera de Nico não difere das representações de meninas atraentes em pinturas clássicas, a cantora poderia ter sido a modelo para a pintura “A leitora”, pintada por Fragonard, em 1770 (Figura 2). A representação do banal tornou-se fonte de inspiração para os artistas no início do século XVIII e o Rococó, como remonta a professora e pesquisadora Maria Cristina Mendes (2011, p.4) “evidencia a busca do conforto cotidiano e a aquisição do prazer advindo da percepção do tempo presente”.



**Figura 2.** A leitora, Fragonard, 1770. Fonte: *Google Arts & Culture*.

O Rococó registrou da forma mais graciosa que pôde a iminência da “tragédia” que culminaria na dissolução da monarquia absolutista, sendo a tragédia compreendida pela aristocracia como o triunfo do povo por meio da Revolução Francesa. A verdade é que a tragédia consistia na própria aristocracia em suas vivências e experiências que se contentavam com as ostentações e prazeres de uma vida com pouco sentido profundo de existência. É por meio dos quadros de Boucher, Fragonard e Watteau que identificamos as tragédias clássicas (não em um sentido grego do teatro, mas como um estilo de vida em meio a uma catástrofe iminente) nas mais diferentes mortes que ocorreram no século XVIII.

O Rococó é a morte; a morte da beleza identificada por Hauser (1998) no que concerne aos estilos artísticos e a morte da aristocracia quando pensamos em seu contexto sócio-político. Ainda segundo Hauser:

O rococó não é uma arte régia, como era o barroco, mas a arte de uma aristocracia e de uma alta burguesia. [...] Em contraste com a arte da Regência, o rococó ganha em preciosismo e brilho, charme travesso e caprichoso, mas também em ternura e espiritualidade; por um lado, converte-se na arte da sociedade por excelência, mas, por outro, aproxima-se do gosto burguês pelas formas diminutivas. (HAUSER, 1998, p.526)

O epicurismo proveniente do Rococó exalta a celebração do presente em detrimento de seu fim iminente. Desta forma, é possível estabelecer uma relação entre as pinturas do Rococó,

em seu sentido trágico e belo, e o “Teste de Câmera” de Nico, que, sendo registrada pelas lentes cinematográficas de Warhol, compõe parte do mosaico das tragédias representadas pelo artista, quando identificamos no estrelato do cinema no início do século XX um triunfo clássico e uma celebração da morte do indivíduo para a sua objetificação. Tornamo-nos espectadores de estrelas cujas vidas são despedaçadas diante as câmeras, consumimos suas vidas e suas histórias em um ato desesperado; enxergamos, na graciosidade de Nico e no charme da “Leitora” (1770) de Fragonard, as tragédias decorrentes da beleza e suas mortes em diferentes contextos.

A possibilidade de análise existente para o espectador nos “Testes de Câmera”, ao examinar uma ação como um cientista o faz em um laboratório, coloca-o em uma posição intrusiva, como uma espécie de visitante distante, um espião do outro. “*Sleep*” (1963) retoma de forma enfática a tendência *voyeurista* na relação entre artista e modelo: Warhol nos transforma também em *voyeurs* quando assistimos *Giorno dormindo*. Danto (2012) ressalta a atribuição do termo *sleepwatcher* para Warhol, já que era uma atitude comum para o artista a atividade de assistir *Giorno dormindo*. A pesquisadora Maria de Fátima Garcia dos Santos (2016) remonta, em seu texto, a prática voyeurista do artista em relação ao objeto representado:

Explicando o desassossego inicial, algum embaraço que por ventura se faça, pois o artista se coloca e leva com ele seu leitor a uma posição de intruso, de alguém que repara e toma para si um domínio de segredos do outro, da intimidade capturada pela simples insistência de um olhar que não cessa, e também não se evidencia, não se revela ao seu objeto de atenção. É o olhar que está fora da obra, nulo e sem pudor. É um olhar que parece nada criticar ou mesmo propor, é um olhar de espera e também um olhar que busca desmedido gozo, pela surpresa, pela imprevisível possibilidade de descobrir o outro e também a si. Talvez seja até um olhar de alteridade. Olhar sem porteiras, sem limitações para coibir (SANTOS, 2016, p.103)

Talvez parta daí o estranhamento que existe nos “Testes de Câmera” de Warhol, assistir o outro em um momento cotidiano nos coloca em uma situação quase *voyeurista* da imagem em movimento, como se estivéssemos invadindo o espaço individual de alguém. O momento em que Nico olha para a revista é curto, sem chegar a ler de fato o conteúdo escrito, uma irritação ou nervosismo toma conta da ação e a cantora desiste da leitura no ato, tal inquietação chega também ao espectador, já que Nico troca de posição rapidamente.

Não se trata, então, de um retrato que repousa, mas de um retratado inquieto. O cinema permite que o espectador perceba que Nico, diferentemente da “Leitora” (1770) de Fragonard que permanece imóvel e imutável, está em constante movimento. Não podemos assumir com plena certeza que a leitora na pintura de fato leu o livro, ou ao menos que o segurou por muito tempo, mas congelamos a ação em uma fração de momento na pintura e a engessamos como

uma verdade. Percebemos, então, uma identidade sendo revelada através da mobilidade de Nico, traços de personalidade que somente o movimento é capaz de desvelar.

Os “Testes de Câmera” de Warhol não apresentam em si quaisquer críticas políticas ou sociais que indiquem a tentativa de encaixar a obra cinematográfica do artista em alguma categoria definida<sup>7</sup>. No que concerne aos traços de rostidade apresentados por Deleuze e Guattari (1996), o que identificamos nos “Testes de Câmera” de Warhol são as rostidades afirmadas perante o público, uma característica que Warhol faz questão de assegurar. A aceitação do público perante as figuras registradas em seus filmes é primordial e até mesmo esperada, já que o artista busca a consolidação das estrelas que cria.

### 2.3.2 Bob Dylan: o desconforto do *rockstar*

O astro do rock Bob Dylan posou em 1965 para as lentes cinematográficas de Warhol. O músico passa a visitar *The Factory* pelos inúmeros contatos em comum. No que concerne aos círculos de influências compartilhadas, podemos imaginar também que a aproximação possa ter acontecido em decorrência do relacionamento de Dylan e Nico naquela época.

O caráter político e contracultural da obra de Dylan é visto quando suas canções se tornam hinos dos movimentos pelos direitos civis e pela oposição à Guerra do Vietnã. Suas composições influenciam tais movimentos por meio de letras que indicam uma posição política combativa e questionadora da sociedade em que vivia.

A imagem do astro do rock cede espaço ao drama de um jovem inquieto. Nas lentes de Warhol, o desconforto e a fragilidade do sujeito são evidenciados (Figura 3). Dentre as diversas narrativas que cercam a vida do astro do rock, sites populares<sup>8</sup> relatam a história do encontro entre os dois, informando que, no momento em que seu teste de câmera termina, Dylan levanta da poltrona e pega uma pintura de Elvis Presley que estava encostada na parede como pagamento de sua aparição no projeto de Warhol.

---

<sup>7</sup>Existe por parte de alguns pensadores da obra de Warhol uma atribuição de seu trabalho a uma crítica essencialmente política (DANTO, 2012).

<sup>8</sup>Foram identificados em alguns sites populares a história entre Dylan e Warhol, utilizamos na pesquisa especificamente o site *Far Out Magazine*.



**Figura 3.** “Testes de Câmera” com Bob Dylan, 1965. Fonte: Youtube.

O músico emana desconforto e impaciência enquanto Warhol promove a abstração do sujeito e a subjetivação do objeto. Pelas lentes de Warhol, o que sobressai nos “Testes de Câmera” é a espontaneidade do ator perante a câmera. Retomamos o rosto intensivo destacado por Deleuze, indicando que aqui existe o reforço dos traços através dos micromovimentos do rosto, enfatizando o rosto e nada mais.

O isolamento do rosto o coloca em um entre-lugar, que o despe e o liberta da carcaça do artista, colocando-o em posição de fragilidade perante a câmera. O enquadramento da face de Dylan enfatiza o afeto no delineamento de seu rosto em um contraste em preto e branco que reforça seus traços. Levinas (1982) explicita, em seus escritos, a noção de fragilidade que encontramos ao olhar para um rosto:

Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. (LEVINAS, 1982, p.70)

A exposição nua e crua de Dylan, portanto, remete a uma nudez que o cantor e compositor não está habituado. Sua forma de expressão artística no cenário do rock da década de 1960 parte de apresentações musicais agitadas, não de olhares silenciosos. Notamos em seu teste uma dificuldade atribuída ao ato de se mostrar, uma dificuldade de se doar por completo

diante da câmera, desviando o olhar desconcertado. A espetacularização silenciosa que Warhol incute no teste de câmera de Dylan enfatiza um outro lado do *rockstar*.

Morin (1989) disserta sobre o uso de maquiagens que o cinema empresta do teatro para despersonalizar o rosto do ator e transformá-lo em personagem, dizendo que “o cinema sempre evita revelar o rosto de uma estrela na sua verdade nua” (MORIN, 1989, p.29). O que percebemos no teste de câmera de Dylan é o contrário, não sabemos se Dylan utilizava o recurso da maquiagem em seu cotidiano, mas podemos compreender que seu teste de câmera buscava acima de tudo, personalizá-lo.

Aproximamo-nos novamente do Rococó e da melancolia atribuída pela dimensão da vida sobre os sujeitos. Contrariando uma postura rebelde que se espera de um jovem ídolo do rock, Dylan apresenta um olhar melancólico. Compreendemos que, o que é captado por Warhol neste teste de câmera é algo próximo ao que Watteau registra em suas pinturas (Figura 4).



**Figura 4.** Pierrot. Watteau, 1719. Fonte: Google Arts.

Hauser (1998) enfatiza as obras de Watteau enquanto produções que só podiam existir a partir do relacionamento que o artista mantinha com o mundo. Segundo o autor, “apesar do prazer sensorial e da beleza, da capitulação jubilosa à realidade e ao gozo propiciado pelas boas

coisas da vida, [...] a pintura de Watteau está impregnada de melancolia” (HAUSER, 1998, p.511).

### 2.3.3 Nico e Dylan: inquietude e apreensão

Não queremos forçar um encontro puro nem extremo entre a Pop Art e o Rococó, compreendendo que ambos os movimentos são distintos em seus determinados contextos históricos, estéticos e conceituais. Não obstante, tentamos correlacionar as representações das banalidades cotidianas no Rococó de Watteau e Fragonard e no cinema *underground* de Warhol, apostando nas rotinas e banalidades como forma de celebração da vida.

Hauser (1998) destaca que as banalidades mundanas registradas pelas pinceladas dos artistas do Rococó estavam encobrindo certas subjetividades e individualidades dos artistas e de suas visões de mundo, e de fato, o que Warhol mantém isolando os rostos de seus atores nos “Testes de Câmera” acaba por captar não uma visão de mundo subjetiva de Warhol, mas a subjetividade da estrela.

A existência de uma câmera diante de uma pessoa resulta em um “agir naturalmente” que não é tão natural assim. Percebemos isso nos “Testes de Câmera” de Nico e Dylan. Em certo momento da gravação, Nico quase sai de cena, visto que sua agitação a faz se movimentar para além do enquadramento proposto (Figura 5). Ambos hesitantes e inquietos diante da máquina que os filma. Se a filmagem limita a naturalidade do ator, onde está a verdade que Warhol buscava retratar? Podemos identificar a busca pela verdade na duração de tempo de seus retratos filmados, que se prolongam até que não exista mais nada a se mascarar, entretanto, segundo Nogueira (2019):

Se há uma verdade nos filmes de Warhol, no sentido de uma correspondência com uma interioridade, é bem evidente que esta é uma verdade ausente. Ela está na passagem entre uma pose a outra, numa hesitação, ou mesmo na mudança de um fotograma a outro. Está sempre nesse “entre” que nunca chegamos a agarrar propriamente. Pois todo o resto é aparência: performance, gesto, pose, e mesmo a pele – a fronteira final, a última superfície. Tudo é aparência, e tudo é falso – admiravelmente falso, diria Warhol. A verdade só pode estar ausente porque, uma vez presente, ela é necessariamente aparência, portanto falsa. (NOGUEIRA, 2019, p.188)

O que permeia a duração de seus filmes e o conseqüente prolongamento das filmagens é o que faz o ator escapar do rosto-máscara. Entendendo que está sendo registrado pela câmera, existe a tentativa de manter uma certa pose, entretanto, a pouca orientação combinada com a longa duração de gravação – levando em consideração que se manter parado por quatro minutos

é um tempo longo de imobilidade – sem nada a se fazer a não ser esperar, acaba desvelando a subjetividade do rosto do sujeito, visível nos “Testes de Câmera” de Nico e Dylan. Ambas as estrelas ao posar para a câmera de Warhol permaneceram em movimento, Nico impaciente e Dylan apreensivo, mas ambos tentam manter uma pose específica que serviria como uma parede protetiva entre o sujeito e a câmera.



**Figura 5.** Teste de câmera com Nico II, 1966. Fonte: Youtube.

Nogueira (2019) retoma ainda o sentido da falha maquina nas obras de Warhol: em suas serigrafias as falhas de impressão acabam incitando uma realidade maior para as imagens, as serigrafias não seriam apenas a replicação exata da imagem, pois o processo da impressão registra na imagem algumas interferências, da mesma forma que, nos seus filmes, percebemos que os pequenos momentos vacilantes de Nico e Dylan, em cena com as suas hesitações, são as falhas que remontam a humanização desses retratos filmados, que os tornam ainda mais interessantes.

Quando Nico quase some de cena, ansiamos por vê-la novamente, quando o olhar de Dylan vacila e ele olha para as pessoas ao redor e atrás da câmera, buscamos seu olhar. As afecções – por mais que Warhol busque fugir delas, aspecto de sua obra que veremos adiante – são fortificadas através do primeiro plano do rosto, onde retomamos a visão deleuziana das imagens-afecções que potencializam o trabalho cinematográfico de Warhol. Identificamos nos rostos de Nico e Dylan o apagamento da vida pública e o surgimento de indivíduos em suas diversas subjetividades.

A inquietude e a apreensão dos atores dos testes supracitados foram determinantes para a inclusão em nossa pesquisa. A partir do incômodo que ambos apresentam com o olhar da câmera sobre eles, remonto meu luto no momento do velório de minha avó. As regras sociais com relação ao comportamento esperado em momentos de luto fazem com que eu identifique nestes rostos o desconforto ao ser observada.

Os rostos de Nico e Dylan propõem, para além de um recorte ou um registro de seus rostos, o constrangimento dos olhares, a angústia ao ser apontada, julgada e marcada por alguém. Este alguém nos testes de câmera se desvela através da lente cinematográfica e do próprio espectador, como se eu estivesse trocando de lugar, entendendo o desconforto e sendo o observador ao mesmo tempo.

Evidenciadas as relações entre retrato e cinema por meio dos “Testes de Câmera” de Warhol, o tópico a seguir será destinado às reflexões que envolvem a poética melancólica de Warhol em sua relação com imagens de tragédias e representações da morte.

## **2.4 A morte e o realismo traumático**

Andy Warhol ambienta a esfera das artes enquanto um artista enigmático, passível de inúmeras interpretações, já que – de forma provocativa – não deixa claro seus alinhamentos poéticos. Encontramos visões que compreendem a subjetividade do artista, que negam a subjetividade do artista, que o colocam enquanto crítico à sociedade de consumo, que o inserem de bom grado na sociedade de consumo e que investem em sua carreira uma relação com o simulacro das imagens.

Entretanto, nesta etapa da pesquisa optamos pelas observações de Thomas Crow mediante a produção artística de Warhol, no texto “*Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol*”. Neste texto, Crow (1987) defende a ideia de uma arte atrelada ao sofrimento e à morte, sobretudo com as obras que Warhol produziu sobre Marilyn Monroe e Jackie Kennedy (FOSTER, 2005).

Para além das obras sobre Monroe e Jackie, a tragédia é tema das obras de Warhol em várias de suas produções, o artista parecia questionar algumas relações entre mídia e desastre, entre mídia e tragédia. A obra “*129 Die in Jet!*” criada no ano de 1962, a partir de uma manchete de jornal sobre a queda de um avião resultando na morte de 129 pessoas, é para o artista, uma espetacularização da morte. Na série “*Death and Disaster*”, Warhol explora o impacto das imagens de tragédias, acidentes de carros, suicídios, explosões nucleares, cenas dramáticas que

foram fotografadas e estampadas em jornais e revistas, principais referências imagéticas para o artista. “*Death and Disaster*” tem início em 1962 de forma cumulativa e, com o passar dos anos, consiste em cerca de setenta imagens de tragédias e mortes diferentes.

