

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

JUNIO PEREIRA

UM ROSTO DESFIGURADO NO INFERNO EM *O FILHO DE SAUL*

CURITIBA

2024

JUNIO PEREIRA
UM ROSTO DESFIGURADO NO INFERNO EM *O FILHO DE SAUL*

Dissertação de apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha 1: Teorias e discurso no Cinema e Artes do Vídeo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo. Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA
2024

TERMO DE APROVAÇÃO

JUNIO PEREIRA

UM ROSTO DESFIGURADO NO INFERNO EM *O FILHO DE SAUL*

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo, do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e Artes do Vídeo”, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira
Universidade Estadual do Paraná

Prof. Dr. Ricardo Fernando Ferreira Lessa Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol
Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 19 de abril de 2024

AGRADECIMENTOS

Gostaria, antes de tudo, agradecer aos meus pais, Edna e Odival, por todo aporte que puderam me dar. Ao meu orientador Rafael Tassi Teixeira, que durante esse tempo me acompanhou pontualmente, dando todo auxílio necessário para a elaboração do projeto, e que posso também chamar de amigo. Ao Pedro e ao Ricardo, por gentilmente aceitarem fazer parte da banca examinadora desta dissertação. À Vanessa, professora e amiga querida que sempre esteve disposta a me ajudar. À minha irmã Suélen, cujo ouvido atento e incentivo foram fundamentais para que eu nunca desistisse. Aos meus amigos Livia, Maria Luiza, Baruch, Mathias, Júlia, Eliana e Jaime, que tornaram a jornada do mestrado um pouco mais leve. Guardo os rostos de cada um de vocês em meus pensamentos com muito carinho.

Vós que viveis seguros
Em vossas casas aquecidas
Vós que achais voltando à noite
Comida quente e rostos amigos:

Considerai se isto é um homem,
Que trabalha na lama
Que não conhece paz
Que luta por um naco de pão
Que morre por um sim ou por um não
Considerai se isto é uma mulher,
Sem cabelos e sem nome
Sem mais força de recordar
Vazios os olhos e frio o ventre
Como uma rã no inverno.

Meditai que isto aconteceu:
Vos comando estas palavras.
Gravai-as em vossos corações
Estando em casa, caminhando na rua,
Deitando, levantando:
Repeti-las a vossos filhos.
Ou que vossa casa se desfaça,
A doença vos impeça,
Vossa prole desvie o rosto de vós.

Primo Levi

RESUMO

A investigação tem como objetivo analisar como o filme *O filho de Saul* (2015) de László Nemes utiliza elementos visuais, sonoros e narrativos para representar a desfiguração do protagonista dentro do contexto do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau em 1944. Portanto, a pesquisa se debruça sobre os pensamentos de Emmanuel Lévinas e as contribuições de Judith Butler sobre a importância do rosto enquanto responsabilidade ética e as implicações de sua negação, e por consequência, sua desfiguração, conforme a definição de Eveline Grossman. Também conta com Jacques Aumont para destacar o papel do rosto no cinema, enfatizando o *close-up*, e Primo Levi, David Le Breton, Hans Belting, George Didi-Huberman para examinar a representação do rosto humano e sua desumanização nos campos de concentração durante o extermínio nazista.

Palavras-chave: rosto, desfiguração, cinema.

ABSTRACT

The research aims to analyze how the film *Son of Saul* (2015) by László Nemes utilizes visual, auditory, and narrative elements to portray the disfigurement of the protagonist within the context of the Auschwitz-Birkenau concentration camp in 1944. Therefore, the study delves into the thoughts of Emmanuel Lévinas and the contributions of Judith Butler regarding the ethical responsibility of the face and the implications of its denial, and consequently, its disfigurement, as defined by Eveline Grossman. It also draws on Jacques Aumont to highlight the role of the face in cinema, emphasizing the close-up, and Primo Levi, David Le Breton, Hans Belting, George Didi-Huberman to examine the representation of the human face and its dehumanization in concentration camps during the Nazi extermination.

Keywords: face, disfigurement, cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO 1	11
1.1 O rosto segundo Emmanuel Lévinas.....	11
1.1.1 O rosto no cinema	21
1.2 Figuração e desfiguração através de mascaramentos sobreviventes	31
1.2.1 A desfiguração do rosto no corpo já sem vida em <i>Memória dos Campos</i> (1985) e <i>Falkenau, visão do impossível</i> (1988)	31
1.2.2 O rosto sobrevivente fora dos campos: do riso ao choro, uma marca permanente	36
2 CAPÍTULO 2	43
2.1 A gestualidade de desfiguração nas produções de Francis Bacon e Greta Sarfaty	43
2.1.1 Francis Bacon.....	43
2.1.2 Greta Sarfaty	52
2.2 Um rosto desfigurado no inferno em <i>O filho de Saul</i> (2015).....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

“Nós os abraçamos, corrompemos, arrastamos para o fundo conosco. Vocês são como nós, vocês com seu orgulho: sujos de sangue, como nós. Também vocês, como nós e como Caim, mataram o irmão” (LEVI, 2022, p. 42 e 43). Primo Levi revela nesse trecho de seu livro *Os afogados e os sobreviventes*, como os perpetradores envolveram determinado grupo de prisioneiros em um ciclo de degradação ética e moral, deixando uma mancha indelével em suas vidas e consciências, a fim de garantir uma sobrevivência durante o extermínio nazista. Assim, o algoz transferia o fardo de suas transgressões para retirar das vítimas "a consciência de ser inocente" (LEVI, 2022, p. 41).

A prática imposta às pessoas envolvidas, as insere no que Levi chama de “zona cinzenta” (LEVI, 2022, p. 27) que foge à compreensão, por se tratar de uma área na qual as linhas entre o bem e o mal se tornam borradas e difíceis de discernir. É precisamente nesse ponto que nos deparamos com o personagem judeu húngaro do filme objeto de nossa análise: *O filho de Saul* (2015), dirigido por László Nemes.

O enredo do longa-metragem acompanha a rotina dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz-Bikernau, e o que nos leva até o filme, contudo, é a relação da câmera com o rosto do protagonista, que desempenha um papel significativo na narrativa visual, permitindo uma imersão na perspectiva do personagem. A análise se concentrará na ausência da expressividade de Saul diante da incessante presença do horror e da imperativa necessidade de sobreviver, impulsionado por um gesto de sobrevivência e pela sua humanidade dilacerada, que resulta na morte estampada no rosto, uma desfiguração. Primo Levi ao descrever suas experiências como prisioneiro em Auschwitz disse que “Não há espelhos, mas a nossa imagem está aí na nossa frente, refletida em cem rostos pálidos, em cem bonecos sórdidos e miseráveis. Estamos transformados em fantasmas [...]” (LEVI, 2013, p. 32).

De acordo com David Le Breton (2019), nos campos, os indivíduos foram desumanizados de forma sistemática, através da violação metódica de seus rostos, resultando na negação de suas identidades. Essa violação dos rostos e conseqüentemente, a negação da alteridade são pensamentos centrais na filosofia de Emmanuel Lévinas (1980), que argumenta que a relação ética fundamental ocorre através do encontro face a face com o outro, e a violação desse encontro, como ocorreu durante o extermínio nazista, representa uma negação da humanidade. Porém, Lévinas nos faz recordar que ao contemplar o rosto de alguém com verdadeira atenção, somos capazes de desvendar camadas mais profundas de sua humanidade, que transcendem as características físicas. Essa experiência nos desafia a reconhecer a

singularidade e a dignidade do outro, instigando-nos a uma resposta ética de cuidado e responsabilidade em relação ao próximo.

Na primeira parte da dissertação, há o interesse de destacar os pensamentos de Lévinas sobre a importância do encontro com o rosto do Outro para a ética e a responsabilidade interpessoal, e de Judith Butler (2022) que questiona as abordagens simplistas que vinculam automaticamente a humanização à representação, sugerindo que a humanização envolve processos complexos de reconhecimento mútuo e respeito pela dignidade humana. Contaremos com as contribuições de autores como Jacques Aumont (1998), Pedro Maciel Guimarães (2016), Orna Raviv (2020) e Béla Bálazs (1970) para refletir acerca do rosto no cinema, de sua evolução de ser parte de um movimento geral para se tornar o foco central das emoções e da humanidade dos personagens e de como o *close-up* do rosto se tornou uma ferramenta poderosa para transmitir significados psicológicos e emocionais, promovendo a possibilidade de empatia aos espectadores.

Em seguida, recorreremos a Primo Levi (2013 e 2022), David Le Breton (2019), Hans Belting (2017), Ilana Feldman (2016), Georges Didi-Huberman (2018, 2020 e 2021) e Jean-Louis Comolli (2006) para examinar a representação do rosto humano e sua desumanização nos campos de concentração durante o extermínio nazista, o que se alinha com a abordagem cinematográfica de alguns filmes, como *O Filho de Saul* (2015), dirigido por László Nemes, que explora a ambiguidade entre presença e ausência no rosto do protagonista, ressaltando a necessidade de resistência ao inimaginável; o documentário *Memória dos campos* (1985), de Sidney Bernstein e *Falkenau, visão do impossível* (1988) de Emil Weisse, que expõem o horror dos campos após sua liberação, destacando a desumanização extrema dos prisioneiros e a horrenda realidade dos rostos sem vida; e *Shoah* (1985), dirigido por Claude Lanzmann, documentário que é considerado um monumento cinematográfico que apresenta os testemunhos de sobreviventes, ex-oficiais nazistas e maquinistas, revelando a impossibilidade de testemunhar completamente o trauma vivido, enquanto os rostos dos sobreviventes expressam uma humanidade que lhes foram negadas.

Na segunda parte, há a intenção de com as produções artísticas de Francis Bacon e Gretta Sarfaty explorar a forma como as artes visuais, assim como o cinema, podem desafiar a ideia tradicional de representação para revelar a complexidade da condição humana. E por fim, com a análise fílmica de *O filho de Saul*, de acordo com abordagem de Manuela Penafria (2009). Nessa parte, o texto se concentra na análise interna do filme que reflete a desumanização e desfiguração de Saul, especialmente evidenciada em seu rosto ao vivenciar o inferno na terra.

Ao investigar o problema de pesquisa, o objetivo é analisar a forma como *O filho de Saul* emprega elementos visuais, sonoros e narrativos para retratar a desumanização e a desfiguração do protagonista Saul, membro do *Sonderkommando*, dentro do contexto do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau em 1944. Esta pesquisa é fundamentada na relevância do filme em abordar o horror desse período histórico e na necessidade de compreender como tais elementos são empregados para representar a desumanização inerente à atrocidade da engrenagem genocida. A pesquisa baseia-se nos conceitos de desfiguração conforme discutidos por Eveline Grossman (2004), explorando como o filme retrata a perda de identidade e humanidade de Saul. Além disso, será realizada uma análise da técnica cinematográfica de László Nemes, focalizando o uso de enquadramentos para criar uma atmosfera de claustrofobia e desespero. Assim, pretende-se contribuir para uma compreensão mais profunda de *O filho de Saul* e de como o cinema pode ser uma ferramenta eficaz na representação de eventos históricos traumáticos, como o extermínio nazista.

1 CAPÍTULO 1

1.1 O rosto segundo Emmanuel Lévinas

O século XX é marcado por grandes acontecimentos relevantes para a história da humanidade, como o grande avanço tecnológico, a aceleração da industrialização, os primeiros anos do cinema, e em contrapartida, o mundo também experienciou duas guerras mundiais (1914-18; 1939-45) que abalaram a humanidade como também, o grande horror que foi o extermínio de aproximadamente cinco milhões de judeus¹ pelo regime nazista, sem a possibilidade de defesa.

Diante desses grandes acontecimentos do século passado, o filósofo lituano da contemporaneidade Emmanuel Lévinas (1906-1995), dedicou-se a refletir sobre o sentido da existência humana, partindo do rosto do Outro e da noção de alteridade. Para Lévinas, o Outro se manifesta através do que ele conceitua como "rosto", que não se limita a ser uma mera aparência estética, mas sim uma imposição existencial do Outro em relação ao Eu. Essa abordagem do filósofo francês se revela profundamente reflexiva e aponta para uma compreensão mais ampla da condição humana:

¹ HILBERG, 2016, p. 5

O modo como o Outro se apresenta, ultrapassando *a ideia do Outro em mim*, chamamo-lo, de facto, rosto. Esta *maneira* não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* - a ideia adequada (LÉVINAS, 1980, p. 37-38, grifo do autor).

De acordo com o pensamento do filósofo, o rosto se mostra como Epifania² ou seja, um aparecimento de modo que “A verdadeira essência do homem se apresenta no seu rosto [...]” (1980, p. 270). O indivíduo aparece inicialmente como um rosto, porém, não se pode fixá-lo como objeto, pois o rosto não é redutível aos traços objetivos que o determinam. Não se limita a si próprio, afinal, “o rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Neste sentido, não poderá ser compreendido, isto é, englobado. Nem visto, nem tocado.” (1980, p. 173). Não é meramente uma representação visual, mas sim, como o Outro se apresenta, transpondo qualquer tentativa de reduzi-lo a um objeto de contemplação ou conhecimento. É então, expressão pura da alteridade do Outro, da diferença do Outro em relação ao Eu. É sempre uma aparição que ultrapassa qualquer expectativa, categorizações e concepção prévias sobre ele.

Para Lévinas, o rosto não pode ser comprimido a uma verdade, mas se trata de uma elevação desse rosto a máxima potência, onde há um Outrem absolutamente estranho e infinito, que se apresenta pelo rosto com a possibilidade de alcançar não a totalidade das coisas, mas o conjunto de todas as possibilidades que se pode conhecer do humano. Por ser mais do que os traços físicos que o constituem, o rosto proporciona uma abertura para um além que não se pode reduzir a um conceito, mas sim, para o infinito. Isto é, a Epifania do Outro, manifestação do rosto enquanto alteridade. No pensamento levinasiano, é por meio do rosto que se firma a relação com o outro. A manifestação do rosto se abre para a humanização do homem. Portanto, destaca-se que:

A epifania do rosto como rosto abre a humanidade. (...). A presença do rosto – o infinito do Outro – é indigência, presença do terceiro (isto é, de toda a humanidade que nos observa) e ordem que ordena que mande. (...). Toda a relação social, como uma derivada, remonta à apresentação do Outro ao Mesmo, sem qualquer intermédio de imagem ou de sinal, unicamente pela expressão do rosto (LÉVINAS, 1980, p. 190-191).

Lévinas discute que na recepção do rosto se estabelece a relação de igualdade e aponta para “A presença do rosto que vem além do mundo, mas que me empenha na fraterni-

² Levinas usa o termo Epifania para destacar o caráter de revelação que expressa o rosto do Outro (LEVINAS, 1980).

dade humana, não me esmaga como uma essência luminosa, que faz tremer e se faz temer” (1980, p. 192). É no *face a face* que se estabelece a linguagem ética como nascente do sentido do humano, assim, é possível perceber o significado de alteridade na relação entre os indivíduos. A experiência intersubjetiva é uma experiência profundamente ética, o Outro como outro se revela no “Não matarás” inscrito em seu rosto (LÉVINAS, 1980), como ordem e um apelo. Em relação com o outro, a consciência não está mais centrada apenas no Eu, mas se volta para o Outro, dessa forma, a subjetividade se expande e transborda em direção ao outro, em um movimento constante de doação e dever, no que Lévinas chama de “incessante transbordamento de si” (LÉVINAS, 1983, p. 182), portanto, uma expressão de responsabilidade infinita.

O rosto do outro é sagrado na medida em que representa antes de tudo, um pedido por clemência. Ele se apresenta em sua nudez e vulnerabilidade, suscetível de exposição à todas as violências e, como tal, é signo de uma injunção ética que ordena não cometer assassinato e coloca o Eu em situação de responsabilidade perante o Outro:

Esse infinito, mais forte do que o assassínio, resiste-nos já no seu rosto, é o seu rosto, é a *expressão* original, é a primeira palavra: <<não cometerás assassínio>>. O infinito paralisa o poder pela sua infinita resistência ao assassínio que, dura e intransponível, brilha no rosto de outrem, na nudez total dos seus olhos, sem defesa, na nudez da abertura absoluta do Transcendente (LÉVINAS, 1980, 178, grifo do autor).

O rosto é a primeira palavra que nos impede de cometer o assassinato, já que ao olhar para o rosto do Outro, percebe-se enquanto humano e ser vulnerável, o que nos impede de infligir qualquer dano. O infinito é apresentado aqui como uma dimensão ética manifestada no encontro com o Outro, mais forte que o poder ao lançar a responsabilidade incondicional em relação ao Outro.

Nesse processo da ética do rosto, para além de instaurar a presença do Outro, o rosto se situa como imposição, carregando o mandamento inscrito em si luzindo em sua abertura transcendental, convocando com urgência o olhar para uma dialogicidade através de sua aparição com intuito de criar a possibilidade de empatia. A presença do rosto, assim, é indigência, ou seja, algo que obriga o Eu a se deslocar de si em direção ao Outro. A ordem ética nos obriga a cuidar do próximo e a preocupar-se com ele. A ordem vem do próprio rosto que interpela e exige o reconhecimento de sua dignidade.

Desatender à súplica do rosto ao “Não matarás”, resultaria em uma grande violência, ignorando e conseqüente negando o direito de ser ao possuí-lo, segundo Lévinas, “O violento não sai de *si mesmo*. Ele toma, ele possui. A posse nega a existência independente. Ter é

rejeitar o ser” (LÉVINAS, 2004, p. 96, grifo do autor, tradução nossa)³. A posse é vista como uma forma de rejeitar a existência do Outro e afirmar a própria superioridade, ao sentir-se no direito de dominá-lo e anulá-lo. O violento⁴ não consegue sair de si mesmo, pois está preso na sua própria perspectiva e não consegue reconhecer a existência independente do Outro, nesse sentido, desprezar e desrespeitar a rogativa do rosto pode causar a morte do próximo. Matar, nesse sentido, não seria somente fazer com que o outro desapareça, dominá-lo e aniquilá-lo, mas esse matar alcança diversos âmbitos de apagamentos no que o outro diz, deseja, exige, se torna e se manifesta no mundo.

A proibição ética e divina do assassinato não é o suficiente para garantir que o assassinato não ocorrerá, pois, a possibilidade do homicídio está presente nas camadas do desconhecido no ser humano. Essa exigência é puramente ética, mas não é inerente à natureza do ser humano, afinal, o ato de matar alguém é recorrente no mundo, e por isso, não impossível. Segundo Lévinas:

O homicídio, é verdade, é um fato banal: pode matar-se outrem; a exigência ética não é uma necessidade ontológica. A proibição de matar não torna impossível o homicídio, mesmo se a autoridade da proibição se mantém na má consciência do mal feito - malignidade do mal. também aparece nas Escrituras, às quais a humanidade está exposta tanto quanto está ligada ao mundo. Mas, em boa verdade, a aparição, no ser, destas <raridades éticas> - humanidade do homem - é uma ruptura do ser. É significativo, ainda que o ser renove e se recupere (LÉVINAS, 2007, p. 70-71).

No entanto, essa “raridade ética” revelada é algo crucial para o próprio senso de humanidade nas pessoas, o que significa que a existência humana é marcada por algo que é radicalmente diferente de qualquer outra coisa que existe. A humanidade é algo que está além da ontologia, da simples existência física ou natural que se mostra através da ética.