Para Hal Foster (2005, p.164), o que Crow encontra no trabalho de Warhol é uma “exposição do consumo complacente por meio do fato brutal do acidente e da mortalidade”. Esta leitura acaba incitando no trabalho de Warhol um certo engajamento, uma crítica que se revolta contra a sociedade que ele tanto representou. Desta forma, na dualidade das visões mais fortalecidas sobre Andy Warhol, Foster (2005) argumenta que nenhuma das duas projeções está completamente certa ou errada – tampouco estamos buscando um julgamento neste aspecto –, podemos compreender as imagens de Warhol como simulacros e referenciais da mesma forma com que conseguimos identificar críticas complacentes em seus trabalhos. Entretanto, Foster encontra uma terceira maneira para se ler Warhol, sendo esta o seu realismo traumático.

O realismo traumático se faz presente nas obras de Warhol em suas imagens traumáticas, as repetições dessas imagens conferem um certo impacto sob o espectador: a dificuldade em ler as imagens em meio às interferências do artista com cores e repetições, que causam uma abstração nas obras de forma geral, como acontece na obra “*Suicide (Fallen Body)*”, de 1963, seguida de um choque ao perceber do que a imagem se trata finalmente (Figura 6).



**Figura 6.** *Suicide (Fallen Body)*, Andy Warhol, 1963. Fonte: *Ephemeral New York*.

A abstração de seus trabalhos intensifica o caos que entorna a tragédia. Os desastres representados desta maneira por Warhol incitam um olhar atento do espectador, o que contraria a atitude que mantemos de desviar o rosto quando nos confrontamos com algo chocante.

Em “*Electric Chair*”, criada em 1964, vemos um trabalho com várias imagens da mesma cadeira elétrica, com cores vibrantes e alternadas. A imagem da cadeira elétrica, entretanto, não foi montada pelo artista, a famosa história é que o Estado de Nova Iorque realizou suas últimas execuções utilizando esta cadeira elétrica. Warhol teve acesso à fotografia onde aparece a cadeira desocupada em meio a uma sala vazia e utilizou a imagem em suas serigrafias.

De acordo com o site do *Tate Museum*, a fotografia a que Warhol teve acesso era da “imprensa de 13 de janeiro de 1953 da câmara da morte na prisão de Sing Sing, em Nova York, onde os cidadãos americanos Julius e Ethel Rosenber foram executados, naquele ano, por enviar informações sobre a bomba atômica para a Rússia durante a Segunda Guerra Mundial” (TATE, 2015, s/p).

O que Warhol estaria buscando com essas repetições de tragédias é, de certa maneira, uma forma de reduzir a afecção das imagens, um efeito contrário às ideias deleuzianas da imagem-afecção. Segundo Warhol, “quanto mais se olha repetidamente para a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios” (FOSTER, 2005, p.165). A drenagem do sentido das imagens de traumas se torna o aspecto primordial para Warhol, algo que já acontecia de certa forma com as fotografias de tragédias que eram noticiadas nos jornais, nas revistas e na televisão.

Existe, até certo ponto, um nível de sadismo aceito na cultura de massas. As imagens de tragédias não são exclusivas dos veículos de comunicação nem tampouco estão concentradas nas mãos dos artistas de vanguarda. Ainda assim, a sociedade consome a tragédia naturalmente, em pequenas doses, Sontag (2003, p.84) salienta que, seja nos filmes, programas de televisão voltados ao entretenimento, quadrinhos e videogames, “uma imagística que teria feito o público encolher-se e virar a cara de nojo quarenta anos atrás é vista sem sequer um piscar de olhos por qualquer adolescente nos cinemas”.

A maneira quantitativa em que essas imagens são replicadas e vistas pelo público banaliza o seu significado, Warhol comprovou, em suas séries sobre tragédias, o quão sensacionalista a sociedade consegue ser por meio das imagens. Sontag reforça, na produção de Warhol, um recuo sobre determinados assuntos:

É revelador que Andy Warhol, um *connoisseur* em matéria de morte e um alto sacerdote dos prazeres da apatia, se sentisse atraído por notícias sobre mortes violentas

(desastres de automóvel e de avião, suicídios, execuções). Mas suas transcrições em silk-screen excluíam a morte na guerra. Uma foto jornalística de uma cadeira elétrica e uma manchete espalhafatosa de um jornal popular, “129 morrem em avião”, sim. “Hanói bombardeada”, não. A única foto referente à violência da guerra que Warhol converteu em silk-screen foi uma imagem que se tornou emblemática; ou seja, um clichê: a nuvem em forma de cogumelo de uma bomba atômica, multiplicada como numa cartela de selos do correio [...] para ilustrar sua opacidade, sua fascinação, sua banalidade (SONTAG, 2003, pp.84-85)

Estaria Warhol estabelecendo limites para a espetacularização de seus trabalhos? O artista não buscou representar diretamente uma crítica política ou social nas suas serigrafias de tragédias, como faz Picasso com a obra “Guernica”, de 1937. O artista espanhol, em sua pintura que intenta representar a cultura espanhola, é guiado pelo bombardeio alemão na cidade homônima. Picasso faz uma escolha política quando pensamos na temática de seu quadro, que apresenta o sofrimento de seu povo que se encolhe sob o ataque aéreo durante a Guerra Civil Espanhola. Considerando a lógica de Warhol que a replicação esvazia o impacto, talvez esvaziar o sentimento impactante da guerra não seja interessante para Warhol, ou até mesmo o sofrimento daqueles em guerra não leve o artista a compreender a situação como algo meramente cotidiano. A guerra não é banal, logo, não foi tão representada por Warhol.

### 2.4.1 O simbolismo da morte e a melancolia

A morte está presente nas simbologias sociais em seu sentido mais profundo, Morin (1989) destaca a presença da morte nas civilizações antigas e aborda a morte enquanto mito mágico que acaba sendo asfixiado com o desenvolvimento de uma civilização considerada prioritariamente racional, que atrofia a magia mantendo o mito presente no imaginário.

O autor destaca como exemplo alguns formatos sacrificiais nos povos antigos, “na refeição endocanibal que é uma das formas arcaicas e mesmo pré-históricas de funerais, consome-se a carne do morto da família ou do clã: na refeição totêmica, come-se o substituto animal do antepassado, e mais tarde, na eucaristia, consome-se a carne do deus” (MORIN, 1997, p.116). Buscamos estabelecer uma conexão no sentido de consumo nos ritos antigos com o consumo que fazemos das imagens a partir do século XX.

O sacrifício instituído no ato de consumir o outro como forma de luto pode ser atribuído às imagens de tragédias: consumimos as imagens trágicas como forma de assumir uma postura de enfrentamento diante delas, ou até mesmo, como acontece na visão do *star system*, também discutido por Morin (1989), consumimos as imagens de nossos ídolos na tentativa de nos aproximarmos de nossos deuses, antes mesmo de suas mortes.

Buscamos apontar através do tema da morte presente em nosso âmbito social o interesse que o grande público mantém com as tragédias e como as imagens destas mesmas cenas de horror compõem o imaginário em nossa relação mais antiga com a morte. Consumimos tudo nas obras de Andy Warhol: pessoas, tragédias e imagens.

Foster (2005), entretanto, identifica em tais imagens não somente a reprodução como algo que reduz os traumas, mas enxerga nas imagens do artista algo que também produz esses traumas, uma contradição: “uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção” (FOSTER, 2005, p.166). A professora e pesquisadora Fernanda Torres focaliza, em seus estudos sobre Warhol, o reconhecimento da melancolia:

Thomas Crow e Hal Foster reconhecem uma melancolia em Warhol a partir das suas Marilyns. Para o primeiro, próximo a uma abordagem sociológica, aquelas imagens representariam um longo ato de luto; para o segundo, inclinado à interpretação psicanalítica, mais do que uma lenta liberação do objeto no luto, elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto da melancolia. A pergunta de Crow se volta para o modo de alguém lidar com o fato da morte da celebridade, “Onde alguém coloca o conhecimento curiosamente íntimo que ele possui de uma figura desconhecida, e como alguém lida com o senso de perda?” Já para Foster, o trabalho sobre aquela “imagem de amor” colocaria em cena a “psicose de desejo alucinatório de um melancólico.” (TORRES, 2006, p. 180)

Torres (2006), portanto, corrobora com a visão de Crow e Foster no que concerne à melancolia presente nas obras de Andy Warhol, onde percebemos o confronto entre a vida e a morte. Ao trabalhar questões sobre o cotidiano, Warhol cria uma espécie de celebração de tudo o que está mostrando, entretanto, nas imagens das tragédias, o artista retoma o mito da morte em seu aspecto mais direto.

Com o uso de imagens que retomam a temática da tragédia, está Warhol compactuando com a espetacularização do realismo traumático? Com suas imagens traumáticas somos traumatizados, mas pensamos nos traumas externos também. O artista nunca propôs resolver questões sobre as imagens que apresenta, mas tais questões são levantadas e evidenciadas em seus trabalhos.

A melancolia que se faz presente nas obras de Warhol é evidenciada em seus trabalhos que abordam diretamente a temática da morte, como acontece em “*Silver Car Crash*”, de 1963 ou simbolicamente como em suas “*Marilyns*”, de 1964. Em “*Silver Car Crash*” (Figura 7), Warhol propõe um mosaico prateado que remonta um acidente de carro cujo veículo se choca contra uma árvore, a repetição dessas imagens implica um embaralhamento visual que instiga o espectador. De certa forma, entendemos o acidente que, em sua situação concreta, pode ter sido tão caótico quanto a serigrafia. Entretanto, buscamos ir além das obviedades (nem tão

óbvias em algumas obras) imagéticas e investigar os objetos de melancolia através de suas obras cinematográficas.



**Figura 7.** “Silver Car Crash”, Andy Warhol, 1963. Fonte: G1.

Os “Testes de Câmera” produzidos por Warhol seguem mantendo uma certa melancolia em seu tratamento de imagem, conceito de gravação e forma de apresentação de suas estrelas. Ousamos perceber no cinema de Warhol, não um realismo traumático na concepção de Foster (2005), mas uma sistematização da melancolia através da dimensão do tempo. Seus “Testes de Câmera” que buscam alavancar estrelas em ascensão e reafirmar celebridades em seu estrelato apresentam a melancolia e a perturbação de Warhol com a vida. Entendemos que Warhol, a partir dos estudos e escritos de Luiz Cláudio da Costa (2008):

[...] não expressa com essa melancolia o sentimento interior, uma consciência subjetiva em relação à natureza de uma sociedade. A melancolia é o motor que o permite fazer subir à superfície uma experiência que já não é mais sua apenas, mas o invisível de nossa formação institucional-cultural, os mecanismos internalizados em nossos corpos, todo o aparato de nosso arquivo. A exterioridade que Warhol expõe, fazendo subir à superfície de seus trabalhos, são os mecanismos internalizados da cultura, dimensão essa neutralizada pela força da impessoalidade. Por isso, era necessário repetir compulsivamente as marcas do consumo, as imagens do sistema de significação massivo, as técnicas e processos de produção (COSTA, 2008, p.28).

Os “Testes de Câmera” de Warhol captam sujeitos em suas mortes, em suas catástrofes individuais, em seus tormentos particulares. Isolando e aproximando o rosto de alguém em uma ausência de narrativa, o que resta para o espectador é a versão mais desinteressante da estrela, ou, para Warhol, a mais interessante. Até os mínimos movimentos de seus atores interessam o

artista, compreendendo que “não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado” (MORIN, 1989, p.76)<sup>9</sup>, a mais simples respiração do sujeito em frente a câmera se torna conteúdo para Warhol.

O artista busca registrar o mundo, o dia a dia e as suas banalidades, os temas recorrentes em suas obras retomam seu hedonismo perante a vida e fazem com que este também represente em suas obras, a morte. Tudo se torna fonte de registro, prédios, amantes e estrelas: “era preciso arquivar as coisas do mundo para destruí-las mais facilmente, expondo o nada, o vazio, a morte que sempre espreita e destrói” (COSTA, 2008, p.30).

Costa enxerga em Warhol uma certa crueldade em tais representações, o autor destaca o humor e o sadismo do artista frente ao mundo, com maneiras de representar o cotidiano e o trágico da mesma maneira. O artista encontrou também uma forma de expandir seu cinema e discutir assuntos banais e cotidianos, voltando sempre para seus temas recorrentes.

A relação entre o rosto, o cinema e a morte nas obras de Andy Warhol, a sublimação do consumo é questionada e evidenciada em seus trabalhos, traçando uma trajetória contraditória. A partir da estética da Pop Art, Warhol desdobra em sua produção a linha tênue entre abraçar a cultura de massa e questioná-la.

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

Prosseguindo com nossa pesquisa, a partir do estudo sobre o rosto, identificamos nos trabalhos de Arthur Omar uma potência referente às imagens-afecções e as representações das rostidades. O capítulo a seguir se desdobrará a partir do álbum de retratos “Antropologia da Face Gloriosa” de 1997 e de seu foto-filme “Ressurreição”, de 1989. Ambas as produções, para além de suas concepções poéticas, estéticas e sociais estabelecidas através do rosto, dão sequência a nossa discussão que permeia o imaginário da morte na arte e no cinema.

---

<sup>9</sup> Utilizamos como referência a visão que Morin (1989) manteve a partir do conceito de *star system* compreendendo que este sistema entra em colapso após a morte de Monroe, entretanto, o estrelato continuou enquanto um ideal e um símbolo no cinema.

## CAPÍTULO 3

# O êxtase de Arthur Omar

é preciso coragem para fazer amizade  
com a morte. Encontramos essa coragem  
na vida por meio do amor.  
*bell hooks*

Em consonância com as representações de mortes de Andy Warhol, este capítulo aborda a imagética da morte nos trabalhos artísticos de Arthur Omar. Antes de entrarmos na análise de sua obra, consideramos relevante pontuar algumas distinções entre a pop art norte-americana e a brasileira, como o intuito de explicitar a importância da pop art para a produção de Omar.

Discutimos a noção de êxtase registrado pelas lentes fotográficas de Omar a partir da “Antropologia da Face Gloriosa”, sua série de fotografias, de 1997, em que o artista representa as festas de carnavais do Brasil. O rosto é representado por Omar em um formato diferente dos retratos clássicos da história da arte, em registros fotográficos que carregam a poética do transe carnavalesco.

O curta-metragem “Ressurreição”, de 1989, é evidenciado na pesquisa como objeto de estudo que focaliza o rosto por meio de um foto-filme. Os corpos periféricos representados no foto-filme remontam a visão de Deleuze e Guattari na construção de corpos em desvio, enquanto o impacto causado pela apresentação violenta e sem pudores das fotografias enfatizam as relações de afeto discutidas por Deleuze.

Desta forma, percebemos que as imagens fortes desvelam corpos que foram mortos de forma violenta, apresentando traços de rostidade enquanto são potencializados por meio da imagem-afecção. Destacamos a relevância das discussões que o foto-filme propõe para a sociedade brasileira, salientando as discussões de bell hooks (2019) acerca das imagens e da cultura estarem a serviço da manutenção do sistema de dominação racial.

Compreendendo o caráter traumático da colonialidade, bell hooks (2019) reconhece a relação entre dominação e representação. Omar cria dentro deste sistema uma brecha capaz de nos fazer refletir sobre tais relações, escancarando as rostidades e expondo o sistema que segrega e exclui minorias.

### **3.1 Hibridismo artístico de Arthur Omar**

Artista visual e cineasta brasileiro, Arthur Omar inicia sua produção cinematográfica com o longa-metragem “Triste Trópico”, de 1974. Omar transpassa as esferas do cinema e pensa também as possibilidades fotográficas e videográficas em suas propostas artísticas, com obras como “Antropologia da Face Gloriosa”, publicada em 1997, que consiste em uma produção fotográfica, “Nervo de Prata”, de 1987, uma videoarte produzida com o artista visual Tunga e “Derrapagem no Éden”, de 1997, videoarte produzida para o artista visual Cildo Meireles. A cadência de sua obra consiste na constante experimentação de linguagens e na inter-relação das mesmas, indicando uma multiplicidade de sentidos e explorações.

O professor, curador e crítico de arte Agnaldo Farias aponta para a impossibilidade de enquadrar Arthur Omar como apenas um artista multimídia. Para Farias (2002), Omar acaba expandindo seus trabalhos em diversas áreas e suportes com ilustre destreza sobre todas elas. Vamos manter a nomenclatura dada por Farias, entendendo Arthur Omar enquanto um artista visual no mais amplo uso de seu termo: “resumindo, trata-se de um artista híbrido, cujo reconhecimento como tal ficou garantido graças a suas vídeo-instalações e sua obra fotográfica (FARIAS, 2002, p.83).