Na entrega ao egoísmo e indiferença em relação ao próximo, o Outro é desapossado de sua identidade, seu rosto não é mais percebido, visto. O rosto do Outro é desfigurado, o tornando inexistente devido à ausência da sensibilidade para com ele. O pensamento levinasiano reflete sobre a falta de responsabilidade com o Outro e a banalização da vida, como o que resulta a guerra. A guerra é o maior exemplo de desumanidade e desfiguração provocada, é a vida silenciada pela violência,

³ El violento no sale del *uno mismo*. Toma, posee. La posesión niega la existencia independiente. Tener es rechazar el ser (LÉVINAS, 2004, p. 96).

⁴ Entende-se, no pensamento levinasiano, ‘violento’ como àquele que não procede a uma alteridade, que não é capaz de reconhecer o outro em sua diferença e singularidade. Assim, a violência é caracterizada pela posse e negação da existência independente (LÉVINAS, 2004, p. 96).

Mas a violência não consiste tanto em ferir e em aniquilar como em interromper a continuidade das pessoas, em fazê-las desempenhar papéis em que já se não encontram, em fazê-las trair, não apenas compromissos, mas a sua própria substância, em levá-las a cometer atos que vão destruir toda a possibilidade de ato. Tal como a guerra moderna, toda e qualquer guerra se serve já de armas que se voltam contra o que as detém. Instaura uma ordem em relação à qual ninguém se pode distanciar. nada, pois, é exterior. A guerra não manifesta a exterioridade e o outro como outro; destrói a identidade do Mesmo (LÉVINAS, 1980, p. 9-10).

O rosto é a frente do corpo e é pelo rosto que o Outro fala e convoca, enquanto, rejeita certezas e retira a conformidade, provocando encontro com o estranho, desconhecido. É também a parte que cobre e, que pode expor as subjetividades humanas. Segundo o antropólogo francês David Le Breton, “O rosto é o lugar mais humano de uma pessoa” (2019, p. 15), deste modo, há nessa parte o que apresenta o indivíduo para o mundo externo, responde pelo processo de identificação entre as pessoas, e além disso, também possui a capacidade de despertar as imagens endógenas, ou seja, imagens que estão para além do rosto, criadas mutualmente a partir de uma memória compartilhada ou através da imaginação. Todas as ideias, opiniões e os sentimentos quando expressos de um indivíduo para o outro, possuem um rosto, e essas ideias ao serem expostas vivem no imaginário com olhos, boca e nariz, demonstrando que o que se interpreta no rosto não está necessariamente contido nele, mas sim, nos relacionamos criados com o entorno.

É apenas o rosto que transforma o corpo em imagem, e faz isso de maneira bem diferente da máscara. Esse corpo é percebido como imagem através do rosto e do gesto. Nossos rostos despertam imediatamente para imagens quando olhamos e falamos. Fazemos nossa entrada com o rosto; nós nos comunicamos e nos representamos através de nossos rostos. Isso é mais do que uma parte do corpo, pois atua como um representante ou *pars pro toto* para todo o corpo (BELTING, 2017, p.18, tradução nossa, grifos do autor)⁵.

É uma parte que representa um indivíduo como um todo, o que está dentro e fora, oculto e aparente. É por essa maneira que se entra em relação com um outro indivíduo, como afirma Le Breton, “[...] a pele do rosto encarna perfeitamente a zona sensível da relação com os outros” (2019, p. 164), ou seja, o rosto é onde os indivíduos se encontram, a ponte que estabelece a proximidade e permite o conhecimento imediato de existência. O rosto é a parte social do corpo, portanto, é em relação ao outro ou na relação com o outro, que o rosto

⁵ It is Only the face that transforms the body into na image, and it does this quite differently from the way that mask does. This body isthen perceived as na image through face and gesture. Our faces immediately awaken to images When we gaze and speak. We make our entrance with the face; we communicate and represent ourselves through our faces. This is more than a body part, for it acts as a proxy or *pars pro toto* for the entire body (BELTING, 2017, p.18).

acontece, apenas existe quando posto em relação e conseqüentemente, afirma-se enquanto identidade quando visto.

Para o que, na realidade, é ‘o rosto’? Embora seja o rosto que cada um de nós tem, ele é também apenas um rosto entre muitos. Mas ele não se torna verdadeiramente um rosto até interagir com outros rostos, vendo ou sendo visto por eles. Isso é evidente na expressão ‘face a face’ que designa a interação imediata, talvez inevitável, de um olhar recíproco em um momento de verdade entre dois seres humanos (BELTING, 2017, p.1, tradução nossa, destaque do autor)⁶.

É a partir das interações com outras pessoas que um indivíduo aprende a se comunicar, expressar emoções e compreender o mundo ao seu redor. O contato recíproco promove conexões aprofundadas criando o senso de empatia. Na falta do olhar do outro, não há substância para a existência, o indivíduo se torna irreconhecível e conseqüentemente, o rosto se torna o rosto da própria morte. Ao direcionar o olhar para alguém, sua humanidade é significada e reafirmada. Le Breton aponta que “Através do rosto é possível ler a humanidade de uma pessoa e, com toda a evidência, impõe-se a diferença ínfima que estabelece a distinção entre um indivíduo e outro” (LE BRETON, 2019, p.157).

Então, o rosto é: o que, diante do reflexo, permite o indivíduo de construir uma imagem de si mesmo; uma entrada no mundo, que agencia e o identifica diante das outras pessoas; a superfície capaz de mostrar e esconder ideias e sentimentos. Não é de se espantar que o rosto ocupou durante a passagem do tempo, papel fundamental em pesquisas científicas e artísticas, como a fisiognomonia⁷. A fisiognomonia é uma ciência que foi originada na Antiguidade e revisada diversas vezes ao longo da história. Em seu estudo, aborda-se a capacidade de se ler a personalidade, considerando os traços do rosto e suas expressões, a fim de determinar a conexão entre a face à atributos morais, compreender o interior do ser humano a partir de uma pesquisa do corpo visível, extraindo elementos significativos a partir de seu rosto.

A expressão salientada no rosto, manifestaria aquilo que constitui sua intimidade. Dessa forma, o rosto tornaria aparente o que é da ordem do imaterial, todo um universo de emoções, impressões, percepções, pensamentos, sensações e estados de espírito que movimentam o ser humano. Os estudos sobre a história dos antropólogos franceses Jean-

⁶ For what, actually, is ‘the face’? While it is the face that each of us has, it is also just one face among many. But it does not truly become a face until it interacts with other faces, seeing or being seen by them. This is evident in the expression ‘face to face’, which designates the immediate, perhaps inescapable, interaction of a reciprocal glance in a moment of truth between two human beings (BELTING, 2017, p.1).

⁷ De *physis*: natureza e *gnomon*: interpretação, conhecimento (LE BRETON, 2019, p.61).

Jacques Courtine e Claudine Haroche (2016), apontam que o humano possui a divisão entre um rosto invisível, que diz respeito à alma e suas interioridades, e um visível, onde se dá a ver o humano exterior, o corpo. Nesse pensamento, o que há de escondido no interior se revela na superfície do corpo. Portanto, observaram o homem nesse período, com a intenção de descobrir as suas camadas interiores. Segundo Courtine e Haroche:

O homem divide-se em dois: ele é ao mesmo tempo invisível e visível, homem interior e homem exterior. Mas existe um elo entre a interioridade recôndita do homem e sua exterioridade manifesta. Os movimentos das paixões que habitam o homem interior são revelados na superfície do corpo. A fisiognomonia antiga faz assim da relação entre a alma e o corpo uma relação entre o interior e o exterior, o profundo e o superficial, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o recipiente, a paixão e a carne, a causa e o efeito. O homem possui duas faces, das quais uma escapa ao olhar: a fisiognomonia pretende supri-la tecendo uma rede cerrada de equivalências entre o detalhe das superfícies e as profundezas ocultas do corpo. A ciência das paixões é uma ciência do invisível (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.37-38).

Assunto da ciência, mas que também faz parte de estudos de sociedade e cultura, a fisiognomonia pertence a um alicerce da civilidade, pois, o modo de agir estão determinados por uma correspondência entre um ‘exterior’ aparente e um ‘interior’ escondido (COURTINE; HAROCHE, 2016, p. 26-27). Esse caráter da fisiognomonia, pode ser vista diversas vezes nas artes, como declara Pedro Maciel Guimaraes, atualizando o provérbio latino “no rosto, lê-se o homem” (GUIMARÃES, 2016, p.88). Para os autores franceses (2016), o ser humano possui uma dimensão interna que não pode ser vista e uma externa que pode ser observada pelos outros. Relacionam a interioridade é manifestada por expressões corporais e, mais especialmente, faciais.

A fisiognomonia antiga que era uma ciência que estudava as relações entre alma e rosto, buscava estabelecer uma rede de equivalências entre os detalhes das superfícies do corpo e as profundezas ocultas da alma. Sugeriu que as emoções e sentimentos que se manifestam no corpo revelam muito sobre a interioridade do ser humano, e que assim, é possível desvendar os mistérios da alma humana através de uma observação minuciosa das expressões do rosto através de seus traços físicos, como a forma do rosto, a cor dos olhos e o formato do nariz. A fisiognomonia foi amplamente praticada na Europa durante a Idade Média, período em que foi considerada uma ciência legítima. A partir dos estudos, acreditava-se que a aparência física de uma pessoa era um reflexo determinante de sua natureza interior e, por isso, era frequentemente usada para identificar criminosos e outras pessoas consideradas perigosas para a sociedade.