Enquanto artista visual híbrido, Arthur Omar acaba se tornando mais conhecido através de seus trabalhos com a fotografia e no âmbito das artes visuais, visto que seus livros de fotografia recebem mais destaque do grande público que seus filmes. Podemos encontrar os trabalhos do artista em livros e álbuns de retratos que este comercializa. Percebemos que seus trabalhos voltados para as artes visuais e fotografia se tornam muito mais acessíveis do que seus filmes, que muitas vezes só conseguimos assistir através de projeções em festivais de cinema ou mostras específicas (OLIVEIRA, 2019).

#### **3.1.1 Omar e a Pop Art: uma proposta engajada**

A Pop Art se apropriou das imagens de consumo como estética vigente; as figuras públicas e os objetos comercializados da década de 1960 ocuparam galerias e espaços de arte ao lado de pinturas e esculturas. Compreendendo como destaque a Pop Art norte-americana, a preocupação de sua estética voltava-se para o consumismo da população e a banalização desses objetos e figuras. Entretanto, o contexto social, político e econômico onde uma produção

artística está inserida altera seu significado, percebemos isso também com a estética da Pop Art em solo brasileiro.

Em conjuntura brasileira, a Pop Art se transforma. Identificamos uma mudança na arte brasileira entre as décadas de 1950 e 1960 que se relaciona diretamente com o contexto político do período. Os movimentos Concreto e Neoconcreto exploraram questões do abstracionismo geométrico como consequência da efervescência industrial em que o país se encontrava, como uma espécie de otimismo frente ao nacional desenvolvimentismo da década de 1950.

A partir do golpe de 1964, frente a uma situação política radicalizada os artistas<sup>10</sup> se voltam para o uso da figuração como proposta combativa. O uso desta figuração também compreende a industrialização do país, de forma que os artistas se propõem a utilizar objetos com um posicionamento mais crítico em suas obras e não somente representá-los, o que Paula Braga (2015) destaca como uma necessidade dos artistas em criticar e interferir no âmbito social. A exposição Opinião 65<sup>11</sup> colaborou para o retorno da figuração na arte brasileira como um todo, expondo aspectos sociais e políticos que denotam a arte a partir daí.

Existe na Pop Art brasileira uma junção entre arte, comunicação e representação crítica dos acontecimentos, uma subversão das imagens de consumo da arte norte-americana, o que Luiz Renato Martins (2006) chama de sequestro e apropriação de uma arte estrangeira em prol de uma arte política no Brasil. A aproximação entre arte brasileira e Pop Art se dá enfaticamente a partir de 1967 com a IX Bienal de São Paulo<sup>12</sup>, conhecida como a Bienal Pop (BRAGA, 2015), tal contato direto explica o uso de imagens da comunicação nos trabalhos brasileiros a partir de então.

Para além de utilizar rostos conhecidos e objetos de consumo como uma crítica ao mercado, a arte brasileira propõe uma figuração politizada, como é perceptível nas obras “Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios”, de Rubens Gerchman e “Adoração” de Nelson Leirner. A primeira obra contrapõe a icônica Gioconda de Leonardo da Vinci, reverenciada pela história, à Gioconda de Gerchman, que busca representar uma moça típica brasileira, simples, com anseios, uma cidadã comum. A segunda obra propõe um altar de adoração para Roberto Carlos que se torna acessível após o pagamento de uma catraca. De acordo com Celso Favaretto:

---

<sup>10</sup>Artistas como Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Carlos Zilio, Claudio Tozzi, Nelson Leirner, Antonio Henrique Amaral.

<sup>11</sup> A exposição ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, estabelecendo um contraponto entre a produção nacional e estrangeira (Itaú Cultural, 2023).

<sup>12</sup> De acordo com Braga (2015), os artistas brasileiros tiveram contato com obras de artistas basilares da pop art como Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

Logo que a Pop Art é integrada, ela se faz de modo diferenciado da americana: aqui, a dialética entre realidade artística e realidade do observador extrapola o aspecto perceptivo para tornar-se, segundo o princípio da participação, uma tomada de posição ético-política. A Pop Art, assim como outras tendências paralelas, tornaram-se no Brasil elementos para uma intervenção na realidade que tivesse impacto e alguma eficácia crítica. (FAVARETTO apud BRAGA, 2015, p.308)

É importante ressaltar que as tendências figurativas na arte brasileira a partir dos anos 1960 não se dão somente no âmbito da Pop Art, mas é através de sua estética que os artistas conseguem alcançar uma relação entre arte e espectador que favorece à sua crítica combativa. O retorno ao uso da figuração, também conhecida como Nova Figuração (MARTINS, 2006), surge, portanto, por meio da negação de uma estética que condiz com a visão imperialista e se volta contra a visão branda que o abstracionismo geométrico apresentou no Brasil.

A produção de Omar neste contexto se desvela por meio de construções simbólicas em seus anti-documentários e produções fotográficas, que reescrevem a história brasileira do ponto de vista do colonizado, buscando novas estruturas que Natalia Belasalma de Oliveira (2019) aproxima da antropofagia e da linguagem estética pop. Segundo a pesquisadora, o contexto cultural do Brasil pós golpe militar envolve em suas propostas nacionalistas a discussão entre o moderno e o arcaico, compreendendo na Pop Art brasileira e, posteriormente no Tropicalismo, uma estética que discute ambos os polos.

Tais dimensões políticas e artísticas influenciam a produção de Omar, que explora em suas produções uma linguagem que se aproxima da comunicação e da Pop Art por meio de um alinhamento político e questionador, como percebemos na construção de um imaginário brasileiro tropicalista com Triste Trópico bem como nos rostos coloridos representados em sua série “Pele Mecânica” (ITAÚ CULTURAL, 2023).

Entendemos que, a partir da década de 1960 existe uma tomada de consciência politizada no Brasil que envolve intelectuais e artistas, promovendo reflexões acerca do imperialismo e capitalismo que nos rodeia, a ditadura militar realoca e sepulta o otimismo da década de 1950 (MARTINS, 2006). Tal consciência faz emergir produções artísticas e culturais que elevam as discussões e reflexões críticas sobre a sociedade brasileira, enquanto colonizados e em situação de subdesenvolvimento vivemos em contexto que exige um pensamento crítico, e assim nossa arte será. Desta forma, evidenciamos que na arte brasileira as produções são envolvidas por questões críticas e sociais.

### 3.1.2 Reflexos do cinema moderno brasileiro nas obras de Omar

Jean-Claude Bernardet (2007) ressalta, na década de 1960, a indisponibilidade de cópias dos filmes necessários para pesquisas sobre o cinema brasileiro. A escassez dos meios para pesquisa de cinema no Brasil é compreendida pelo autor também na falta de equipamento adequado. Entendemos que existe uma divergência na temporalidade entre os escritos de Bernardet e a nossa pesquisa, porém a obra de Bernardet e suas inquietações também ocorrem com a produção videográfica e cinematográfica de Arthur Omar.

Entretanto, não vamos nos deter somente no olhar fotográfico de Omar, buscamos também em suas produções cinematográficas o teor político e poético de seus trabalhos, que envolvem o que ensejamos investigar nesta dissertação: o rosto no cinema. A conjuntura do cinema brasileiro no período em que Omar inicia seus projetos cinematográficos é interessante para entender a notoriedade do artista na cena nacional.

No final da década de 1960, com a estética do Cinema Novo, do Tropicalismo e com o surgimento do Cinema Marginal, conseguimos compreender a visão de Glauber Rocha que, influenciado pela noção de um cinema em situação colonial e subdesenvolvimentista, proposta por Paulo Emilio Salles Gomes, trouxe a construção de um cinema brasileiro que nega as condições do cinema hegemônico e assume uma postura crítica diante das produções brasileiras. Ismail Xavier destaca:

[...] a sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura. (XAVIER, 2001, p.14-15)

O que se busca por intermédio do cinema brasileiro é um formato de criação que não se module pelo cinema clássico, mas que se ancore na reflexão crítica sobre a sociedade, sobre os próprios meios de produção cinematográfica e que questione a normatividade social tão amplamente injetada no cinema hegemônico mundial. Para além de estabelecer uma posição contrária ao cinema de ordem clássica, os cineastas brasileiros se viram diante de uma situação política delicada. A ditadura militar, a partir de 1964, faz com que o cinema moderno brasileiro tome um rumo crítico em relação às questões políticas no país, envolvendo em seus filmes propostas que levantam o posicionamento e a leitura crítica que o espectador precisa desenvolver para encarar a conjuntura política do país.

O caráter político que o cinema moderno brasileiro incorpora também entra em conflito e é dividido com a questão da construção da nacionalidade presente na cultura na década de 1960. Os filmes, para além de suas intencionalidades políticas, também apresentam características que enaltecem o país no que se refere a necessidade de incorporar figuras públicas nas telas do cinema, perpetuando nomes e personalidades, um exemplo é o filme “Garrincha, alegria do povo”, de 1962, sob direção de Joaquim Pedro (XAVIER, 2001). Esta dicotomia temática divide as intenções dos diretores do período e causa o que Ismail Xavier entende como caminhos distintos para o cinema brasileiro:

[...] ou seja, é comum observar no cinema brasileiro uma esquematização dos conflitos que articula, de forma bem peculiar, uma dimensão política de luta de classes e interesses materiais, e uma dimensão alegórica pela qual se dá ênfase, no jogo de determinações, à presença decisiva de mentalidades formadas em processos de longo prazo; mentalidades que [...] definem certos traços de um suposto “caráter nacional” (XAVIER, 2001, p.21)

Neste conflito entre duas esferas de representação, o que permanece no ponto de vista da afirmação de um caráter nacional no cinema moderno brasileiro é também dicotômico: entende-se que a afirmação de certos traços culturais brasileiros intensifica a alienação, uma recusa de um pensamento revolucionário do povo. Ao mesmo tempo, zelar por tais traços culturais brasileiros na busca por uma tradição cultural nacional se torna algo almejado, na intenção de construir e estabelecer de forma imagética a cultura de um povo que custa a compreender as suas próprias características. O cinema moderno brasileiro exige uma conformação dos modelos de produção cinematográfica ao mesmo tempo em que incorpora a revolução e nega esses mesmos modelos.

Há os cineastas que confirmam em seus filmes uma estética convencional que dialoga com as propostas estabelecidas pelos meios de produção, estes se envolvem em um caminho seguro, já que a linguagem cinematográfica dentro da normativa já está imbuída no olhar do grande público; já os cineastas que buscam o caminho contrário às convenções, que assumem uma postura negativa sobre as normas pré-estabelecidas, estes caminham solo, buscam o desenvolvimento de seu próprio estilo, que não é conciliável com o cinema hegemônico; o terceiro grupo de cineastas encontra-se no trânsito entre uma coisa e outra, onde existe em determinadas produções visões mais críticas e políticas e o risco da invenção (XAVIER, 2001). Arthur Omar está inserido no segundo grupo, dentre os produtores que buscavam a libertação da normativa em prol de uma produção autoral.

### 3.1.3 O cinema de Arthur Omar: político e poético

As ações questionadoras de Omar são as que investigam as noções de cinema já estabelecidas, “o que Arthur Omar põe antes e declaradamente à prova é a linguagem do documentário” (OLIVEIRA, 2019, p.8). O artista parte da crítica ao documentário tradicional, o qual, segundo ele, busca a verdade, mas é envolto pela ficção. Quando o documentário absorve os aspectos estéticos que um filme de ficção apresenta, desenvolve-os para aparentar ser mais real, pois ele passa a representar a realidade – primordial ao documentário – como se fosse um filme de ficção.

Desta forma, Omar julga necessário questionar o formato tradicional de documentário criando o que ele passa a entender como antidocumentário, propondo uma desarticulação do que seria o documentário em sua linguagem tradicional redistribuindo seus elementos em uma nova construção, “o antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos” (OMAR, 1997, p.186).

Em seus curta-metragens, Omar apresenta discussões que envolvem a capacidade do cinema de falar sobre experiências vivenciais e históricas (XAVIER, 2001), em seus longas, prevalece a exploração de narrativas que perturbam a ordem vigente, como em “Triste Trópico”, de 1974, filme no qual, ao abordar as festas carnavalescas sob uma ótica dionisíaca questionadora, coloca em pauta o lugar da celebração que ocorria na filmografia de outros cineastas. O que prevalece na produção das ordens culturais é a reflexão sobre o próprio cinema. Tratamos aqui de um cineasta cuja intenção se encontra na ampla exploração de suas possibilidades enquanto artista.

Compreendemos a fartura artística de Omar como imprescindível no âmbito das artes visuais e substancial no que concerne às suas produções na esfera cinematográfica. Suas obras apresentam um valor histórico, teórico e artístico que enriquece a produção moderna brasileira ao questionar e subverter padrões nas artes e no cinema. Considerando a vasta produção do artista, neste capítulo abordamos a obra de Arthur Omar com recortes determinados, nos debruçando nos estudos sobre o rosto em duas obras, “Antropologia da Face Gloriosa”, de 1997, que retoma rostos em fotografia durante diversos carnavais na cidade do Rio de Janeiro e o foto-filme “Ressurreição”, de 1989, montado com fotografias de sujeitos mortos cujos corpos indicam um alto índice de violência e descaso.

### 3.2 Retratos do carnaval em “A Antropologia da Face Gloriosa”

A obra de Arthur Omar intitulada “Antropologia da Face Gloriosa” (1997) é um exemplo de sua cadência, no sentido de produção acumulada, em andamento, e que esteve por muito tempo em processo. Entendemos a partir dos estudos de Camila Manguiera Soares (2010, p.16) que a produção de Omar teve início a partir de um conjunto de fotografias que evidencia a face e explora suas expressões, a autora destaca que a série de fotografias “começou a representar um conjunto de ações e ideias que Omar já vinha fazendo sob diferentes perspectivas e aplicações noutros trabalhos no campo do vídeo, literatura, filmes, etc”.

Sobre esta série, Omar relata:

“A Antropologia da Face Gloriosa”, que esteve na Bienal, também foi criada assim. Por acúmulo durante décadas. As fotos eram batidas e guardadas. Somente agora, 25 anos depois de iniciado o ciclo, voltando para o material e olhando para ele com olhos de muita estrada percorrida e de muito aprendizado que transformou a técnica do olhar, é que pude ter a noção do que estive realizando. [...] Um trabalho inclusive que era um modelo conceitual para explicar minha atividade em diversas outras áreas, como vídeo, cinema, música. E mais, um trabalho que tinha uma história, que evoluía continuamente no tempo, que avançava regularmente em relação às etapas anteriores. Em suma, um trabalho orgânico, que acontecia em mim. (OMAR, 2000, p.17 *apud* SOARES, 2010, p.16)

Como remonta Soares (2010), a primeira versão do trabalho foi publicada em 1997 e conta com 161 fotografias cujo conteúdo se apresenta através da efervescência do carnaval no Rio de Janeiro. Omar registra as festas populares e carnavalescas cariocas durante aproximadamente vinte anos, para então perceber que havia ali um contexto de interesse, uma sensibilidade latente que pode ser explorada e que também se relaciona com diversas produções do artista.

Para Omar, o êxtase é entendido como o cerne do trabalho. “O êxtase, na teoria da Antropologia da Face Gloriosa, é o fio condutor básico” (OMAR, 1999). Os estados gloriosos captados pelo artista sempre estão ali, o que Omar fez foi registrá-los. A maneira como o artista criou esses registros pode ser compreendida também como ritualística, o êxtase enquanto um processo de transcendência do ser cotidiano para o ser divino é desvelado através do rosto, sendo este um testemunho da entrada do corpo humano para a divindade. Segundo ele:

O ato fotográfico, o ato de filmar, acontece, na sua radicalidade, quando eu, de alguma forma, através da câmera (e tenho que estar com o aparelho comigo, em disponibilidade, na intenção de realizar aquilo) convoco essa partícula minha. E essa partícula, e mais a do outro, de repente, as duas partículas, como um acelerador de partículas, se chocam naquele instante; é uma fração, é infinitesimal. No instante em

que a fotografia é disparada, eu não vejo nada. Uma coisa quase automática. Choque de partícula contra partícula, que me faz atingir um estado transcendente (OMAR, 1999, pp. 8-10).

O trabalho fotográfico consiste não somente no registro objetivo de rostos durante o carnaval, muito pelo contrário, a proposta documental é deixada de lado em prol da relação ritualística que envolve o próprio fotógrafo. Ou seja, para que Omar possa de fato registrar o êxtase, ele precisa também se tornar glorioso. A captação da imagem é feita a partir de momentos que também são transcendentais para o artista, e cabe a ele no momento da finalização do trabalho organizar a matéria que foi gerada.