Não há lugar mais próximo das ideias do que um rosto, toda uma extensão de significados e sentimentos são liberados através da multiplicidade de seus elementos constituintes. Com apenas um pequeno movimento muscular acedemos a uma encenação através da expressão fácil. Historicamente, a fisiognomonia é um campo do saber acerca do desígnio do rosto e que pretendia desvelar o caráter implícito de cada ser humano. Além disso, aspirava orientar profissionais da medicina, direcionar o juiz em seus veredictos e instruir o ser humano a como viver em sociedade. Esta área pretendia descobrir através do rosto a respeito do caráter de alguém. À grosso modo, a fisiognomonia é uma prática automatizada nas pessoas, ao considerar o outro por meio de seus signos visíveis. A fisiognomonia nada mais é do que o desejo humano de revelar na forma, o conteúdo. Segundo Haroche e Courtine:

O homem possui duas faces, das quais uma escapa ao olhar: a fisiognomonia pretende supri-la tecendo uma rede cerrada de equivalências entre o detalhe das superfícies e as profundezas ocultas do corpo. A ciência das paixões é uma ciência do invisível (COURTINE; HAROCHE, 2016, p.38).

A fisiognomonia⁸ é uma sistematização dos traços do rosto com o propósito de se fundar na razão para então, avaliar, desvendar e diagnosticar a interioridade que habita o ser humano, por detrás de seu rosto. Qualificação de um rosto mediante a signos que designam determinadas personalidades, sejam virtuosas ou consideradas imorais. Nesse sentido, “[...] o rosto é a figura da alma e a fisiognomonia, o repertório de uma linguagem de figuras” (2016, p. 55).

No entanto, considerando a abordagem de Lévinas, seu pensamento concentra-se principalmente na relação ética com o outro e na responsabilidade é devida em relação ao outro. Dado esse foco na ética da relação interpessoal, o pensamento de Lévinas é contrário aos estudos da fisiognomonia, já que essa prática se baseia na ideia de que as características físicas de uma pessoa podem determinar sua natureza ou caráter. Essa prática, então, seria redutiva e potencialmente desumanizante, já que reduz as pessoas a estereótipos com base em características superficiais.

Judith Butler (2022), filósofa e teórica americana, utiliza as ideias de Lévinas para explorar a importância do reconhecimento mútuo na constituição da subjetividade e da ética.

⁸ No viés da antropologia do final século XIX e início do século XX, via a fisiognomonia equivocadamente como indicação de determinadas condutas do ser humano. Pensamento utilizado como base das teorias eugênicas.

Para Lévinas, o rosto do outro é uma manifestação da sua singularidade e vulnerabilidade, e é através do encontro com esse rosto que somos convocados a uma responsabilidade ética para com o outro. Butler usa essa noção para argumentar sobre a necessidade de reconhecer e responder à vulnerabilidade dos outros como parte fundamental de uma ética da interdependência e da preocupação mútua. Butler discute a ética da vulnerabilidade e da interdependência, especialmente em relação à precariedade da vida humana. Ela menciona a influência do pensamento de Emmanuel Lévinas, particularmente sua concepção do "rosto do outro":

Lévinas nos diz, de fato que 'a humanidade é uma ruptura do ser' e, nas observações anteriores, realiza essa suspensão e ruptura em um enunciado que é ao mesmo tempo mais e menos do que uma frase formada. Responder ao rosto, entender seu significado, significa estar desperto para o que é precário na vida de um outro, melhor, para a precariedade da própria vida. Isso não pode ser um despertar, para usar o termo de Lévinas, da minha própria vida, para que eu possa então fazer uma extrapolação da compreensão da minha própria precariedade até chegar à compreensão da vida precária de outra pessoa. É necessário que esse seja um entendimento da precariedade do Outro. É isso que faz o rosto pertencer à esfera da ética (BUTLER, 2022, p. 163-164).

Butler destaca que, para Lévinas, responder ao rosto do outro humano implica estar ciente da vulnerabilidade tanto do outro quanto de si mesmo. Ela questiona a ideia de que essa responsabilidade ética começa com a conscientização da própria vulnerabilidade para então se estender à compreensão da vulnerabilidade do outro. Argumenta que essa abordagem é limitada, pois a compreensão da vulnerabilidade do outro deve ser direta, não apenas uma extensão da compreensão de si mesmo. Assim, enfatiza que a verdadeira responsabilidade ética requer um entendimento direto da precariedade do outro humano, independente de uma compreensão prévia da própria vulnerabilidade. Conclui que é o reconhecimento e a resposta ao rosto do outro, com sua carga de vulnerabilidade, que fundamentam a ética em relação ao outro humano em Lévinas.

Outro ponto que Butler destaca, se trata do conceito de humanização e desumanização em relação à representação do rosto à luz da filosofia de Lévinas:

Quando consideramos as formas convencionais em que pensamos sobre a humanização e a desumanização, debatemo-nos com a suposição de que aqueles que são representados, especialmente os que têm uma autorrepresentação, têm também uma chance maior de serem humanizados, e aqueles que não têm essa chance de se representar correm um risco maior de serem tratados como menos do que humanos, de serem vistos como menos do que humanos, ou, na verdade, de serem vistos de forma alguma (BUTLER, 2022, p. 171).

Butler questiona a suposição convencional de que aqueles que são representados têm uma maior chance de serem humanizados, enquanto aqueles que não têm essa oportunidade correm o risco de serem desumanizados e tratados como seres inferiores. Butler argumenta que a capacidade de representação não é garantia de humanização. Mesmo quando um grupo tem a oportunidade de se autorrepresentar, isso não impede necessariamente sua desumanização por outros grupos ou indivíduos. Da mesma forma, aqueles que não têm a oportunidade de se representar não devem ser automaticamente considerados menos humanos.

Essa reflexão de Butler desafia as narrativas simplistas que vinculam automaticamente a humanização à representação e sugere que a humanização não é simplesmente uma questão de visibilidade ou voz, mas envolve processos complexos de reconhecimento mútuo e respeito pela dignidade humana, independentemente da capacidade de representação. Além disso, Butler também aponta para o perigo da invisibilidade. Ela sugere que aqueles que não têm a oportunidade de se representar correm o risco não apenas de serem tratados como menos humanos, mas também de serem completamente ignorados ou invisibilizados por uma sociedade dominante.

A violência pode manifestar-se de diversas maneiras, uma delas é através da manipulação de imagens pela mídia. Rostos que podem ser enquadrados de maneira tendenciosa, transformando-os em instrumentos a serviço de uma determinada ideologia, assim como o governo nazista retratou o rosto do povo judeu para a Europa Ocidental (Figura 1).



FIGURA 1 - Cartaz de propaganda nazista adverte os alemães sobre os perigos dos "subumanos" do leste europeu. Alemanha, data incerta. Fonte: Enciclopédia do Holocausto. Fonte: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nazi-propaganda>.

1.1.1 O rosto no cinema

Quanto ao rosto no cinema, foi apenas após um grande percurso, para que então, o rosto alcançasse uma dimensão de importância. No cinema dos primeiros tempos⁹, a prática era grande parte definida pelo movimento. Imagens que constantemente se movem, e assim, alimentam sua significação, ao mesmo tempo que se nutrem desse movimento (AUMONT, 1998, p.68). O primeiro cinema traz tudo consigo: a paisagem, os objetos, os figurinos, os pés, as mãos, e, certamente, os rostos. Esse movimento ocorre tanto pela paisagem circundante como pelos gestos do ator.

Neste momento do cinema, o ator anunciava emoções através de gestos exagerados, a fim de oferecer com a ação, uma determinada significância comunicada não verbalmente, firmado pela velocidade e pela montagem. Sua aparência física era determinante nesse primeiro cinema, apesar de que, seu rosto e corpo faziam parte da mesma criação de sentido. Este rosto, assim que captado por uma câmera, se tornaria um bloco passível de uma construção produtora de signos a partir de uma rede de significantes legíveis. O rosto primitivo está em unidade com o corpo e estão em constante movimento no grande-plano, um

⁹ *Early cinema* se trata do cinema anterior à norma clássica, anterior à Primeira Guerra Mundial (AUMONT, 2003, p. 242).

rosto transparente e legível. Segundo Jacques Aumont, “Esta legibilidade afeta em bloco o corpo e o rosto, que devem significar simultaneamente. Por isso o rosto primitivo tem um estatuto legítimo, e apenas um, que é o de estar preso ao corpo, e ser mostrado ao mesmo tempo que ele. Todo o resto é ilegítimo” (AUMONT, 1998, p. 69, tradução nossa)¹⁰. Dessa maneira, o rosto primitivo se estabeleceu com uma valorização do gesto, que vai conservar-se durante a era do cinema mudo até se chocar com o surgimento da fala no cinema.

Todavia, em 1903, o diretor inglês George Albert Smith em *The Sick Kitten* se utilizou de um dos primeiros *close-ups* do cinema. Smith inaugura com um plano mais aberto, com uma garota sentada em uma poltrona e que coloca um gatinho no colo e em seguida entra um garoto no quadro. Se comunicam, o garoto sai do quadro e retorna com um frasco que indica se tratar de um medicamento. Ao tocar o recipiente com o remédio, segue-se para um primeiro-plano de sua mão dando remédio ao gatinho com uma colher (Figura 2). O filme de Smith possui um simples arco, mas muito significativo como exemplo de como uma aproximação da câmera para mostrar um detalhe poderia enriquecer uma narrativa. A partir disso, no cinema se utilizou dessas ferramentas como modo de construir imagens conotativas munidas de sentidos que ultrapassam uma simples descrição.



FIGURA 2 – Garota com gato no colo (Sequência de *close-up*). Fonte: *The Sick Kitten* (1903) dir. George Albert Smith

Os espectadores tendiam a se interessar pelas imagens que repetiam o mais fielmente possível, a vida real. Segundo Rudolf Arnheim, naquele momento:

O público em geral, artisticamente não treinado, sente muito o mesmo. Uma audiência exige a maior possibilidade de semelhança com a realidade nos filmes e, portanto,

¹⁰ Esta legibilidad afecta en bloque al cuerpo y al rostro, que deben significar simultáneamente. Por eso el rostro primitivo tiene un estatuto legítimo y sólo uno, que es estar soldado al cuerpo, y ser mostrado al mismo tiempo que él. Todo lo demás es ilegítimo (AUMONT, 1998, p. 69).

prefere filmes tridimensionais a planos, coloridos a preto e branco, falados a silenciosos (ARNHEIM, 1957, p. 65, tradução nossa)¹¹.

O motivo de não considerarem o *close-up* do rosto pertinente era por acreditarem que abandonaria a sua finalidade de comunicação e significação, e até aproximadamente os anos 1910, a utilização do primeiro plano foi considerada de mal gosto (AUMONT, 1998, p.69) e essas experimentações são vistas como uma subversão de uma representação supostamente realista, produzindo imagens irreais e fantásticas, e conseqüentemente, que estimulavam um olhar “mais artístico”.

É possível observar o uso do *close-up* como uma ampliação de uma imagem que solicita a atenção para determinado detalhe. Conforme o psicólogo polonês Hugo Munsterberg, conseqüentemente “Sempre que a atenção se fixa em alguma coisa específica, todo o resto se ajusta, elimina-se o que não interessa e o *close-up* destaca o detalhe privilegiado pela mente” (MUNSTERBERG, 1983, p.35). Assim, Smith ao usar o primeiro plano em *The Sick Kitten*, ignora o restante do cenário para dar foco e atenção na ação da garota.

No cinema clássico¹², o público passou a ver o rosto em *close-up* com mais frequência, um plano que enquadra a pessoa do tórax para cima, com ênfase no rosto tornando possível que se relacione com a emoção sem precisar de auxiliares, como o restante do corpo, ou então, as legendas ou falas. Ao contrário do rosto primitivo, este rosto é mais orgânico e vivo, não requer a fala para se fazer notável. O ator de cinema dispunha ao papel que desempenhava, um caráter psicológico por meio de seu rosto juntamente da aproximação da câmera.

O rosto clássico não fora criado repentinamente, pois, obteve uma grande elaboração prévia do cinema que vigorava anteriormente. Houve gradualmente uma transição de uma legibilidade à outra, de uma que por muitas vezes possuía movimentos exacerbados, para uma mais condida. Parte das motivações que conduziram essa mudança, se deu por uma busca de uma característica mais artística. Essa concepção foi extremamente importante não para

¹¹ The general, artistically untrained public feels much the same. An audience demands the greatest possible likeness to reality in the movies and it therefore prefers three-dimensional film to flat, colored to black-and-white, talkie to silente (ARNHEIM, 1957, p. 65).

¹² Nesse sentido restrito, trata-se a um só tempo, de um período da história do cinema, de uma norma estética e de uma ideologia. Sua periodização é incerta, mas considera-se, no mais das vezes, que a era clássica termina no final da década de 1950, com o desenvolvimento da televisão - que dá um golpe decisivo na preponderância do cinema como mídia - e com a emergência desses "novos cinemas" europeus, que questionam o estilo da transparência. o início é mais difícil de ser fixado, mas ele remonta ao menos à década de 1920, durante a qual a indústria hollywoodiana já constituiu sua estrutura oligopolista e cujo estilo já está fixado. (AUMONT, 2003, p. 54-55).

compor tanto um uso, mas como um conceito de rosto (AUMONT, 1998, p.82). O rosto no cinema passou para além de fazer-se legível através dos movimentos excessivos ou então por qualquer outro auxílio, para a possibilidade de investigar a interioridade através da superfície do corpo, como nos estudos de fisiognomonia. Segundo Aumont:

O visível é evidente, não precisa falar para existir ou se impor, essa é pelo menos sua ideologia. É signo sem ser composto de signos, baseia-se no imediatismo de sua manifestação. O rosto silencioso é um rosto imediato, em um sentido ou outro. É oferecido inteiro e de uma só vez, é exposto à intuição, não à decifração. Não é uma montagem, um composto concertado como o rosto primitivo, mas algo orgânico, vivo. Imediato, orgânico, portanto, necessariamente verdadeiro, não porque seja mais verdadeiro que outro, mas porque propõe uma relação com a verdade (AUMONT, 1998, p.83).

Nesse contexto, o rosto silencioso e portador do imediatismo das expressões possuía todos os olhos sobre ele. Seguindo o pensamento da existência de um mundo interno exposto na superfície do corpo, em *A paixão de Joana d'Arc* (1928), longa-metragem do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, acompanhamos o rosto de Joana d'Arc, interpretado pela atriz Maria Falconetti (Figura 3).



FIGURA 3 – Rosto de Joana D'arc interpretada por Maria Falconetti. Fonte: *A paixão de Joana D'arc* (1928) dir. Carl Theodor Dreyer

Nesta obra clássica do cinema mudo, Dreyer narra a história da jovem guerreira condenada e submetida a um tratamento desumano nas mãos dos juízes e da igreja, por alegar que havia falado com Deus e recebido a promessa de vitória e libertação da França contra os invasores ingleses. Sendo impelida a anular seu testemunho, Joana encara a brutal punição para defender o que acreditava ser verdade. Dreyer explorou intensamente o rosto de Falconetti através da câmera e com o efeito de montagem evidenciou o turbilhão interior que

afetou a personagem incompreendida e que posteriormente, fora condenada à morte. Por meio do rosto de Falconetti, “tornou visível a desesperante e essencial nudez da alma, o rosto da alma” (AUMONT, 1992, p. 14).

Dreyer utilizou o primeiro plano durante quase todo o filme, especificamente grandes planos do rosto, em que o exterior do corpo da atriz manifesta suas emoções construídas internamente de maneira incisiva, dando a ver uma abertura para o interior da personagem. A câmera é frequentemente colocada em um ângulo de grande proximidade com o rosto, enfatizando também a posição de Joana como uma figura solitária e vulnerável. Além disso, os close-ups se encarregam de mostrar a tragicidade e heroísmo envolta em sua personagem. A face de Joana preenche toda a tela, permitindo que se veja os detalhes de seu rosto, técnica que media uma sensação de intimidade entre personagem e espectador, que entra na mente da personagem o inclinando a sentir afeição por ela.

A combinação entre o papel do rosto empregado por Dreyer e o silêncio do filme criam um desenvolvimento ainda mais expressivo para a história. Ao trazer o rosto para perto, o amplifica e declara mais peso ao sofrimento e a transcendência espiritual de Joana d’Arc, e por fim, torna seu rosto um quadro que possibilita a constatação de seu martírio.

Por volta dos quatro minutos da diegese, vemos de um lado o conjunto de rostos dos representantes do Tribunal da Inquisição que interagem entre si com olhares julgadores, estando eles diante do rosto de Joana que se contrapõe em planos inferiores ao de seus algozes, atônito. O ajuntamento dos juizes e padres parece formar um só rosto, um rosto múltiplo, evidenciando a individualidade e o desamparo no rosto da jovem, que por sua vez, se transfigura em vários rostos: o rosto que chora, o rosto do medo, o rosto da morte (Figura 4).



FIGURA 4 – Expressões de Joana D’arc interpretada por Maria Falconetti. Fonte: A paixão de Joana D’arc (1928) dir. Carl Theodor Dreyer

Segundo Pedro Maciel Guimarães, acerca do filme de Dreyer, “Os movimentos do rosto [...] são usados para expressar semiologicamente a interioridade do personagem”

(GUIMARÃES, 2016, p. 230) e em seguida levanta o questionamento de Aumont sobre a possibilidade de uma interioridade se comunicar com outras interioridades, de um ator para o espectador, “Da humanidade de um rosto à humanidade de outro rosto” (2016, p. 230).

A partir do que Lévinas aponta sobre o acesso ao rosto se tratar em um primeiro momento, de uma postura ética (2010, p.69), o Eu é convocado pelo rosto de Falconetti, para que não se desvie o olhar de sua humanidade, tanto em relação à personagem e sua história, como da própria atriz. Por meio dessa dialogicidade, o rosto da atriz que é portador da exigência ética que permite a abertura à Alteridade, uma demanda que esse Outro lança exigindo como resposta ética, uma aproximação sem anulá-lo. O rosto de Falconetti se torna uma força construída por uma interioridade e por uma representação da Alteridade. Desnudo e ameaçado, sendo assim, um chamamento para a violência ao mesmo tempo que nos recorda sobre a proibição do assassinato, o rosto se coloca como aquele por quem *tudo se pode* e a quem *tudo se deve* (2010, p. 70).

Através do rosto de Joana, é possível identificar sua humanidade, as emoções que porventura, já possam ter invadido vez ou outra o espectador empático. Segundo Aumont:

O que antes poderia provocar as lágrimas de uma jovem, um fluxo de lágrimas irreprimíveis, desamparadas, quase voluptuosas? Evidentemente a contemplação de um rosto, e nada mais: um rosto em grande primeiro plano, cortado monstruosamente de seu corpo, terrivelmente sofrido, torturado, solitário sobre um fundo branco que ressalta seu desamparo. As lágrimas são o sinal óbvio de que algo daquele sofrimento passou para quem olhou, passou por essa pessoa: que ela se identificou com aquele sofrimento, que ele a alcançou (AUMONT, 1992, p.13).

Para a personagem de Joana, a autoridade terrena não possuía valimento, e em determinados momentos, vemos alguns planos em que as cabeças dos algozes estão na parte inferior da tela, revelando que o olhar de Joana transpassa seus carrascos e se eleva para o alto onde está seu Deus, que crê ser o único juiz (Figura 5).



FIGURA 5 – Perspectiva de Joana D’arc. Fonte: A paixão de Joana D’arc (1928) dir. Carl Theodor Dreyer

Joana ao se conformar com seu destino, enquanto cortam seus cabelos, veste antecipadamente, o rosto do fim. Joana se mantém fiel aos seus valores religiosos e morais frente à pressão do poder institucionalizado da Igreja e do Estado, mesmo que isso resultasse enfrentar a fogueira. Mesmo em lágrimas, possui o olhar distante, já ausente, e mais próximo de seu encontro com Deus, que segundo a personagem cumprira suas promessas sendo sua vitória, o martírio e sua libertação, a morte.