Existe ainda no seu processo posterior o que ele chama de descoberta das faces para logo em seguida ocorrer a transformação da matéria, somente após o registro dos “corpos gloriosos” é que o tratamento de imagem e a sua organização vai ocorrer. Isto justifica o motivo pelo qual Omar acabou levando tanto tempo para a finalização do projeto, era para ser algo orgânico e natural, e assim aconteceu.

Na fotografia “A decapitação da noite é um ato parcial” (Figura 8), é possível perceber o destaque atribuído por Omar em toda a série de fotografias: o rosto humano. Também é possível perceber que não se trata de um rosto qualquer, que repousa em uma expressão suave e tranquila, pelo contrário: a proposta é representar o transe carnavalesco, o trabalho aqui se identifica na ideia do êxtase, a busca pela captura de momentos instintivos e primitivos do ser humano, em situações quase que ritualísticas, nas quais a pessoa retratada demonstra com sua expressão facial a histeria do momento, o qual também é enfatizado através da sua maquiagem elaborada, que cria quase que uma máscara que não esconde o rosto, mas o revela.



A Decapitação da Noite é um Ato Parcial

**Figura 8.** A decapitação da noite é um ato parcial. Fonte: Scielo Brasil.

No texto, Arthur Omar: O êxtase da imagem, que acompanha o livro com as fotografias da “Antropologia da Face Gloriosa”, a crítica e pesquisadora de cinema e artes visuais Ivana Bentes retoma a noção da misticidade que Omar buscou em seus registros fotográficos através da captura dos ditos “corpos gloriosos”, que beiram à religiosidade da imagem. “Na fotografia, o corpo glorioso, como na tradição cristã, não é propriamente um corpo, mas uma figura estética, a própria transformação, ou transfiguração, do corpo em imagem” (BENTES in: OMAR, 1997, p.10).

### 3.2.1 O êxtase como transbordamento

O êxtase, buscado por Omar nessa série de fotografias, se dá através das faces contorcidas, das mãos espalmadas (FARIAS, 2002), dos grandes *closes* que recortam os rostos, do tremular da captura, das imagens com desfoques e dos rostos dos carnavalescos. “O êxtase é o que coloca algo fora de si, é explosão, transbordamento” (BENTES in: OMAR, 1997, p.11). Aqui está a transcendência das imagens na “Antropologia da Face Gloriosa”: os rostos capturados por Omar não são apenas rostos ou cabeças recortadas, mas sim a captura de um momento glorioso que revela grande elevação espiritual através da imagem.

As imagens de rostos durante o carnaval do Rio de Janeiro são sentidas, portanto, como algo que transcende a própria noção de sujeito em sua individualidade, algo de místico e mágico que envolve os carnavalescos dentro de um momento único. “Diante de cada um dos rostos, até o espectador mais leigo, acostumado a associar a fotografia com a tradição documental, perceberá estar diante de outra coisa (FARIAS, 2002, p.83). Sobre tais rostos gloriosos, Ivana Bentes destaca:

Na Antropologia da Face Gloriosa, álbum de retratos, o rosto funciona como um receptor dos estados de espírito, de microterremotos psíquicos, como amortecedor, placa nervosa que capta, fixa movimentos que no corpo se tornariam ação. A expressão facial é o agir do rosto. Como uma película sensível, o rosto capta o medo, o estupor, o desejo, a melancolia. O que é o admirar-se, senão uma reação fotográfica? Dupla admiração, aliás: das fotos/objetos que nos fixam (nos imobilizam) e do olhar fixado, admirado, do espectador que se detém a cada rosto, “entra em fase” com ele. (BENTES in: OMAR, 1997, p.11)

O artista cria por meio dos carnavais registros que emanam a força e o êxtase carnavalesco, os rostos conseguem transpor para a fotografia a excitação do momento, o deslumbramento e a elevação desses sujeitos em um momento que beira o religioso.

Na famosa escultura de Bernini, “O êxtase de Santa Teresa”, finalizada em 1652, o artista consegue transpor para o rosto de Teresa (Figura 9) a grande excitação do momento divino que a santa está vivenciando ao ser surpreendida pela visita de um anjo que a flecha com o amor do Espírito Santo. O êxtase da santa está ligado diretamente com a sua morte no momento em que recebe as flechas para elevar seu espírito, o barroco proporciona uma representação que potencializa a ideia de êxtase, por meio da noção de transcendência. De acordo com Maria Cristina Mendes:

O mundo Barroco, por sua vez, se apresenta muito mais enigmático e conturbado. As curvas, os desvios e as dobras indicam o caráter diagonal da luz física e da luz divina. Se a luz renascentista banha equanimemente o mundo, os produtores de imagens do

século XVI se deparam com um sol que se inclina e imprime distintas características aos elementos. (MENDES, 2014, p.31)

O barroco é, portanto, conturbado, extasiado, conflitante, enigmático e tortuoso. O êxtase pode ser compreendido pelo viés do barroco a partir da interpretação de mundo do período, em que se envolve aquilo que é espiritual com aquilo que é carnal. O que é carnavalesco se relaciona com questões de corpo e espírito, em momentos de êxtase.



**Figura 9.** “O êxtase de Santa Teresa”, Bernini, 1652. Fonte: História das Artes.

Destacamos a relação entre Omar e produções barrocas por meio da ambiguidade que a “Antropologia da Face Gloriosa” apresenta, pois, “classificar essas faces como divinas ou demoníacas é questão de ponto de vista. A face gloriosa carrega em si o céu e o inferno” (BENTES, 1997, p.10).

Por meio da expressão dos rostos de Bernini, conseguimos identificar o momento da transcendência, a aura mística através da imagem. Da mesma forma acontece com as fotografias de Omar, ainda que não se encaixe em uma religiosidade cristã, não conseguimos ao certo exprimir o sentimento de êxtase que estamos vendo, mas também o sentimos em fração menor ao olhar para esses rostos gloriosos, algo nos afeta.

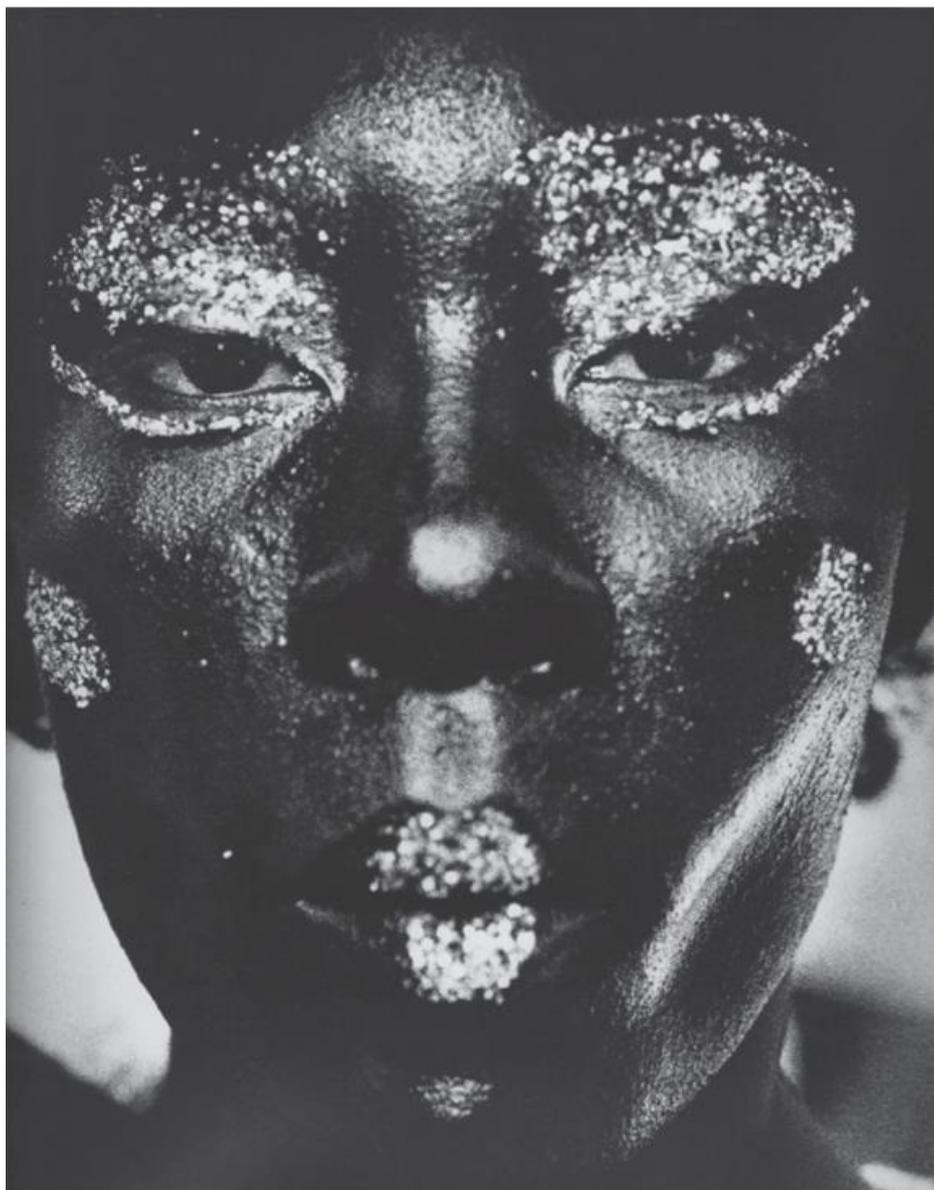
### 3.2.2 Subvertendo a rostidade: o rosto carnavalesco

Omar nos apresenta, por meio de uma antropologia visual, a percepção dos rostos de transeuntes carnavalescos que não são, mas estão. Neste sentido, o rosto torna-se muito mais humano do que atribuído à rostidade. Deleuze e Guattari (1996, p.38) destacam que “determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não”, e abordam sobre as sociedades alheias a uma organização eurocêntrica possuírem a capacidade de rostos mais humanos, e em seguida continuam ao dizer que “os ‘primitivos’ podem ter as cabeças mais humanas, as mais belas e mais espirituais; eles não têm rosto e não precisam dele” (1996, p.39).

As classificações da rostidade em sociedades em que se pensa de forma coletiva não são atribuídas, pois as escolhas das quais a máquina abstrata de rostidade se dispõe pode não se aplicar nesses espaços. Entretanto, “Antropologia da Face Gloriosa” (1997) de Omar não registra especificamente uma comunidade que foge da conduta da rostidade, mas acaba por registrar um fenômeno, um estado pelo qual as rostidades se perdem. Estamos longe de compreender os carnavalescos como alheios às organizações sociais massificadas, mas compreendemos que o momento que os envolve acaba por coletivizar a experiência, já que tais rostos os transcendem e se elevam para outros estados de espírito.

Segundo o pesquisador João Martinho de Mendonça (2019, p.60), as situações carnavalescas tornam-se um momento conveniente para que aconteça a liberação do que Omar chama de “estado glorioso”, onde “o carnaval opera uma inversão (do cotidiano) cujos mecanismos podem ser claramente observados”, onde as classificações binárias escolhidas pela máquina acabam sendo subvertidas. O momento de registro de Omar é justamente a libertação do sujeito para com a rostidade.

As desvianças, assim como definidas por Deleuze e Guattari, podem ser identificadas nas figuras 10 e 11, ou seja, os rostos retratados acabam escapando da normatização que a máquina abstrata da rostidade propõem e são entendidos como errôneos., os sujeitos das figuras 10 e 11 transitam entre a normativa de gênero (figura 10) e apresentam pessoas racializadas em evidência (figura 11).



Mandarim da Ambigüidade entre o Ouro e a Carne

**Figura 10.** Mandarim da Ambigüidade entre o Ouro e a Carne. Fonte: Fonte: Scielo Brasil.

Seguindo a norma da desviança dos traços de rostidade, o rosto da figura 11 seria um rosto primeiramente rejeitado, para então ser rostificado ou até mesmo cristianizado de modo a se tornar aceitável na sociedade que o oprime. Entretanto, o que Omar cria em suas fotografias é uma atmosfera que liberta esse rosto da rostidade, que destrói a máquina abstrata da rostidade e que devora toda a padronização existente para além do êxtase carnavalesco. O grande *close* desse rosto com ornamentações e maquiagem pela face exclui toda normatização e liberta o sujeito, o que vemos à primeira vista não é um sujeito individualizado, mas uma criatura em sua liberdade de existência.



**Figura 11.** “A Antropologia da Face Gloriosa”. Fonte: Scielo Brasil.

Quando pensamos no carnaval brasileiro somos levados por uma avalanche cultural com suas diversas simbologias, tradições, mitos e imagens. As festas com seus foliões são caracterizadas por música, fantasias, danças e histórias que interpretam e reinterpretam o que é ser brasileiro. Dentre as festividades, um dos fatores estéticos que chamam a nossa atenção é a cor, o colorido do país, o colorido do carnaval, as fantasias com diversas cores que gritam energia e efervescência, as lantejoulas e as fitas que fazem tudo ao redor brilhar. É o que Omar retira dos retratos ao deixar as imagens em preto e branco (Figuras 9, 10 e 11).

### 3.2.3 A face gloriosa: potência, desfoque e violência

O êxtase carnavalesco dos foliões é evidenciado novamente na Figura 15, conseguimos perceber a vibração do momento em si e a grande excitação que gira ao redor desse rosto sem a precisão da cor em sua forma de propriedade da luz aparente em diversos matizes. De alguma forma, no tratamento que Omar dá para as imagens prevalece a perda do foco como possível transe carnavalesco.

Existe uma forte relação nas produções fotográficas e cinematográficas de Arthur Omar, ao pensarmos na “Antropologia da Face Gloriosa” e em outras produções – algumas que serão discutidas adiante –, conseguimos compreender através do êxtase capturado e transformado em imagem a potência dionisíaca da morte instaurada nas fotografias. Ivana Bentes (2001) comenta a intensa representação da violência e da morte nos trabalhos de Omar, segundo ela:

É essa fragmentação da violência que interessam na fotografia e no cinema de Arthur Omar, pensadas num outro contexto e num outro imaginário: o carnaval brasileiro. Aqui reencontramos um novo *páthos*: a violência se desdobra em grito e canto, o mesmo rosto reflete dor e alegria, há algo de trágico e dionisíaco nos gestos e olhares. Omar trabalha todo um imaginário latino-americano: imagens recorrentes e vigorosas, como a morte mascarada pulando carnaval (BENTES, 2001, p.67).

Bentes (2001) está discutindo, neste trecho do texto, a construção da violência na reconstrução que Omar fez de Guernica, e relaciona a proposta violenta da pintura com a “Antropologia da Face Gloriosa”, o que corrobora com as leituras de transe e violência que fazemos do trabalho de Arthur Omar. Na medida em que enxergamos nos rostos isolados das fotografias na “Antropologia da Face Gloriosa” as dimensões de transe e êxtase, percebemos que as fotografias remetem a um transbordamento do ambiente retratado. Conseguimos perceber ali, naqueles recortes de rostos, uma celebração da vida e da morte, um carnaval em preto e branco.

Retornando à ênfase nos detalhes de Bálazs (1983), mencionado no primeiro capítulo da dissertação, a potência deste trabalho de Omar encontra-se no destaque que emprega à face, no recorte que o artista escolhe para desvelar os rostos extasiados. A escolha das fotografias carnavalescas, dentre tantas possibilidades de registro das festividades, encontrou no rosto o principal significante de impacto que, através de seu enfoque, transparece ora alegria, ora tristeza durante o rito do carnaval, é o *close-up* que enquadra a ideia central de Omar. O artista não busca através da fotografia eternizar instantes, mas, como aborda Mendonça:

[...] o sentido tradicional do retrato é invertido, não se quer “eternizar” o sujeito pela fixação de seus contornos mas antes, fixar “estados passageiros” através do

esgarçamento dos contornos previsíveis (estes que remetem à identidade da pessoa). Nos títulos criados dá-se o mesmo movimento de inversão: não identificar, dar nomes, datas ou lugares mas projetar fantasias, brincar com imagens em (e conforme a) atitude carnavalesca. (MENDONÇA, 2019, p.63)

A evidência do rosto na “Antropologia da Face Gloriosa” (1997) demonstra as possibilidades de subverter o sistema opressor imposto pela máquina abstrata de rostidade. A série é interessante enquanto produção processual, que está aberta e é contínua, onde Omar estaria buscando a produção de sentidos através também da edição do material, pois as experimentações e explorações com os registros das faces gloriosas continuam em processo. Desta forma, Omar continua subvertendo a rostidade.