O filme representa e torna perceptível o que está ausente, o papel do rosto se faz de fundamental importância para emergir as emoções, uma figura de suas inclinações e paixões. Do início ao fim, trata-se de intensidades afetivas, nomeadas por tristeza ou desespero. A transmissão afetiva seria imediatamente, a expressão emotiva de um rosto, uma abertura do corpo que pelas lágrimas e espanto, induzem o espectador a captar o que é da ordem do invisível.

O que acontece com Falconetti é a criação de rostos temporários a procura de uma identidade adequada com o intuito de avançar para o rosto de uma personagem, no caso, Joana d'Arc. Através de sua frente engrandecida na tela, desdobra em diferentes formas de perceber, inserindo o estado anímico e aos pequenos detalhes da expressão do rosto. No cinema, o rosto é o lugar mais eficaz no trabalho do ator, segundo Pedro Maciel Guimarães, “[...] o rosto surge como local nobre de veiculação de afetos, sentimentos e emoções.” (GUIMARÃES, 2016, p.221).

Próximo do final do filme, por volta de uma hora e seis minutos da diegese, Joana é questionada dentro de sua prisão sobre o que Deus supostamente a havia prometido. O *close-up* revela seu semblante rendido, a abdicação de sua própria vida estampada no rosto. De acordo com Munsterberg (1983), esse artifício de aproximar a câmera, salienta e destaca a força emotiva do rosto através dos movimentos do rosto e as expressões dos olhos. E gera um processo de empatia através do filme, já que “A percepção visual das várias manifestações dessas emoções se funde em nossa mente com a consciência da emoção manifestada[...]” (1983, p.51). Assim, além de o *close-up* aproximar o espectador da personagem de Falconetti, faz com que o primeiro se transporte momentaneamente para a diegese ao envolvê-lo na dor de Joana, tornando o filme em uma “máquina de empatia”¹³.

De acordo com a filósofa e teórica israelense Orna Raviv (2020), Lévinas menciona apenas dois filmes específicos em seu trabalho: *Luzes da cidade* (1931) e *Em busca do ouro*

¹³ COUSINS, Mark. Episódio 1 - Birth of the Cinema. The Story of Film: An Odyssey. Direção de Mark Cousins. Reino Unido: More4, 2011. Arquivo de vídeo.

(1925), ambos de Charlie Chaplin, para ilustrar sua crítica às concepções tradicionais do ser. Interpreta cenas desses filmes para exemplificar como a relação imediata com o mundo pode ser percebida como uma estrutura fechada, sem considerar a existência de algo exterior a nós mesmos. Embora utilize o cinema para esclarecer sua argumentação filosófica, não o analisa sob uma perspectiva filosófica independente. Em vez disso, Lévinas vê o cinema como uma ferramenta subordinada à filosofia, capaz de ilustrar suas ideias críticas sobre o ser. Segundo Raviv, Lévinas expressa pouco interesse pelo cinema:

O desinteresse de Levinas pelo cinema, sua hostilidade em relação às representações visuais e às artes, e suas afirmações específicas de que o rosto do outro não é dado ao olhar e não pode ser objetivado tornam questionável se o cinema, que é tanto baseado visualmente quanto uma forma de arte, pode ser proveitoso para o pensamento ético, de uma perspectiva levinasiana. O pensamento de Levinas de fato foi ignorado na teoria do cinema por muito tempo, mesmo depois de ele ter se tornado popular, e só ganhou destaque no pensamento cinematográfico no início do século XXI. Naquela época, vários teóricos do cinema estavam enfrentando essa dificuldade, encontrando maneiras de aplicar sua ética aos estudos cinematográficos. Como o cinema, como meio visual, pode permitir que a alteridade apareça? De que forma o sujeito espectador pode evitar os procedimentos de abrangência e assimilação daquilo que ela vê na tela? (RAVIV, 2020, p. 71, tradução nossa)¹⁴.

Segundo esse pensamento, Lévinas acreditava que as artes visuais, como o cinema, não conseguiam transmitir verdadeiramente a complexidade das relações humanas e que o rosto de outra pessoa não podia ser reduzido a uma simples imagem. Para ele, olhar para o rosto de alguém não era o mesmo que realmente entender essa pessoa, pois se trata de algo muito profundo e não podia ser totalmente compreendido apenas olhando para ele.

Como Raviv (2020) observa, muitos pesquisadores que investigam uma possível conexão entre a ética de Levinas e o cinema buscam maneiras de demonstrar como o cinema pode transpor a barreira da visão e da representação. Nessa linha, o filme *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann é reconhecido como uma "resposta cinematográfica à perspectiva antiocular de Lévinas, à sua oposição às imagens e representações"¹⁵. Este documentário não faz o uso de imagens de arquivo e cenas fabricadas do genocídio nazista, optando por mostrar

¹⁴ Levinas's disregard for cinema, his hostility towards visual representations and the arts, and his specific claims that the face of the other is not given to the gaze and cannot be objectivized make it questionable whether cinema, which is both visually based and an art form, can be fruitful for ethical thought, from a Levinasian perspective. Levinas's thought was indeed disregarded in film theory for a long time, even after he had become popular, and became prominent in cinematic thinking only at the beginning of the twenty-first century. By then, a number of cinematic theorists were confronting this difficulty, finding ways to bring his ethics to bear on film studies. How can cinema, as a visual medium, allow alterity to appear? In what way can the viewing subject avoid those procedures of encompassing and assimilating what she views on the screen? (RAVIV, 2020, p. 71)

¹⁵ Claude Lanzmann's documentary film *Shoah* (1985) is seen as a cinematic response to Levinas's anti-ocular view, to his opposition to images and representations (RAVIV, 2020, p. 71).

sobreviventes compartilhando suas experiências (frequentemente em close-up) e exibir imagens dos locais históricos.

Então, Raviv (2020) apresenta o pensamento de Libby Saxton, Sarah Cooper, Colin Davis, Pat Breerton e Robert Furze, que exploram as complexidades da representação cinematográfica, especialmente no contexto de eventos históricos como o extermínio: Saxton destaca a impassividade dos rostos das vítimas nas entrevistas, que desafia a capacidade do espectador de compreendê-los completamente. Enquanto isso, Sarah Cooper busca formas de representação cinematográfica que evitem a noção de Lévinas sobre o rosto como algo não representável visualmente. Ela examina o trabalho de cineastas que buscam criar relacionamentos com o outro sem depender da visualização do rosto humano. Por outro lado, Colin Davis propõe uma interpretação do vampiro no filme *Nosferatu* (1922) como uma representação do Outro levinasiano transcendente, embora essa visão seja questionável devido à natureza mitológica do personagem. Em outro exemplo, Breerton e Furze criticam a interpretação da transcendência no filme *A Árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick, argumentando que a representação de fantasmas ainda os torna sujeitos à visualização, o que entra em conflito com a ética de Lévinas. Apesar dessas complexidades, Raviv destaca como a análise conjunta do rosto cinematográfico e da expressão facial, utilizando a teoria do *close-up*, pode oferecer novas perspectivas sobre a relevância da ética de Lévinas para o cinema.

Compreender completamente um rosto é uma tarefa difícil e isso, possui uma relação com o *close-up*, que revela o rosto de forma detalhada e profunda, criando uma conexão única com o espectador, segundo Raviv:

Jean Mitry afirma que o *close-up* atua sobre o espectador de maneira diferente de qualquer outro plano cinematográfico: ‘[É] experienciado e sentido; não há necessidade de ser compreendido’ (1997, 131). O *close-up* impacta os sentimentos do espectador, estimulando suas emoções de uma forma que não requer compreensão. Quando vemos um rosto sofrido, podemos sentir o sofrimento sem compreendê-lo (RAVIV, 2020, p. 73, tradução nossa)¹⁶.

O pensamento de Jean Mitry complementa e reforça as ideias expressas por Béla Balázs:

O *close-up* às vezes pode dar a impressão de uma mera preocupação naturalista com o detalhe. Mas bons *close-ups* irradiam uma atitude humana delicada na contemplação

¹⁶Jean Mitry claims that the *close-up* acts on the viewer differently from any other cinematic shot: “[It is] experienced and felt; there is no requirement for it to be understood” (1997, 131). The *close-up* impacts the viewer’s feelings, stimulating her emotions in a way that does not require understanding (RAVIV, 2020, p. 73).

das coisas ocultas, uma solicitude delicada, uma inclinação suave sobre as intimidades da vida em miniatura, uma sensibilidade calorosa. Bons close-ups são líricos; é o coração, não o olho, que os percebeu (BALÁZS, 1970, p. 56, tradução nossa)¹⁷.

Balázs sugere que bons *close-ups* capturam não apenas o aspecto visual, mas também uma atitude humana delicada e uma sensibilidade emocional. Além disso, há uma sugestão de que o *close-up* permite uma visão mais íntima das nuances da vida, destacando a capacidade da técnica de revelar aspectos sutis e ocultos da experiência humana.

O efeito do *close-up*, nesse sentido se aproxima da discussão de Lévinas (1980) sobre rosto como modo próprio da alteridade, por acentuar o rosto que por si só desperta e convoca o olhar do outro. Joana é esse outro que através de seu rosto transcende e exige ser visto, compreendido e reconhecido enquanto humano. Enquanto no grande plano, os movimentos e expressões do rosto são obstruídos de uma análise detalhada, no primeiro e primeiríssimo plano, o cinema propicia um encontro face a face em que a alteridade é apresentada sem sua objetificação. Fica evidente que não há melhor maneira no cinema de expressar essa ética que é fundamentada na responsabilidade com o outro e que desperta para a empatia, do que utilização desse mecanismo que aproxima a câmera do rosto. A ideia do filósofo pode ser vista claramente no filme de Dreyer em como Joana é retratada na centralidade da tela, impondo a sua humanidade.