Não podemos ignorar o caráter social ao qual o álbum de fotografias remete quando nos deparamos com tipos de pessoas tão diferentes das representações históricas na arte e no cinema. Quem são os transeuntes que passaram por cada carnaval? Vemos através das fotografias pessoas pretas, travestis, senhoras de idade, jovens mulheres, crianças. Para além de quem é cada uma dessas figuras gloriosas, Ivana Bentes postula que “pelo viés estético deixam de ser tipos para tornarem-se entidades”. Tal caráter metafísico da obra de Omar é o maior destruidor da rostidade. Dedicamos o tópico a seguir para o objeto de nosso estudo, o curta-metragem “Ressurreição”, de 1989. Estabelecemos uma leitura que abrange a noção de rostidade bem como a imagem-afecção apresentadas no primeiro capítulo.

### **3.3 Álbum de retratos no foto-filme “Ressurreição”**

Compreendendo a seara de produções de Arthur Omar, partimos para um estudo sobre o curta-metragem “Ressurreição”. Omar busca explorar no cinema as possibilidades da imagem e de seu impacto no espectador a partir da experimentação, fato que não seria diferente em “Ressurreição”. A produção data de 1989 e na duração de 6 minutos do filme o que vemos são fotografias que beiram o horror. As imagens selecionadas por Omar são compostas de vítimas de massacres que foram publicadas em jornais populares. De acordo com as informações cedidas pelo site da Cinemateca Brasileira, as montagens de fotografias dos corpos violentados foram retiradas de arquivos da polícia técnica e dos jornais que noticiaram as mortes.

A violência contra o povo brasileiro partindo de quem deveria guardar seu povo acaba sendo abafada durante a ditadura como uma panela no fogo. Segundo Kaminski (2019):

Enquanto se evidenciava o crescimento dos índices de violência nas grandes cidades, comumente atribuídas às periferias e ao crime organizado, autores como Sergio Adorno (2002), Paulo Sergio Pinheiro (1979), Marilena Chauí (1980), Alba Zaluar

(1999) e Gilberto Velho (2002) denunciavam a violência da polícia e dos esquadrões da morte, discutindo a violência como um traço estrutural da sociedade brasileira, favorável às elites, e cujas principais vítimas são os homens negros e pobres das periferias (KAMINSKI, 2019, p.335).

Este é o contexto de “Ressurreição”, que remonta aspectos de denúncia através da produção cultural, aspectos estes que os artistas já vinham discutindo em conjuntura nacional desde a década de 1960, onde os artistas envolvidos pelas discussões acerca da Pop Art, buscaram no retorno da figuração representar de forma crítica a realidade brasileira.

### 3.3.1 Música e cinema, música e pensamento

Durante a exibição das imagens fotográficas duas músicas são colocadas na trilha sonora, a primeira é Coração Santo com a interpretação de Carmen Costa, seguida de Queremos Deus com a voz de Agnaldo Timóteo<sup>13</sup>. Nas obras de Arthur Omar, por vezes é evidenciada a relação que este emprega com o visual e o sonoro; em uma palestra ministrada no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo cuja temática girava em torno da relação entre o cinema e a música, Omar discorre sobre duas produções, “Crônica de Ana Magdalena Bach”, de 1968, e seu próprio filme “Música Barroca Mineira”, de 1975. O que nos interessa aqui não são exatamente as impressões de Omar sobre ambos os filmes – por mais interessantes e relevantes que sejam para o cenário teórico do cinema brasileiro – mas a noção que este intenta estabelecer sobre a relação entre cinema e música.

Omar faz uma correlação entre música e pensamento, para ele o ato de pensar gera uma forma de música dentro do sujeito pensante, o pensamento “é exatamente esse movimento que lembra o som, [...] é uma música do pensamento que acompanha o pensamento. Ela está por trás, ela se refere ao seu movimento, ao seu ritmo, à sua sensação de presença” (OMAR, 1996, p.276). Da mesma forma com que Omar não separa a música do sujeito, também não cria distinção entre música e cinema, já que o sujeito no momento em que se coloca diante de uma imagem desenvolve um pensamento sobre ela, acaba por desenvolver também a música através de seu pensamento, uma coisa se relaciona com a outra, “talvez pensar seja uma forma de música” (OMAR, 1996, p.277).

Mais do que haver música no cinema, para Omar (1996) existe uma música que é do cinema. Mas essa música não se encaixa dentro do formato musical que estamos acostumados em questão de sonoridade com suas melodias, harmonias, forma e qualquer outro aspecto

---

<sup>13</sup> As músicas fazem parte do LP Na galeria do amor, de 1981, de Agnaldo Timoteo e Carmen Costa.

elementar e constitutivo do som que prevaleça na música tonal tão preferível pelo ocidente, a música do cinema se relaciona muito mais com uma espécie de vibração, ou seja, com o pensamento que nos é interno sobre aquilo que estamos assistindo.

Para além de compreender a potencialidade musical do cinema sem fixar em uma música propriamente dita, Omar discute sobre a problemática da sonorização de um filme:

Talvez sonorizar um filme, e eu digo isso a partir da minha experiência nesse combate com a matéria cinematográfica, sonorizar um filme não é criar um acompanhamento agradável (mesmo se adequado), ou algo equivalente, mas talvez seja algo envolvido nessa busca, uma busca difusa, uma busca que não se fecha, a busca que visa encontrar qual é a musicalidade interna daquilo como qual você está se defrontando, o motor daquela presença, aquilo que em última instância não é nem mesmo uma imagem, no sentido “imagético” propriamente dito (OMAR, 1996, p.280).

Em “Ressurreição”, ocorre justamente o que Omar explicita na palestra sobre cinema e música quanto à sonorização em seus filmes: as músicas que tocam no decorrer do curta não estão perto de deixar a temática visual agradável – e nem tentam tal feito – mas acabam por evidenciar o horror e tudo que é angustiante nos corpos assassinados. As músicas religiosas funcionam como hinos entoados para a morte em uma tentativa de súplica ao mesmo tempo em que criticam uma sociedade cristã que tortura seus iguais, na sua maioria, pretas e pretos.

Existe também, nas músicas escolhidas, momentos em que o público aplaude os intérpretes, característica que a professora e pesquisadora Rosane Kaminski (2019) admite ser parte essencial da crítica sobre a sociedade civil brasileira que, imbuída na religiosidade e acreditando ser santificada por isso, corrobora com a violência policial sobre os corpos marginalizados através de um mote moralista que acredita que tudo aquilo visto no filme é o certo a se fazer. As músicas no filme funcionam como potencializadoras da hipocrisia social diante dos corpos periféricos que, padecem perante a sociedade por meio de súplicas dúbias que imploram pelo divino ao mesmo tempo em que aplaudem o horror.

### **3.3.2 Uma representação social da desviança**

Damos sequência à nossa pesquisa lançando questionamentos sobre o curta-metragem de Arthur Omar. De que forma as imagens hostis de corpos violentados em “Ressurreição” retomam os traços de rostidade e a imagem-afecção debatida por nós anteriormente? Qual é a função deste curta diante da sociedade brasileira atual? Na tentativa de responder às nossas inquietações, precisamos voltar para as imagens.

Durante o foto-filme de Omar, percebemos que os corpos são, em sua maioria, de homens e mulheres adultos que aparentam pertencer a regiões marginalizadas do Rio de Janeiro – em referência ao local em que os corpos foram fotografados – que aparecem em posições de tortura. A maneira como tais corpos são apresentados nas fotografias acontece da forma mais crua e direta possível, sendo de grande facilidade detalhar através da imagem o que poderia ter acontecido com tais corpos, trazendo sentido ao fato de que as imagens foram retiradas de acervos policiais cujos detalhes mórbidos são evidenciados.

“Ressurreição” desvela imagens de homens torturados em cenas de assassinatos cruéis. O assassinato se presentifica em nosso imaginário enquanto a mais barbárie das ações, que exemplifica o que há de pior na humanidade dos sujeitos. Existe na ação de matar a satisfação “de se afirmar através da destruição de alguém” (MORIN, 1997, p.67). Identificando o contexto em que as cenas foram capturadas pela fotografia, compreendemos a questão política pelo contexto do período que envolve tais mortes. Ainda sobre a maneira como empreendemos o assassinato em sociedade, complementa Morin:

O paradoxo do homicídio se esclarece em toda sua amplitude bárbara; do mesmo modo que o horror da morte, o homicídio é comandado pela afirmação da individualidade. Ao paroxismo do horror provocado pela decomposição do torturado. E existe uma comunicação íntima entre este horror e esta volúpia, como nos revelará mais adiante a significação mágica do assassinato, que é escapar da sua própria morte e a sua própria decomposição, transferindo-as para outrem (MORIN, 1997, p.69).

Longe de o assassinato surgir exclusivamente da vontade de matar alguém em um desejo íntimo, compreendemos o ato assassino como uma forma de afirmação de um sujeito ou até mesmo de um grupo. Morin (1998) aborda a visão freudiana do desejo de matar toda individualidade que entra em conflito com a sua, esta é uma visão que se aplica no foto-filme de Omar quando vemos nas fotografias apenas um grupo que fora assassinado, do qual fazem parte os indivíduos marginalizados de uma sociedade em conflito.

A opressão que ocorre nas periferias parte dessa visão de rostidade em que, identificando diferenças (sendo elas principalmente sociais e raciais) e as enquadrando em um desvio, são eliminadas. Segundo bell hooks (2020), a supremacia branca nos ensina que todas as pessoas não brancas são entendidas como ameaça, enquanto o capitalismo nos educa para proteger propriedades a todo e qualquer custo. Tais ameaças à supremacia branca e ao capitalismo criam formas cruéis de eliminar sujeitos desviantes.

### 3.3.3 O maneirismo de Omar

Na relação entre fotografia e cinema que destacamos nas produções de Arthur Omar, compreendemos “Ressurreição” como a máxima dessa conexão, onde não apenas rostos são recortados nas imagens, mas sim “corpos gloriosos: mutilados, amarrados, dispostos em terríveis e estranhas posturas, num maneirismo teratológico de uma violência e de um lirismo quase insuportáveis” (BENTES, 1997, p.12). O que parece ser uma releitura das pinturas de El Greco, cujos corpos são retorcidos e esticados, proporcionando uma visão de um corpo quase dilacerado em temáticas religiosas, na verdade são imagens que capturam a ação dos homens contra os homens.

Em um trecho do filme (Figura 12), estamos diante de um rosto envolto por um tecido que cobre seus olhos, uma corda solta pelo rosto do sujeito sem vida é aproximada aos poucos. Não conseguimos identificar se o corpo é feminino ou masculino, mas conseguimos imaginar o que aquela corda está fazendo ali. A imagem traz um impacto forte gerando uma imagem-afecção que causa estranhamento e produz uma narrativa que buscamos negar, a violência da imagem interfere na forma como o espectador a enxerga e, neste caso, o *close* que acontece de forma lenta acaba prolongando o incômodo e a vontade de olhar para o outro lado, quando queremos que a fotografia saia de cena, ela é escancarada diante do espectador.



**Figura 12.** Vítima registrada em fotografia. Fonte: “Ressurreição” (1989).

Afirmamos aqui o postulado de Didi-Huberman (2012) sobre o uso que fazemos das imagens, compreendendo que esta imagem arde. A afecção proveniente das imagens em “Ressurreição” apresenta uma forte tendência de causar choque a um espectador desavisado. Entendemos a potencialidade do curta-metragem quando a temática é a violência, conseguimos entender o quanto a imagem pode ser violenta em seu uso de forma geral. Segundo Didi-Huberman:

[...] nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, – esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente –, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209)

Estamos vivenciando um momento histórico em que as imagens engendram grande parte das vivências em sociedade em uma amplitude jamais vista, confiamos e desconfiamos daquilo que vemos cotidianamente e sempre buscamos imagens que retomem algo ameno e deleitoso. Entretanto, o poder que as imagens possuem se encontra no contrário de nosso desejo: a imagem se faz presente em sua potencialidade quando ela nos afeta e nos faz pensar. Isto é percebido no curta-metragem de Omar quando são evidenciados os traços de rostidade de Deleuze e Guattari (2005) de uma maneira crítica.

Conseguimos compreender, então, a desviança dos sujeitos representados nas fotografias e organizados no filme. Esses corpos em desvio que antes eram inoportunos em suas vivências e experiências da sociedade agora se tornam ainda mais embaraçosos de assistir, ainda incomodam. O que Omar retrata por meio de sua direção é uma reflexão sobre esses corpos em desviança, mais uma vez em um tom bruto que escancara verdades sobre a sociedade brasileira. A crítica está, portanto, na evidência que o artista entrega aos corpos que a sociedade buscava esquecer, a retratação e a montagem dessas imagens forçam o espectador a pensar e a questionar um momento sombrio.

A aproximação entre os cantos religiosos e as imagens dos mortos no curta-metragem retoma a atmosfera religiosa cristã que se encaminha para uma dramatização e um peso moral nas fotografias. A ironia se presentifica quando identificamos nas letras das músicas trechos como “queremos Deus, que é nosso pai” e “Jesus amável, Jesus piedoso, Pai amoroso, Frágua de amor!” enquanto olhamos corpos destratados e dilacerados pelos mesmos homens que possivelmente cantam ou se fundamentam nas letras destas canções, “num efeito de sarcasmo, triunfo e “Ressurreição” dos corpos humilhados pela morte. Um trabalho para carrascos e estetas” (BENTES, 1997, p.12).

Não seria o corpo de Cristo<sup>14</sup> – identificado por Deleuze e Guattari (2005) como a máxima da padronização de rostidades apresentáveis – na verdade um corpo também em desvio? O maneirismo dos corpos nos remete a uma relação imagética entre fotografia e pintura. O sofrimento de Cristo na pintura “A Santíssima Trindade” finalizada em 1579 por El Greco, uma das nove pinturas que produziu para a Abadia de Santo Domingo de Silos, remete a um corpo que antes de tudo, sofreu e sofre na imagem (Figura 13). Sendo característica do maneirismo do artista, a pintura se contorce diante do olhar do espectador, criando uma barreira que antes causa impacto para depois gerar compaixão.



**Figura 13.** A Santíssima Trindade, El Greco, 1579. Fonte: História das Artes.

O maneirismo é o primeiro estilo, de acordo com Arnold Hauser (1998, p.371), “preocupado com um problema cultural e que encara as relações entre tradição e inovação como um problema a ser solucionado por meios racionais”. Sendo o maneirismo, portanto, um estilo

---

<sup>14</sup>Compreendemos a padronização de Cristo por meio da interpretação eurocêntrica de um sujeito branco.

das artes que buscou a inovação dentro de suportes bastante tradicionais, conseguimos identificar na estética violenta das fotografias e do cinema de Arthur Omar um certo maneirismo.



**Figura 14.** Vítima registrada em fotografia II. Fonte: “Ressurreição” (1989).

O que El Greco fez em suas pinturas, foi criar uma condição de equilíbrio entre forma e conteúdo que difere da relação forma/contéudo puramente renascentista, sendo o maneirismo um “período caracterizado por deformação, desproporção e exageração” (HAUSER, 1998, p.410). Suas obras retomavam um aspecto religioso que condizia com a crença do pintor, entretanto, em contrapartida das imagens cristãs construídas no período medievo, onde se encontrava uma mensagem clara e direta em corpos que buscavam a dessemelhança com o natural, El Greco criou “corpos gloriosos” em que o poder simbólico é fortalecido e as imagens são passíveis de inúmeras interpretações.

As imagens violentas nas pinturas de El Greco e os corpos violentados nas obras de Arthur Omar se relacionam em suas afecções. Entretanto, é importante ressaltar que as afecções não são as mesmas, existem temáticas próximas com impactos diferentes nas obras citadas de El Greco e Omar, um remete à compaixão do espectador perante o sofrimento de Cristo enquanto no outro é reforçado o incômodo da representação imagética de corpos violentados. O que os conecta é a composição truculenta de um e a montagem cinematográfica de outro, ambos acabam causando impactos quase sublimes em suas imagens escuras e tenebrosas. Enquanto sofremos junto com Cristo, buscamos nos distanciar dos mortos sem nome.

### 3.3.4 Os inconfidentes brasileiros: imagens de mártires

Para além da relação enfatizada por Bentes sobre a obra de Omar com o maneirismo, identificamos em produções brasileiras o impacto da imagem de um corpo torturado e martirizado, é o caso da obra “Tiradentes esquarterado” (Figura 15) do paraibano Pedro Américo, produzida em 1893. O artista representou o corpo desmembrado e a cabeça decepada de Tiradentes, reforçando a aparência do sujeito com a de Jesus Cristo.



**Figura 15.** Tiradentes Esquarterado, 1893, Pedro Américo. Fonte: Google Arts.

A disposição do braço, tronco e perna lembram o formato do mapa do Brasil, enquanto o braço caído remete ao braço de Jesus, em Pietá de Michelangelo. Tais referências

dialogam com a realidade brasileira enquanto destacam a violência do sistema colonial e da traição que vitimou Tiradentes ao mesmo tempo em que reafirma a idealização dos mártires brasileiros: a construção imagética de Tiradentes como mártir aproximou sua imagem à de Cristo, padronizando os modelos passíveis de compaixão mais uma vez.

Foi a partir dessa interpretação que João Teófilo (Figura 16) criou sua versão de Tiradentes esquartejado, que ilustrou a capa da Revista de História da Biblioteca Nacional de julho de 2015<sup>15</sup>, onde colocou as quatro cabeças que foram sentenciadas pela Conjuração Baiana: João de Deus, Manoel Faustino, Luíz Gonzaga e Lucas Dantas, no lugar onde estaria Tiradentes na pintura de Pedro Américo.



**Figura 16.** Ilustração de João Teófilo para a RHNB, de julho/2015. Fonte: Archive.org

João Teófilo afirma nos rostos dos inconfidentes baianos a representação de mártires reais, que escapam do filtro da rostidade, algo que Omar apresenta em *Ressurreição* ao retratar sujeitos marginalizados. A professora Camila Dazzi destaca a importância de tais releituras que reescrevem a história:

<sup>15</sup>A revista deixou de circular e seu site não está mais disponível. As imagens e informações foram resgatadas através da plataforma *Internet Archive – Way Back Machine*.

Toda imagem fala sobre seu tempo histórico de produção. Somente na contemporaneidade, quando os movimentos raciais e as estratégias de empoderamento negro se fazem cada vez mais presentes no Brasil, uma aquarela como a de João Teófilo poderia ser produzida. Ao substituir Tiradentes pelos quatro inconfidentes negros, o artista propõe repensarmos a história e levantarmos o véu que ainda cobre a difícil barreira racial existente em nossa sociedade. (DAZZI, 2015, s.p)

A urgência de repensarmos as imagens que compõem nosso imaginário se desvela nas nossas histórias separatistas. Por que Tiradentes foi escolhido como mártir brasileiro enquanto os inconfidentes baianos foram ignorados pelas imagens da história? O que João Teófilo e Arthur Omar - assim como outros artistas que se preocupam na afirmação da real história brasileira - buscaram foi evidenciar os sujeitos invisibilizados pela história.

### 3.4 O simbólico em “Ressurreição”

Conferindo um sentido poético à ardência da imagem destacada por Didi-Huberman, percebemos uma relação com a obra “Ressurreição” de Omar. Identificamos em algumas imagens a presença de velas acesas, como uma forma de presença simbólica, a imagem “arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez” (2013, p.208).

As imagens, quando ardem, nos trazem a necessidade de buscar respostas acerca de suas afecções. As questões mais complexas das imagens, para Didi-Huberman (2013), estão nas imagens mais ardentes, pois suas respostas não são fáceis de se encontrar. Quando olhamos para as imagens em “Ressurreição”, percebemos que Omar, assim como fez em outras propostas cinematográficas, buscou apresentar imagens que ardem mais do que respondem.

Omar apresenta em seu foto-filme fotografias que são difíceis de encarar, o confronto com a morte dura os seis minutos de duração em “Ressurreição”, em que o artista provoca o espectador para enfrentar a morte e perceber nas imagens as simbologias ali dispostas. O foto-filme de Omar, portanto:

[...] arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.216)

Identificamos como simbologias importantes a posição de alguns corpos amarrados e presos com cordas, bem como as velas dispostas frente aos mortos em algumas das fotografias. No que concerne ao seu simbolismo, são diversos os significados que extraímos de uma vela, esteja ela acesa, apagada, com a chama tremulando ou até mesmo, no caso do curta

de Omar, velas estagnadas pela captura da fotografia. Pensemos um pouco no que a vela tem a nos dizer aqui.

### 3.4.1 A chama da vela

Gaston Bachelard no livro “A chama de uma vela” (1989) discute amplamente sobre as diversas leituras e possibilidades de simbolismos que extraímos do queimar de uma vela. Ao nos depararmos com as figuras 17 a 21, percebemos que o contexto em que a vela aparece pode contribuir para a sua significação de forma incisiva. São cinco imagens em sequência no decorrer do curta-metragem em que as velas aparecem. As imagens surgem em um contexto mórbido e pesado, no qual as velas são dispostas ao redor dos mortos, com exceção da Figura 19, na qual a vela aparece em primeiro plano, mas que na montagem acaba se tornando tão mórbida quanto as outras. Bachelard (1989) descreve a experiência diante da luz bruxuleante da vela nos seguintes termos:

Pensa na vida. Pensa na morte. A chama é precária e vacilante. Essa luz, um sopro a aniquila; uma faísca a reascende. A chama é nascimento e morte fáceis. Vida e morte aqui podem ser justapostos. Vida e morte são, em suas imagens, contrários e bem distintos. Os jogos de pensamento dos filósofos levando suas dialéticas do ser e do nada num tom de simples lógica tornam-se, diante da luz que nasce e morre, dramaticamente concretos (BACHELARD, 1989, p.30)

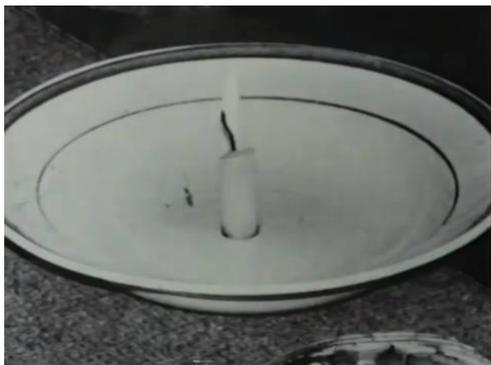
O que percebemos na sequência imagética cuja aparição da vela é realçada pelo próprio enquadramento fotográfico, é a existência da dicotomia entre vida e morte. Os paralelos concebidos na criação da vida quando pensamos na atribuição de uma chama nos faz questionar o que aqueles corpos estão fazendo sem vida. A chama da vela poderia representar a esperança de um povo diante de um possível extermínio? Ou seria uma crítica às instituições que estão ceifando vidas de forma violenta?



**Figura 17.** Vítima e vela I. Fonte: “Ressurreição” (1989).



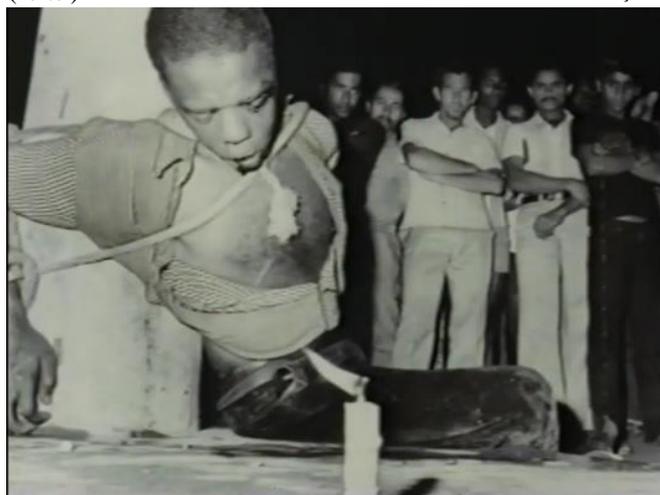
**Figura 18.** Vítima e vela II. Fonte: “Ressurreição” (1989).



**Figura 19.** Vela acesa. Fonte: “Ressurreição” (1989).



**Figura 20.** Garota com velas. Fonte: “Ressurreição” (1989).



**Figura 21.** Vítima e vela IV. Fonte: “Ressurreição” (1989).

As velas acesas diante da crueldade humana podem incitar uma reflexão sobre as relações existentes entre os sujeitos em sociedade. Poderíamos empregar diversos sentidos para a presença de uma vela acesa em uma fotografia, mas o que vemos são imagens sombrias iluminadas à luz dessas velas, “parece que existe em nós cantos sombrios que toleram apenas a luz bruxuleante” (BACHELARD, 1989, p.14). A presença da vela reforça a narrativa religiosa que é entoada nas duas músicas da trilha sonora do horror e da morbidez, se pensamos no curta-metragem enquanto uma produção que questiona os valores violentos da sociedade brasileira que se esconde em sua moralidade cristã, a vela se torna um símbolo da religiosidade que ampara a crueldade.

### 3.4.2 Mãos atadas

Grande parte das fotografias que aparecem no curta-metragem mostra corpos que estão, de alguma forma, amarrados. Muitos corpos estão presos em lugares no interior de residências ou em campos e lugares externos, amarrados em postes ou apresentam mãos que foram

simplesmente amarradas, inviabilizando seus movimentos. O foto-filme acaba evidenciando em uma sequência com cerca de dezesseis imagens, as mãos amarradas com cordas, fitas ou algum outro material que mantenha os movimentos suprimidos (Figura 22). Com essas evidências registradas nas fotografias, conseguimos imaginar de que forma essas pessoas morreram, sem a possibilidade de revidar, invalidando os movimentos e excluindo toda forma de autonomia dos sujeitos.



**Figura 22.** Mãos atadas. Fonte: “Ressurreição” (1989).

Existe uma relação clara entre o acontecimento e o seu significado simbólico. Durand (2012, p.41) destaca que o trajeto antropológico consiste na “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimidações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. É o que Durand vai chamar de gênese recíproca: precisa haver essa reciprocidade entre aquilo que estamos vendo e o que o simbólico significa. Tais relações aproximam, portanto, o que é material e o que faz parte do gesto pulsional, os caminhos oscilam e se conectam. O que as mãos apresentam enquanto materialidade e o que elas significam em seu sentido simbólico estão em profunda relação, uma coisa dependendo da outra.

Podemos identificar, para além de uma evidência estritamente factual sobre a forma da morte de cada uma das pessoas apresentadas no curta-metragem, que as possibilidades de

simbolismo das mãos atadas demonstram a capacidade de Omar em potencializar as afecções que dão sentido ao filme. O que percebemos também é que as mãos atadas estão presentes e destacadas por meio de *closes* como uma forma de alegoria, que podem representar a incapacidade de movimentação de um grupo constantemente anulado. Olhar para as mãos amarradas e feridas remonta o imaginário simbólico de uma prisão, esses corpos foram presos, não por uma prisão em seu sentido de instituição penitenciária, mas foram presos nas condições a que foram submetidos.

### 3.4.3 O rosto e os desastres da guerra

Aumont (1992), ao discorrer sobre o rosto, enfatiza que um rosto humano, antes de ser o rosto de alguém, é um rosto generalizado. Entendemos essa afirmação como ponto de partida para refletir sobre os rostos que aparecem no curta-metragem: não existe uma forma de identificar os sujeitos no filme sem que haja uma pesquisa externa nos arquivos policiais e muitas vezes as feições dos sujeitos mortos não aparecem com clareza. Não são todas as fotografias que enfatizam o rosto em “Ressurreição”, mas as imagens que proporcionam uma visão clara de rostos são as que mais chocam o espectador. Não sabemos ao certo quem são, mas fica evidente que não se trata de uma narrativa das mortes construída através de personagens, mas que são pessoas reais em situações reais.

O rosto no cinema, principalmente a partir do pós-guerra, passa a ser estudado como um lugar de acesso para uma verdade profunda das pessoas (AUMONT, 1992). Isto se deve ao fato de darmos importância ao rosto enquanto identificação do outro nas esferas sociais, pois as relações passam a ser mais afetivas quando lançamos o olhar na face do outro, identificando e projetando neste outro, alguns aspectos de nós mesmos. O que queremos dizer é que, em “Ressurreição” o que pode causar um choque maior é a capacidade da destruição que um sujeito mantém em sua relação com o outro e só conseguimos identificar tamanha brutalidade quando vemos o rosto. A violência apresentada nas imagens não é premeditada em roteiros e entender o quão longe um sujeito vai para sentenciar alguém ou um grupo é estar diante da parte sombria da humanidade. Ficamos tristes ao olhar o corpo de um sujeito assassinado, mas ficamos em choque quando conseguimos enxergar seu rosto.

Ao nos depararmos com os corpos mutilados e com os rostos machucados que são aproximados na tela, conseguimos compreender que as afecções que partem de tais imagens vão da repulsa à compaixão. Na figura 23, percebemos que a cabeça do sujeito foi arrancada do

corpo e empalada em uma estaca. Torna-se evidente que o rosto pertence a um jovem preto, o que nos devolve novamente à temática das fotografias: as chacinas e a grande violência das grandes cidades, relacionadas às periferias e ao crime organizado, que também podem ter sido causadas pela opressão policial nas regiões periféricas do Rio de Janeiro.



**Figura 23.** Cabeça de uma vítima. Fonte: “Ressurreição” (1989).

A imagem, se feita em água-forte, poderia ser facilmente confundida com as gravuras de Francisco de Goya. O artista espanhol cria entre 1810 e 1815 uma série de 82 gravuras intitulada “Os desastres da guerra”, um verdadeiro mural dos horrores causados durante a Guerra da Independência Espanhola no século XIX. Pouco antes, entre os anos de 1793 a 1798 o artista produz “Caprichos”, contendo cerca de 80 gravuras, a série satiriza a sociedade espanhola criticando a luz da razão que a contaminava. As obras de Goya remetem a um Romantismo em que prevaleceu o sombrio, o monstruoso e o grotesco.



**Figura 24.** Aqui também não. Fonte: História das Artes.

As imagens criadas por ele denunciam a decadência da razão, ambas as séries “representam a inversão do princípio das luzes, a racionalidade demente que legaliza a violência, o horror e o sofrimento decorrentes dos ideais de glória e das conquistas napoleônicas” (LIMA, 2016, p,11). Sobre as gravuras de Goya, Susan Sontag escreve:

As imagens de Goya comovem o espectador quase ao ponto do horror. [...] A guerra não é um espetáculo. E a série de gravuras de Goya não é uma narrativa: cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniquidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente das demais. O efeito cumulativo é devastador. (SONTAG, 2003, p.40)

As legendas a que se refere Sontag são frases curtas que Goya “assinou” em cada gravura, como “isto é ruim”, “isto é pior”, ou até mesmo “por quê?”. Sontag (2003) destaca que tais frases acabam criando um diálogo com o espectador com uma espécie de voz que o indaga: você suporta olhar para isto? Sabemos que existem espectadores menos sensíveis que outros, uns são capazes de olhar enquanto outros preferem desviar o olhar. Durante os seis minutos de “Ressurreição”, Omar também nos questiona: vocês suportam olhar para isto? A questão não é assinada nem destacada de forma direta, mas também está ali, na afronta de escancarar as imagens das atrocidades para aqueles que aguentam e para aqueles que não aguentam assistir.

Conseguimos visualizar dentre as tentativas de Goya em denunciar a crueldade que a racionalidade humana atribuiu para si ao compactuar com a violência, que “produz monstros<sup>16</sup>”, uma relação clara entre a denúncia que Omar realiza perante os horrores das nossas guerras, que são travadas em campos clandestinos e esquecidas em gavetas e acervos policiais. É escancarando o horror que Omar consegue a atenção para esses rostos em desvio. O jovem na Figura 24 é o símbolo de uma guerra que ainda acontece de forma indireta na sociedade, seu rosto é um emblema da violência que nos causa repugnância.



**Figura 25.** Rosto de uma vítima. Fonte: “Ressurreição” (1989).

A imagem-afecção atribuída aos rostos das figuras 24 e 25 é clara, a maneira como esses rostos se presentificam no foto-filme é essencial para a compreensão de como esses rostos nos afetam, a maneira como eles nos são apresentados – em evidência no seu enquadramento enquanto é entoado um canto religioso e dramático ao fundo – criando no espectador uma relação direta com o outro.

---

<sup>16</sup> A frase “O sono da razão produz monstros” pode ser lida em uma gravura da série Caprichos, de 1799.

### 3.4.4 Projeção-identificação no realismo de Omar

Buscamos por meio do rosto do outro o complexo de projeção-identificação: sofremos ao olhar tais fotografias porque nos colocamos no lugar daqueles que sofreram ou imaginamos tudo aquilo que o sujeito sofreu até morrer, nos identificamos com o outro na relação que estabelecemos através do olhar (MORIN, 2014). A infinitude do rosto, para Spinoza (2015), é percebida ao nos depararmos com o olhar de Outrem, não conseguimos enxergar em sua totalidade tudo o que este outro significa, só nos resta o desejo de conhecimento sobre o próximo. Tal relação de desejo causa uma proximidade, mas nunca uma relação de identificação total.

O que ocorre nas fotografias (Figuras 24 e 25) é esse sentimento ambíguo em que identificamos outro ser humano através do reconhecimento de seu rosto e padecemos junto a seus corpos na mesma medida em que, compreendendo suas desvianças, um espectador pode questionar e até mesmo especular o que pode ter acontecido, em um processo de justificação do horror: a racionalização que Goya já vinha questionando sobre a sociedade. Na figura 24, o horror nos é acometido quando identificamos um sujeito de olhos abertos, que olha para cima em forma de súplica, uma expressão bastante explorada na face de Cristo em seu momento de maior sofrimento. Neste caso, o olhar para cima pode ser uma referência à súplica ao mesmo tempo em que demonstra o desespero do sujeito.