O rosto é, seja na tela ou fora dela, o lugar mais próximo da interioridade, porém, mais do que isso, de acordo com os termos de Lévinas, o lugar da Alteridade, é a forte ligação que existe entre o Outro e o Eu na relação ética de responsabilidade (1983). É por ele que se faz possível a conexão com o outro, devido aos códigos significantes agregados durante a vida e é por meio dessa potência dessa superfície que o cinema opera. Dessa forma, o cinema produz uma convocação de aparição do Outro, proporciona uma experiência pelo rosto, a partir do rosto e sobretudo através do rosto.

Ao refletir o que foi apresentado anteriormente, segundo o pensamento de Lévinas (1983), o rosto é o grande apelo contra o assassinato. O matar aqui, não se referente exclusivamente a fazer com que o Outro desapareça, mas também, tomar seu direito de se manifestar no mundo, tudo aquilo que ele é e tudo aquilo que ele pode ser. Neste sentido, ao não respeitar à sua súplica, o rosto se torna desfigurado. Negar atenção a esse rosto, o deixa à

¹⁷ The close-up may sometimes give the impression of a mere naturalist preoccupation with detail. But good close-ups radiate a tender human attitude in the contemplation of hidden things, a delicate solicitude, a gentle bending over the intimacies of life-in-the-miniature, a warm sensibility. Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them (BALÁZS, 1970, p. 56).

mercê da dominação, provocando uma indiferença diante do sofrimento do Outro, efetuando um método de desumanização e, assim, o encaminhando para a morte.

Essa desfiguração causada por esse processo desumanizante é o que levou ao grande número de judeus que foram mortos durante o extermínio nazista, por serem considerados inferiores. Uma manifestação exacerbada de uma confrontação entre aquilo que seria o Eu, um ser humano que alcançou certa plenitude ou superioridade e o Outro, um ser que não atingiu uma humanidade digna de apreço. Ideia que põe o Eu como aquele que concede o direito de existir, e relativiza a humanidade do Outro, podendo assim, eliminá-lo. Conforme Lévinas (1983), a destruição e o extermínio de seres vivos por não visarem o rosto, aspiram à uma negação completa. No contexto do extermínio, pode-se ver uma clara violação dessa exigência ética por parte dos perpetradores. Os nazistas não apenas mataram milhões de pessoas de forma deliberada, mas também os trataram como menos que humanos, negando-lhes sua humanidade e dignidade. Essa negação da humanidade do Outro permitiu que os nazistas justificassem suas ações hediondas e cometessem atrocidades em massa. Lévinas (1983) acreditava que, ao reconhecer a humanidade do outro, estaríamos comprometidos em não apenas não matar, mas também em proteger e respeitar sua dignidade e liberdade de existir. O extermínio nazista é talvez o maior exemplo das consequências devastadoras da negligência perante a exigência ética fundamental, “Não matarás.”

1.2 Figuração e desfiguração através de mascaramentos sobreviventes

1.2.1 A desfiguração do rosto no corpo já sem vida em *Memória dos Campos* (1985) e *Falkenau, visão do impossível* (1988)

A desumanização promovida pelo regime nazista, que considerava os judeus como seres inferiores e indignos de viver, culminou no genocídio sistematizado, que pode exemplificar a confrontação entre o Eu, aquele que se vê como pleno e superior, e o Outro, cuja humanidade é negada e relativizada. Essa negação da humanidade permitiu que os nazistas justificassem a eliminação em massa, tratando suas vítimas como menos que humanas e destituídas de dignidade. O documentário "*Memória dos Campos*" (1985) fornece um testemunho visual contundente dessa atrocidade, mostrando imagens capturadas por George Rodger, soldado do exército inglês no fim da Segunda Guerra Mundial e montado por Sidney Bernstein com consultoria de Alfred Hitchcock.

Ao perceberem que perderiam a guerra, os nazistas iniciaram uma aceleração do extermínio com a missão de eliminar todo e qualquer vestígio, especialmente em Auschwitz. Os prisioneiros que ainda não haviam sido assassinados e que se encontravam em Auschwitz, foram realocados em Bergen-Belsen, portanto quando os soldados ingleses chegaram ao campo, se depararam com pessoas em diferentes graus de degradação, como afirma o escritor e diretor de cinema francês Jean-Louis Comolli, “[...] um inferno que de fato misturava vivos e mortos” (2006, p.12). O filme de aproximadamente uma hora de duração, expõe o intenso horror através de corpos esqueléticos e pilhas de mortos. As imagens funestas nos pedem para que não desviemos o olhar, nos pedem para que não deixemos cair em esquecimento. Ali, os mortos que andam já não se parecem nada com o que naturalmente reconhecemos por figura humana e os corpos amontoados no chão, nos impõem a urgência em pensar o horror ao nos depararmos com seus rostos perdidos, sem vida.

Diante do genocídio perpetrado em massa, o cinema ainda não havia se deparado com o problema de representar o horror e sobre “[...] como construir a possibilidade de acreditar no inacreditável” (COMOLLI, 2006, p.16). Com isso, Bernstein consultou Hitchcock, que sugeriu que a filmagem tivesse como propósito, situar aquele lugar e mostrar que ao redor de Bergen-Belsen a vida seguia o seu fluxo, como se nada tivesse acontecido. Dessa maneira, segundo Comolli, seria evidenciado que o horror é ainda pior quando banalizado e relacionado com uma normalidade da vida. Hitchcock também indicou que se filmasse o máximo possível em plano-sequência e panorâmica, a fim de evidenciar que todas essas imagens são parte da mesma cena (2006, p.18). Em meio a isso, o exército inglês, ao testemunhar os vestígios que não foram destruídos, obrigaram os moradores da região a comparecerem para que vissem com seus próprios olhos o que fingiam não saber. Para tanto, a câmera registrou as covas abertas cheias de corpos ao lado de uma presença espectadora, conectando pela primeira vez o rosto dos negacionistas da vizinhança aos rostos mortos. Comolli aponta para uma dimensão da figuração do corpo humano no filme feito por Rodger, que é evidenciada como imagens desnorteantes ao mesmo tempo que conduzem a atenção para as imagens:

O cinema (e todas as artes figurativas) funciona com base no modelo das estátuas gregas, que reflete a beleza e a graça distribuída pelos deuses nos rostos e corpos humanos. A figuração do corpo humano guarda algo dessa magia divina. Essa dimensão de exaltação do corpo na figuração e na projeção é evidentemente obstruída nas imagens de Bergen-Belsen. Aqui e ali, enquanto isso, George Rodger filma cadáveres que se assemelham a estátuas, corpos anêmicos que parecem de mármore, rostos carregando um ríctus mortal que pode parecer extático. Essas cintilações de beleza na morte são ao mesmo tempo fascinantes e assustadoras. Elas captam os

olhares, mas destroem o olhar como expressão de um desejo e afirmação de uma relação de dignidade (COMOLLI, 2006, p. 36).

Aos vinte minutos de documentário, surge a figura do médico nazista Fritz Klein (Figura 6) que foi mantido prisioneiro em 24 de abril de 1945, se apresenta para a câmera com informações básicas sobre si mesmo, incluindo seu nome, data de nascimento, idade e sua nacionalidade.



FIGURA 6 - Franz Klein. Fonte: Memória dos campos (1985) dir. Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock

O contraste entre o médico capturado e os corpos sem identidade ao fundo é uma imagem perturbadora. O médico, apesar de estar nas mãos de seus captores, ainda mantém a sua identidade intacta, seus traços únicos que o tornam quem ele é permanecem inalterados. No entanto, a cena ao fundo contrasta violentamente com a imagem do médico. Os corpos deitados, sem rostos, sem nomes, sem idades, sem datas de nascimento, sem nacionalidades, são completamente despersonalizados. Eles foram tornados em uma massa informe e despojados de tudo o que faz de um ser humano, um indivíduo único, uma vida valiosa e significativa. Segundos depois da aparição do médico perpetrador, os espectadores comparecem enfileirados diante de uma imensa cova e testemunham uma pequena parcela do sofrimento que aquele lugar representava, uma voz os inclui como cúmplices do campo, os responsabilizando por permitir que seus líderes realizassem tal crueldade e por não terem feito o suficiente para evitar o triunfo da maldade.

Os rostos dos mortos registrados por Rodger são inacreditáveis registros da dor, a expressão do terror em seus últimos gritos e lágrimas. Se tornaram apenas vestígios, o rosto enquanto fotograma do medo em seus últimos momentos no mundo. No rosto dos “mortos

que ainda respiram”, vemos uma dignidade que fora extirpada, o rosto da própria morte que nenhum de nós poderia reconhecer sem mal-estar. O rosto do médico nazista, ou então os corpos fortes e saudáveis dos membros do S.S., também causam desconforto, mas dessa vez por serem uma afronta às vítimas dos campos. E o rosto dos espectadores intimados, derramam lágrimas, se emocionam, porém, não passam de comparsas que fizeram vista grossa ao massacre. Segundo Comolli:

Quanto ao horror, é antes de tudo o horror dos corpos supliciados. Os cadáveres esqueléticos são evidentemente insuportáveis de se ver pela destruição que manifestam de toda a noção de corpo humano, de humanidade enquanto corpo próprio ao homem, de identidade ligada à singularidade dos corpos, todos confundidos aqui pela repetição da degradação física, dos desmembramentos, confundidos na massa onde já não existem rostos ou nomes. Quanto aos corpos bem nutridos dos SS que transportam esses esqueletos quase sem pele, eles também são repugnantes: são os corpos dos carrascos, e sua boa saúde aparente é um insulto à qualidade de homem. Quanto aos espectadores mostrados no filme, como já disse, os vizinhos alemães do campo, burgueses e personalidades dos arredores, endomingados, que vêm, por ordem dos vencedores e sob a pressão das baionetas, ver o terrível espetáculo dos corpos de milhares de cadáveres jogados nas fossas comuns, ver quer dizer, tomar consciência, guardar na mente como o trabalho dos SS, que arregam nos braços os corpos que eles próprios exterminaram, é ‘concluído’ nos grandes tratores (COMOLLI, 2006, p. 36).