Essa iconografia do rosto é potencializada quando identificamos a relação entre moral e religião em nossa sociedade, sendo o rosto de Cristo a máxima do padrão moral (DELEUZE; GUATTARI, 1996), o rosto expresso na figura 24 pode até se assemelhar em expressão, mas não recebe da sociedade a mesma compaixão. Esses corpos que, seriam esquecidos e silenciados são colocados à mostra, evidenciados na dimensão cinematográfica, a “Ressurreição” ocorre. Sobre a representação social dos corpos, Bentes destaca:

Neste terrível “álbum de família” que é Ressurreição, a glorificação dos corpos humilhados não é uma promessa longínqua. Milagre cinematográfico, catarse, êxtase, sublimação, vingança estética da arte contra a morte e o ódio, esses corpos anônimos, inglórios, abatidos como animais, atingem a eternidade, a glória, a ressurreição, enquanto dura o filme (BENTES, 1997, p.12).

Omar utiliza as fotografias em que o rosto é mantido em evidência para questionar os regimes de rostidade vigentes em nossa organização social, o rosto humano nos remete à humanidade, mas qual rosto em nossa sociedade é entendido como merecedor da humanização? O que percebemos em “Ressurreição” é esse forte impacto causado principalmente pelas

afecções das imagens em que os rostos desvelam todo o sofrimento de uma comunidade que segue sendo silenciada pela mesma sociedade que a cria.

A arte brasileira contemporânea se mostra cada vez mais crítica, e precisa ser. Beatriz Avila Vasconcelos (2012, p.153) destaca a importância de olharmos com atenção para o passado em busca da compreensão dos agenciamentos de poder atuais. Identificar de que maneira os processos de escravidão excluía e continuam excluindo e desumanizando os sujeitos em nossa sociedade é entender que “são raízes fundas, muitas delas com muitos séculos de história, e é preciso estar consciente do quão fundo é preciso ir para extirpá-las”.

### **3.4.5 Impacto e sensacionalismo das imagens**

O impacto causado pelas imagens decorre também do desinteresse estético das fotografias, que buscam evidenciar os detalhes sórdidos da situação em que se encontram tais corpos, mas que definitivamente não apresentam uma iluminação, enquadramento ou tratamento de imagem que possa ser vinculada à tradição artística. A veracidade de uma fotografia é atingida quando esta não passa pelo filtro profissional ou até mesmo poético da imagem, “na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça” (SONTAG, 2003, p.26). As imagens se tornam mais autênticas na visão do espectador quando não aparentam correção de forma alguma. Isto corrobora com o teor sombrio e chocante das imagens que, selecionadas por Omar, compõem o emaranhado de cenas violentas.

As imagens, além de constituírem parte do acervo policial sobre crimes violentos, eram exibidas em jornais populares, evidenciando para o público os conteúdos mórbidos que expunham o sujeito e sua história de forma invasiva e sensacionalista. Sontag (2003, pp.23-24) enfatiza que a “caçada de imagens dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor”. Podemos imaginar que, dentre as imagens selecionadas para o foto-filme de Omar, as que acabavam parando nas manchetes de jornais não levavam consigo o objetivo de expor as atrocidades e mazelas de uma comunidade marginalizada, podemos até questionar o motivo pelo qual o cineasta propôs denunciar a violência com as imagens violentas. Entretanto, conseguimos identificar na construção de sua narrativa que, o que Omar entrega a esses corpos é a dignidade que lhes foi tirada.

Desta forma, as imagens são evidenciadas no filme de uma maneira que difere de seu tratamento anterior que girava em torno de um aspecto documental da fotografia. Conseguimos através da montagem em “Ressurreição”, questionar valores e rostidades através das imagens-afecções a que somos confrontados. Os elementos simbólicos das imagens são atribuídos posteriormente por Omar em um sentido que dá visibilidade a um grupo minoritário que é periférico, marginalizado e, seguindo a nomenclatura de Deleuze e Guattari (1996), desviado.

Os rostos para Omar, seja em “Ressurreição” ou na “Antropologia da Face Gloriosa”, são retratados em seus êxtases e transbordamentos, transcendendo os sujeitos para elevar o sentido simbólico que lhes é atribuído. Não existe uma individualização de cada sujeito representado, mas uma rede de rostos que trançam em nosso imaginário um complexo muito maior. Contrariando aqueles que utilizam temáticas mórbidas e cenas de atrocidades em prol de um sensacionalismo, a obra de Omar investe em uma subversão do sentido da violência, politizando seu discurso. Morte, vida, celebração e transe completam nosso recorte de uma obra ampla que compõem a carreira de Arthur Omar.

### **3.4.6 A violência do rosto**

Os rostos que Omar evidencia apresentam em variadas formas, a violência. A organização do foto-filme remete-nos a vida e a morte, enquanto os detalhes sórdidos das imagens apresentadas desconfortam o espectador e impactam através do horror. De tal forma, identificamos a relação de impacto que mantivemos com essa produção por meio da face da morte evidenciada nos rostos de Ressurreição.

Para além das considerações feitas a partir das noções de rostidade dos rostos que protagonizam o foto-filme de Omar, as afecções de cada imagem são identificadas. A morte afeta e a imagem da morte também, pois ao perceber a ausência de vida nos rostos chegamos em um ponto intangível da compreensão humana: o apagamento da vida. É este o afeto ambíguo que as imagens trazem nesta dissertação: Omar não permite que os rostos sejam apagados, da mesma forma, os rostos mortos me lembram de minha avó.

bell hooks (2020, p.202) comenta que “é preciso coragem para fazer amizade com a morte. Encontramos essa coragem na vida por meio do amor”. Escancarar a morte é lembrar da vida. Relacionamos, portanto, a afecção dos rostos do foto-filme ao impacto do meu momento pessoal, relembando o rosto sem vida de minha avó ao ver os rostos de Omar, que repercutem

na minha memória. O desassossego da morte desvelado em um rosto é algo violento para aqueles que vivem e assistem ao outro.

### **3.5 Ressurreição: Conexões na Arte Brasileira**

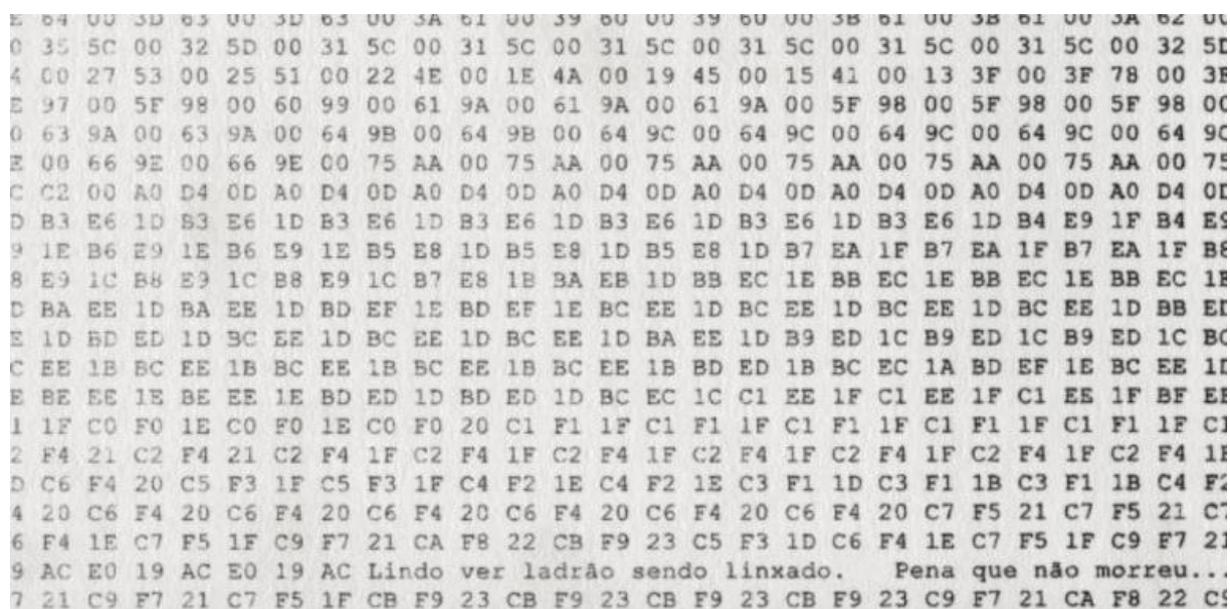
O crítico de arte Moacir dos Anjos traça uma genealogia da violência através de trabalhos de artistas brasileiros, que rememoram em suas obras as práticas de justiça social que assombram o imaginário brasileiro desde os primórdios de nossa colonização. Seu texto intitulado “A fúria contra o estranho” (2016) foi publicado em uma coluna na Revista Zum e propõe uma análise das obras de artistas como Rosangela Rennó, Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Antonio Manuel. Tal análise proposta por Moacir dos Anjos contribui para a nossa pesquisa no que concerne aos elementos de violência frequentemente registrados através de fotografias e vídeos, que registram rostos e corpos em situação de desespero e tortura.

Constantemente os jornais populares brasileiros ou até mesmo vídeos publicados em redes sociais reportam notícias de cenas violentas em centros urbanos, principalmente em suas áreas periféricas e pessoas marginalizadas. Podemos utilizar como exemplo, o linchamento da travesti Dandara, que foi arrastada pelas ruas de Fortaleza, espancada e morta a tiros no ano de 2017 (LAVOR, 2018). O vídeo registra a violência produzida por pelo menos quatro homens contra Dandara, enquanto recebia pauladas. Estamos identificando através da morte de Dandara, as imagens de violência que são evidentes em nossa sociedade.

Arthur Omar aproxima as imagens de sujeitos mortos em situação de tortura de uma trilha sonora religiosa, uma relação de denúncia e crítica sobre as bases que compõe a moral brasileira, que determina quem deve ser salvo, e quem deve ser alvo. Ressurreição expõe e denuncia práticas violentas contra pessoas marginalizadas, um fator social que se faz presente no Brasil. As desigualdades perpetuam a violência e os artistas abordam os temas sociais, tomamos como exemplo uma das obras expostas por Moacir dos Anjos em seu texto.

### 3.5.1 Postais para Charles Lynch<sup>17</sup>

“Postais para Charles Lynch”<sup>18</sup> é um trabalho que discute os linchamentos contemporâneos brasileiros através de suas representações visuais. O que se vê no trabalho é um conjunto híbrido entre livro e imagem em movimento. O Coletivo Garapa, que assume a autoria do trabalho, propõe uma interferência nas imagens buscando comentários feitos em postagens em redes sociais de espectadores que assistem aos linchamentos. Os comentários são colocados no interior do código fonte da imagem (Figura 26), gerando uma distorção das imagens de tortura.



**Figura 26.** Detalhe do código fonte, Coletivo Garapa, 2015. Fonte: Postais para Charles Lynch.

Desta forma, Moacir dos Anjos (2016) destaca os ruídos visuais que distorcem os *frames* das imagens como uma opacidade equivalente àquela destinada à maioria preta e pobre, vítimas dos linchamentos do país, um fator que apontamos nas imagens do foto-filme de Omar. A permissividade da sociedade perante a crueldade da tortura e do linchamento é exposta pela arte; assumindo uma visão crítica sobre a sociedade brasileira os artistas dedicam parcelas de seus trabalhos para denunciar as mazelas do país.

<sup>17</sup> Charles Lynch foi um coronel estadunidense que praticava o ato de linchamento durante a guerra de independência dos Estados Unidos, a obra do Coletivo Garapa atribui os postais à Charles Lynch para remeter a história dos linchamentos, sendo o termo criado a partir do sobrenome do coronel.

<sup>18</sup> Vencedor da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS de 2014.

### 3.5.2 Atentado ao Poder

Rosângela Rennó em “Atentado ao Poder” enfileira a imagem de treze homens assassinados, trabalho que a artista realizou após a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, no Rio de Janeiro em 1992. Os sujeitos foram mortos durante as semanas em que o evento ocorreu e a artista retirou as fotos da imprensa carioca. De acordo com Moacir dos Anjos:

Não há identificação nominal dos retratados na instalação, e tampouco as causas de suas mortes são mencionadas, embora todas tenham sido claramente violentas, podendo ser resultado de linchamentos espontâneos ou de justicamentos deliberados. Em quaisquer dos casos, é provável que sejam produto de uma sequele social que, ainda que antiga, amadureceu e foi disseminada nos anos ditatoriais: a ideia de que seria legítima a punição extralegal de crimes quando as autoridades fossem percebidas, por cidadãos comuns ou por milícias para-policiais armadas, como lenientes ou demoradas (ANJOS, 2016)

A artista buscou atrelar as cenas violentas com o retorno de um estado democrático que ainda oprime e suprime corpos desviantes. Na figura 27 conseguimos identificar que, com uma década de diferença, os mesmos corpos continuam sendo violentados se olharmos para Ressurreição e para Atentado ao Poder.

A verticalidade dos mortos proposta por Rennó desempenha um papel importante para o conceito de ressurreição destes corpos que foram apagados da sociedade, ainda que expostos em jornais e revistas, de forma que este posicionamento da fotografia “altera o que é a posição esperada dos mortos e os dota de uma presença que desestabiliza os sentidos do espectador” (ANJOS, 2016). A arte brasileira coloca a violência atrelada à marginalização da sociedade compreendendo o contexto em que se vivem tais corpos.

De Omar a Rennó, o que vemos é uma pilha de corpos que continua crescendo em solo brasileiro, sendo identificados ou não, os corpos expostos que, através de suas fotografias, banalizam a violência a eles perpetrada apreendida não incitam à indignação, mas à permissão de um povo que busca a morte de seus iguais. A busca da arte é identificar nestes corpos sujeitos e entregar o que lhes resta de dignidade por meio de trabalhos que implicam o pensar sobre a imagem. Os artistas buscam evidenciar, portanto, as diversas realidades da sociedade brasileira, a partir de uma estética que é crítica, combativa e reflexiva.



**Figura 27.** Atentado ao poder, Rosangela Rennó, 1992. Fonte: Revista ZUM.

Os rostos de Omar são extasiados e violentados. A *Antropologia da Face Gloriosa e Ressurreição* demonstram a potencialidade da produção de um artista envolvido com questões que são sociais e políticas. A série de fotografias envolve a cultura brasileira, a representação de brasileiros e a subjetividade de indivíduos que se libertam no transe carnavalesco.

Em *Ressurreição* é evidenciada a denúncia. Corpos torturados são sequenciados no fotofilme ao som de hinos religiosos, fazendo com que o espectador enxergue com proximidade a realidade de muitos brasileiros, principalmente os marginalizados. Os rostos são difíceis de encarar e a proposta é ao mesmo tempo imagem-afecção e denúncia da violência contra a construção de rostidades dos sujeitos desviados.

# Considerações finais

Iniciar uma pesquisa acadêmica a partir de uma inquietação pessoal é um trabalho desafiador. Neste momento, um retorno ao começo da pesquisa é necessário para considerar e reconsiderar algumas questões. O processo de escrita da dissertação surge a partir da observação de retratos em produtos audiovisuais; com o aprofundamento das questões acerca do rosto, compreendemos a relação entre rosto e a história da avó. Portanto, a pesquisa se desenvolve a partir de uma experiência pessoal, por meio da ampliação do autoconhecimento, ao mesmo tempo em que aprofunda questões acadêmicas e científicas.

Quais os limites que permeiam questões subjetivas e pesquisas acadêmicas? Que lugar ocupa minha avó nesta dissertação? Como a morte de um familiar implode em uma pesquisa sobre a representação da morte no cinema nos “Testes de Câmera” e em “Ressurreição”?

As considerações finais desta pesquisa promovem a síntese dos principais temas que foram discutidos no corpo do texto, bem como intentam a apresentação da resolução de algumas questões colocadas acerca das contribuições da teoria deleuze-guattariana sobre as noções de rostidade e imagem-afecção.

Portanto, as teorias deleuze-guattarianas sobre a noção de rostidade e imagem-afecção contribuem nas análises de produções artísticas e cinematográficas por englobar questões que permeiam as esferas que são sociais e afetivas da vida. As reflexões realizadas acerca de tais noções possibilitaram que a análise do rosto e da morte nas obras pudessem ser discutidas de modo subjetivo e engajado. A arte e o cinema, por serem criações inseridas em esferas sociais, são também produtoras de afeto.

Identificar no rosto uma relação entre o social e o emocional se torna relevante no sentido de compreender um campo de reflexão que integra questões políticas e sensíveis. As subjetividades que emergem das representações artísticas que promovem críticas socioculturais são complexas e permitem diversos tipos de abordagens. Nesta dissertação, focamos nas propostas relativas à afecção do rosto segundo Deleuze e Guattari, consideramos a infinitude da face, de acordo com Levinas e identificamos na abordagem amorosa de bell hooks a importância da ética das imagens, por meio de rostos conhecidos e desconhecidos.

A leitura deleuze-guattariana de rostidade e de imagem-afecção conduz a uma análise das obras artísticas e cinematográficas, a partir de uma noção abrangente de um rosto que pode

apresentar leituras críticas e sociais da mesma forma que pode incitar o afeto no espectador. O rosto no cinema desperta ambas as noções, que podem ser identificadas de forma positiva ou negativa. A rostidade enquanto a construção social de um rosto pode ser identificada de diversas formas, quando o cinema é crítico e combativo, a rostidade é subvertida. Percebemos isso no cinema brasileiro com bastante frequência, em produções que provocam uma leitura crítica sobre a rostidade.

Depreende-se das figuras dos “Testes de Câmera” o peso da vida na dilatação temporal da duração fílmica, o que se observa na inquietação e desconforto das personalidades escolhidas por Andy Warhol. Os rostos filmados em estados que conduzem a reflexão, ou seja, destituídos de uma ação que promova uma narrativa, potencializam um tipo de existência que flerta com a imortalidade: Bob Dylan e Nico permanecem indefinidamente perturbados pelo caráter observador da câmera.

Nesse contexto, os “Testes de Câmera” de Warhol e sua respectiva fixação com a problemática da tragédia e da morte revelam a relação entre arte, cinema e morte em suas produções. Nas experimentações cinematográficas de Warhol, enfaticamente nos seus testes de câmera identificamos a melancolia que o artista capta das personalidades famosas que buscou retratar.

Em contrapartida, verificamos na arte brasileira o uso das mesmas temáticas de formas diferentes. A Pop Art norte-americana, na qual se enquadra a obra de Warhol, preocupou-se com as imagens de consumo a partir da banalização das relações em sociedade, entretanto, o contexto brasileiro exigiu dos artistas um posicionamento perante questões mais caras, de teor político e social. A ditadura militar a partir da década de 1960 incitou nos artistas produções de cunho crítico e combativo, de tal forma que as produções brasileiras que também se apropriam dos objetos de consumo, aqui se desvelam de forma engajada.

O engajamento da arte brasileira a partir da década de 1960 nos levam até o artista plástico Arthur Omar, cujas obras nos interessam pela marcante presença do rosto. A primeira obra apresenta os rostos de transeuntes que entram no êxtase da festa carnavalesca, retirando destes a rostidade e entregando-lhes uma representação afetuosa sem rótulos.

Por outro lado, em “Ressurreição”, figuras de mortos desconhecidos ganham visibilidade e, de certa forma, retornam à vida. A maneira como os corpos são sequenciados no foto-filme de Omar coloca de novo a rostidade em pauta. A violência sobre comunidades periféricas é uma realidade em solo brasileiro que precisa ser combatida. Omar coloca a reflexão e a crítica por meio da trilha sonora, onde os hinos religiosos cristãos que são entoados durante o foto-filme deixam claro que a sociedade está matando esses sujeitos.

Estabelecemos, portanto, nos “Testes de Câmera” de Warhol e em “Ressurreição” de Omar relações entre vida e morte. Identificamos, nas produções de ambos os artistas uma relação de vida e morte. Nos “Testes de Câmera”, Warhol dilata o tempo da pessoa viva para representar a morte, o seu apagamento ocorre dentro da vida pública, onde o sujeito mais aparece. Em “Ressurreição”, Omar se apropria de imagens de pessoas assassinadas devolvendo-as à vida, dignificando os indivíduos em um momento de grande impacto visual. Esse diálogo cruzado entre obras e artistas possibilitou a reflexão entre vida e morte, tão presentes nas representações artísticas que buscam, sobretudo, reafirmar os indivíduos no mundo.

A arte, então, contribui para a reflexão de como visualizamos a morte em nossa sociedade, como evidenciamos os corpos sem vida e julgamos a partir de seus rostos, seja uma morte repercutida em jornais e revistas, seja uma morte que passa despercebida nas ruas. Identificar essa noção no cinema é ampliar a leitura que fazemos das produções cinematográficas, da mesma forma, a imagem-afecção sendo apropriada no cinema a partir do primeiro-plano do rosto incita as relações sensíveis e subjetivas que conseguimos extrair de uma produção cinematográfica.

A introspecção levou à reflexão acerca do rosto nas obras de Warhol e Omar, identificando nestas obras o rosto de minha avó. Em Omar, lembro de seu rosto sem vida, quando percebo que está morta na cama. Em Warhol, lembro dos sonhos que tive logo após sua morte, onde seu rosto aparecia para mim de forma serena e eu ficava contemplando sua face até acordar.

Para além de enfatizar a relevância artística e social dos “Testes de Câmera” e de “Ressurreição”, os estudos desta dissertação possibilitaram uma transformação que é subjetiva. Compreender as questões que norteiam o retrato e a morte apaziguaram a aflição em relação à perda da avó por meio das revisitações de memórias há muito tempo encobertas. Enfrentar tais lembranças foi importante para a construção do amadurecimento pessoal.

As imagens criadas e reelaboradas por uma pessoa dependem do contexto vivido. O contexto histórico, político e mítico contém imagens que alimentam a imaginação. A imaginação reconstrói as perdas, impulsiona a criatividade e a organização social da qual estamos tanto precisando para edificar um mundo melhor. Para isso, o autorreconhecimento é imprescindível, e para atingi-lo é necessário penetrar em águas profundas do nosso ser. Com a arte e a criação, conseguimos dar esse mergulho no conhecimento de nós mesmas. (AMARAL, 2021, p.73)

A percepção da vida e da morte viabilizaram uma melhor atuação na esfera da arte educação, através da compreensão da abordagem amorosa sobre a ética das imagens que hooks

propõe, estendendo as leituras de imagem realizadas neste texto para minha área de trabalho, com responsabilidade, respeito e conhecimento.

# Referências

AMARAL, Maria Das Vitórias. **A arte (auto) educação para a consciência de si e do outro.** *Communiars, Revista de Imagem, Artes y Educacion Crítica y Social*, pp.71-83. Disponível em: <<https://revistascientificas.us.es/index.php/Communiars/article/view/17290/14961>> Acesso em: 10 fev 2023.

\_\_\_\_\_. **Arte/Educação e feminismo no imaginário pernambucano como resistência política e formação identitária das mulheres.** *Revista GEARTE*, Porto Alegre, pp. 247-271, 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br//gearte/article/view/94281>> Acesso em: 10 fev 2023.

ANGELL, Callie. **Something Secret: Portraiture in Warhol's Films.** Sidney: Museum of Contemporary Art, 1994. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/Gpdx8PvqDhX6B7zXwxj9gtw/>> Acesso em: 15 jun 2022.

ANJOS, Moacir dos. **A fúria contra o estranho.** *Revista ZUM*, 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contra-o-estranho/>> Acesso em: 10 out 2022.

ARAÚJO, Aberto F; TEIXEIRA, Maria Cecília S. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário.** *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6539>> Acesso em: 10 abril 2022.

AUMONT, J. **Du visage au cinéma.** Paris: Ed. De l'étoile/*Cahiers du Cinéma*, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALÁZS, Béla. **A face das coisas.** In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*, 1983.

BENTES, Ivana. **Arthur Omar: o êxtase da imagem.** In: *A Antropologia da Face Gloriosa*. Cosac Naify: São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Arthur Omar: a imagem sensorial ou um artista híbrido.** *Cinemas d'Amérique Latine*, 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/42598765>> Acesso em jul 2022.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAGA, Paula. **Os anos 1960: Descobrir o corpo.** in: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a Arte Brasileira: da pré-história aos anos de 1960.* (org) Edições Sesc São Paulo | Editora WMF Martins Fontes; 2015.

COSENTINO, Anna Carolina Coelho. **Estudo preliminar para uma Pedagogia do Imaginário na Educação Artística.** in: Derivas #5, Revista da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, p.80-106, 2022. Disponível em: <<https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2022/03/Derivas5v2.pdf>> Acesso em: 18 jul 2022.

COSTA, Luiz Cláudio da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. Revista Poiésis, n12, p.23-38, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26942>> Acesso em: 15 out 2021.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Duas visões sobre a Pop Art: Clement Greenberg e Arthur Danto.** Arte & Ensaios, v. 10, n. 10, p. 50-57, 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51396/27818>> Acesso em: 23 jul 2022.

COURTINE, Jean Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as emoções (do século XVI ao início do século XIX)** tradução de Marcus Penchel. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

CROW, Thomas. **Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol.** 1987. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-saturday-disasters-trace-reference-early-warhol-63578/>> Acesso em 26 jul 2022.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

\_\_\_\_\_. **O filósofo como Andy Warhol.** São Paulo, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/8Bv8yymDS5j7MwgTzpV6X8s/?lang=pt>> Acesso em: 25 jul 2022.

DAZZI, Camila. Inconfidentes baianos. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20160323191603/http://revistadehistoria.com.br/revista/edicao/118>> Acesso em: 16 jun 2023.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **Espinosa: filosofia prática.** São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Volume III. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 20 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto.** Tradução de Sonia Taborda. Revista de Artes Visuais, v. 9, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Disponível

em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351> > . Acesso em: 21/02/2023.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. 4ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

EPSTEIN, Jean. **A realização do detalhe**. in: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema, 1983.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FLAUSINO, Cristina Valeria. **Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade**. 2019. Tese de Doutorado, Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: [Rosto e rostificação: Os modos de operar da máquina abstrata da rostidade \(usp.br\)](https://repositorio.usp.br/handle/11363-4/50444). Acesso em 04 abril 2021.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. *Revista concinnitas* 2.8, 2005. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55332>> Acesso em: 04 abril 2022.

GLEIZER, M.A. **Espinosa e a afetividade humana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **No rosto, lê-se o homem: a fisiognomonía no cinema**. Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 46, julio-diciembre, 2016, pp. 85-105 Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766520006>> Acesso em: 14 jul 2022.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.  
KAMINSKI, Rosane. **Os filmes de Arthur Omar como “formas que pensam” a violência no Brasil nos anos 1980**. *Intexto*, n. 48, p. 325-351, 2020. Disponível em: [Os filmes de Arthur Omar como “formas que pensam” a violência no Brasil dos anos 1980 | Kaminski | Intexto \(ufrgs.br\)](https://www.intexto.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/1539) Acesso em: 20 abril 2021.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.

\_\_\_\_\_. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

LAVOR, Thays. **Um ano depois, acusados de linchar e matar travesti Dandara vão a julgamento**. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43648715>> Acesso em: 11 nov 2022.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1982.

\_\_\_\_\_. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.

LIMA, Fernanda. **Do grotesco: etimologia e conceituação estética**. *Intertexto*, Uberaba, v. 9, n. 1, 2016. DOI: 10.18554/ri.v9i1.1539. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 22 jul. 2022.

MAFFESOLI, Michel. **Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade.** *Revista FAMECOS*, 8(15), 74-82, 2008. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>> Acesso em: 17 jul 2022.

MARTINS, Luiz Renato. **A Nova Figuração como Negação.** *ARS (São Paulo)*, 4(8), 62-71. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000200006>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2973>. Acesso em: 23 dez 2022.

MENDES, Maria Cristina. **Sofia Coppola e Marie-Antoinette: o rococó na visão contemporânea.** *RuMoRes, [S. l.]*, v. 5, n. 9, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51243>. Acesso em: 13 ago 2022.

MENDES, Maria Cristina. **Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de Catatau, de Paulo Leminski: ExIsto, de Cao Guimarães.** Disponível em: <<https://tede.utp.br/jspui/handle/tede/1523>> Acesso em: 22 mai 2023.

MENDONÇA, João Martinho de. **Carnaval, etnografia e fotografia: dimensões rituais na obra de Arthur Omar.** 2019. *Studium*, (9), 54-74. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10111>. Acesso em: 01 jun 2021.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de antropologia sociológica.** São Paulo: É Realizações, 2014.

\_\_\_\_\_. **O homem e a morte.** Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997.

\_\_\_\_\_. **A cultura de massas no século XX.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NOGUEIRA, Calac. **Máquina, corpo e erotismo nos filmes de Andy Warhol.** Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-31102017-160336/pt-br.php>> Acesso em: 26 jul 2022.

\_\_\_\_\_. **Andy Warhol e o cinema como máquina da verdade.** *ARS (São Paulo)*, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/Gpdx8PvqDhX6B7zXwxj9gtw/?lang=pt>> Acesso em: 25 jul 2022.

OLIVEIRA, Natalia B. **O Brasil em pedaços: aspectos do cinema de Arthur Omar.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19022021-125114/publico/NataliaBelasalmadeOliveiraVC.pdf>> Acesso em: 19 jul 2022.

OMAR, Arthur. **“A Antropologia da Face Gloriosa”.** 2009. *Informes • Interface (Botucatu)* 13 (suppl 1) • 2009 • Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-32832009000500034>. Acesso em: 20 abril 2021.

\_\_\_\_\_. **“A Antropologia da Face Gloriosa”.** São Paulo: Cosac Naify, 1997.

\_\_\_\_\_. **O Zen e a arte gloriosa da fotografia : livro de trabalho.** Texto Ligia Canongia, Arthur Omar, Aluisio Pereira de Menezes; versão em inglês Luís Augusto Silveira; design Sônia Barreto. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. p. 8-10.

\_\_\_\_\_. **O antidocumentário, provisoriamente.** In: Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UEFN, N°8, 1997, p.174-203. Disponível em: <[http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05\\_01\\_012\\_textos.html](http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html)> Acesso em: 19 jul 2022.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina.** CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp.117-142, 2005. Disponível em: <[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf)> Acesso em: 10 fev 2023.

ROCHA PITTA, Danielle. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** 2a ed. Curitiba: CRV, 2017.

SANTOS, Maria de Fátima Garcia dos. **Olhares Anônimos: O Artista como um Voyeur.** In: Visibilidade nas artes: olhares e considerações / Org: Joaquim Netto – Macapá: UNIFAP, 2016. Disponível em: <<https://www2.unifap.br/editora/files/2014/12/NETTO-Joaquim.-Visibilidade-nas-Artes-olhares-e-considerações.-Macapá-UNIFAP-2016.pdf#page=105>> Acesso em: 18 mai 2022.

SAUTHIER, Helio Ricardo. **Sobretudo: discurso, imaginário e figurino em A bela da tarde.** Disponível em: <<http://ppgcineav.unespar.edu.br/>> Acesso em: 17 mai 2022.

SOARES, Camila Mangueira. **A fotografia sob a ótica processual: “A Antropologia da Face Gloriosa” de Arthur Omar.** 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Disponível em: [TEDE: A fotografia sob a ótica processual: “A Antropologia da Face Gloriosa” de Arthur Omar \(pucsp.br\)](#) Acesso em: 24 abril 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** 2ed; 4 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

TAVARES, Mariana R; CUNHA, Evandro J.Lemos. **O cinema documentário de Helena Solberg.** PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 126–140, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15743>. Acesso em: 19 jul. 2022.

TORRES, Fernanda Lopes. **Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia.** Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=10053@1>> Acesso em 27 jul 2022.

VASCONCELOS, Beatriz. **O escravo como coisa e o escravo como animal: da Roma Antiga ao Brasil contemporâneo.** Revista UFG, pp. 137-158, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48427>> Acesso em: 10 fev 2023.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 10<sup>o</sup>ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

## FILMOGRAFIA

**EMPIRE.** Direção de Andy Warhol. 1964. 8h5min. Disponível em: <<https://youtu.be/YSDDyzCagMY>> Acesso em: 10 mai 2021.

**SLEEP.** Direção de Andy Warhol. 1963. 5h21min. Disponível em: <<https://youtu.be/IP1vSaHXZI>> Acesso em: 10 mai 2021.

**TESTE de Câmera de Bob Dylan.** Direção de Andy Warhol. 1965. Disponível em: <<https://youtu.be/M--oHOn4a0U>> Acesso em: 10 mai 2021.

**TESTE de Câmera de Nico.** Direção de Andy Warhol. 1966. Disponível em: <[https://youtu.be/Qs\\_EHEn9t3E](https://youtu.be/Qs_EHEn9t3E)> Acesso em: 10 mai 2021.

**RESSURREIÇÃO.** Direção de Arthur Omar. Rio de Janeiro, 35mm, PB, 6min. Disponível em: <<https://youtu.be/M5mgJ7g463c>> Acesso em: 10 mai 2021.