Ao falar do filme, Comolli também aponta que:

É comovente ouvir testemunhas e carrascos declararem seus nomes diante do que veremos, um pouco mais adiante no filme, identificado pela inscrição ‘número desconhecido’, referindo-se aos corpos embalados e jogados nas valas comuns. Eu diria, de forma bastante enfática, que o cinema está lá para testemunhar que há nomes, ou seja, a destruir a dimensão social, histórica e coletiva da vida humana (COMOLLI, 2006, p.28).

No ano em que Roger realizou as filmagens para *Memória dos campos*, a pouco mais de trezentos quilômetros, a Primeira Divisão de Infantaria do exército americano, também conhecida como *Big Red Ones*, descobriu o campo de concentração de Falkenau, localizado na antiga Tchecoslováquia. Georges Didi-Huberman, em seu livro *Remontagens do tempo sofrido* (2018), imagina como os soldados teriam reagido estarecidos ao verem tamanha atrocidade diante de seus olhos. Entre os soldados presentes, estava Samuel Fuller, que esteve engajado na luta contra o nazismo, mas que também assumiu o papel de registrar o campo com sua câmera. A descoberta de campos de concentração pelos soldados aliados foi um choque, horrorizando aqueles que o encontraram.

A ferida e a desesperança dos prisioneiros eram tão grandes que, quando os americanos chegaram, eles não conseguiram acreditar que finalmente estavam livres, afinal, mesmo os alemães já haviam prometido que tudo ficaria bem, e ainda assim, os

encaminhavam para morrer. Sobre a descrença dos prisioneiros, Didi-Huberman apresenta o relato de Fuller:

[...] Os prisioneiros não acreditavam que estavam livres. Não sabiam o que se passava. Eles sabiam uma coisa: os guardas estavam mortos. Para eles, isto significava a liberdade. E era preciso que vissem, com seus próprios olhos. Ninguém podia lhes dizer: 'Tudo bem'. Isto não teria significado nada para eles. Os alemães também [disseram para] ir desse prédio ao outro, e era ali que iam morrer. O impossível é quando tudo foi trazido à luz e cada um de nós devia tapar o nariz. Vocês sabem o que "campo de concentração" quer dizer? Isto quer dizer: o odor! Para cada um de nós, era isso. Pegamos um lenço. Não importa qual. Para colocá-lo em torno de nosso rosto. O odor. Espantoso! (...) Não é o horror. É algo que não está aí! Você não vê *isso*. Mas ao mesmo tempo você o vê e é de tal maneira impossível, inacreditável. É mais que o horror. É o *impossível*. Nunca tínhamos tido sentimento do impossível enquanto lutávamos (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 40, grifo do autor).

Embora a abertura dos campos de concentração se tratasse de um passo crucial para a libertação dos prisioneiros, a realidade era que a situação deles ainda era crítica. O simples fato de alimentá-los não era suficiente para garantir a sobrevivência, uma vez que muitos continuavam morrendo. No filme capturado por Fuller em 1945 e montado por Emil Weisse em 1988, intitulado *Falkenau, visão do impossível*, vemos a árdua tarefa de divisão feita entre os sobreviventes pelos integrantes da *Big Red One* – os que estavam extremamente desnutridos aos quais a morte seria inevitável, os que sofriam de doenças contagiosas, e por isso os dois grupos deveriam permanecer ali e, por fim, o terceiro grupo dos que foram realmente liberados a sair do campo.

O capitão Kimble R. Richmond, comandante do batalhão, foi até a vizinhança com seu esquadrão e reuniu os cidadãos que ali residiam, exigindo uma explicação sobre como poderiam continuar suas vidas com as atrocidades que aconteciam tão perto. Indignado com a resposta dos moradores, que afirmaram não saber o que estava acontecendo no campo, Richmond ordenou que comparecessem aos portões do campo pela manhã sob ameaça de fuzilamento. Como forma de punição aos que condescenderam com o genocídio, alguns dos homens foram convocados aos campos não apenas para presenciar a morte, mas também para vestirem os mortos como tentativa de dar o mínimo de dignidade para aquelas pessoas que sofreram inimaginavelmente. Segundo Didi-Huberman:

Esse gesto de dignidade será um duplo gesto, dialético. É um *ritual de morte* acompanhado de seu meticuloso *testemunho visual*. É um gesto para *fechar os olhos* dos mortos e para se situar diante deles, para manter os *olhos abertos* durante muito tempo diante desse momento tão pesado. Todos aqueles que negavam ter sabido algo sobre a atividade do campo - entre os quais "o prefeito, o açougueiro, o padeiro e outros notáveis da vila" - receberam do capitão Richmond a ordem de fazer publicamente aos mortos a última homenagem que lhes era devida: que fossem

vestidos pelos vivos, colocados cada um em um lençol e enterrados juntos, delicadamente. Ao mesmo tempo foi pedido a Samuel Fuller para utilizar sua pequena câmera de 16 mm Bell & Howell para fixar um traço visual desse ritual funerário reduzido a sua mais simples gravidade (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 41-42, grifo do autor).

No documentário, diante da grande cova, há finalmente diversas testemunhas oculares, aquelas que pouco antes juravam não fazer a mínima ideia dos acontecimentos. Junto ao silêncio do filme, os rostos dos negacionistas parecem extenuar toda a expressividade diante do peso do cenário. *Falkenau, visão do impossível* é uma reparação dignificante para os mortos, com a atribuição de responsabilidade aos nazistas e aos vizinhos hipócritas. Ao vermos as imagens presentes no filme nos deparamos apenas com fragmentos de um espaço nazista, onde todo um povo foi aniquilado por uma imensa indústria da morte.

Ambos os filmes são documentários que apresentam a importância de *abrir os olhos* para esse passado, como espectadores ativos que confrontam essas memórias difíceis. Assistir ao documentário é desafiador por se tratar de imagens *inacreditáveis*, mas essencial para que se tenha ao menos fragmentos da dimensão do que foi a maior crueldade que a humanidade já praticou e viveu.

1.2.2 O rosto sobrevivente fora dos campos: do riso ao choro, uma marca permanente

Shoah (1985) é um documentário dirigido pelo francês Claude Lanzmann sobre o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial que levou mais de uma década para ser concluído. O filme é um monumento com nove horas e vinte e cinco minutos de duração, feito integralmente a partir de testemunhos de sobreviventes dos campos de Chelmno, Auschwitz, Treblinka, Sobibor e do Gueto de Varsóvia, e de entrevistas com ex-oficiais nazistas e maquinistas que conduziram os trens para a morte.

Uma das questões dominantes na construção do filme, é a posição inflamada de Lanzmann acerca da impossibilidade de se narrar o inimaginável por imagens, defendendo o poder da experiência testemunhada pela palavra. Assim como Ricardo Lessa Filho aponta que “[...] anos após seu lançamento, Shoah e Lanzmann acabaram por teorizar uma ideia que entra no caminho do absoluto: que a catástrofe é irrepresentável e inimaginável, e que, portanto, não existem imagens possíveis deste momento genocidário” (LESSA FILHO, 2018, 284). A partir de sua convicção, o diretor francês permite que as vozes surjam para testemunhar o passado, afinal como declara Levi (2022), que também é um sobrevivente: “É natural e óbvio

que o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos seja constituído pelas memórias dos sobreviventes”. Afinal, o relato das memórias dos sobreviventes é de fundamental importância para que não se percam com o passar do tempo e essas memórias também são a fonte inestimável na tentativa de compreensão das atrocidades e as condições que vivenciaram. Porém, no filme não há a pretensão de reconstituir esse passado, e sim, em se fixar no tempo presente, nos rostos dilacerados pela dor da memória e também das paisagens que se tornaram escombros do horror.

Como resultado dessas entrevistas com os sobreviventes, é possível entrar em contato, em grande parte dos momentos, com a câmera fechada no primeiro plano, o que intensifica ainda mais o estado de vulnerabilidade das vítimas ao expor para o diretor e espectadores seus relatos do que viveram nos campos. Lanzmann através desses rostos presentes na tela, cria uma relação para difundir os testemunhos, que segundo ele, a única maneira de representar o extermínio seria a recusa por imagens de arquivo e “[...] opor ao silêncio absoluto do horror uma palavra absoluta (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.133), viabilizando um encontro entre sobreviventes e espectadores, expondo pela palavra e pelo silêncio, o irreproduzível e o que foi por muito tempo fora evitado ou calado.

Os testemunhos dos sobreviventes no filme são cercados pela impossibilidade de testemunhar, pois o fato de não terem alcançado o fundo e assim, sobrevivido, os limitam de relatar com totalidade a experiência nos campos, como declara Giorgio Agamben:

[...] o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As ‘verdadeiras’ testemunhas, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocam o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. Não tem ‘história’, nem ‘rostos’ e, menos ainda, ‘pensamento’. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar sentido em uma zona imprevista (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Assim, os sobreviventes portam a função e responsabilidade de testemunhar em nome daqueles que passaram pelo sofrimento, mas não sobreviveram para dar os próprios testemunhos. No entanto, o testemunho dos retornados com vida, contém uma limitação crucial, pois há elementos que não podem ser expressos através da linguagem e isso cria uma zona imprevista que exige uma busca por sentido além do que é comunicável. Portanto, o valor do testemunho é desafiado, pois requer que os sobreviventes testemunhem sobre o

inexprimível e busquem dar voz ao que não pode ser dito. Os depoimentos por vezes flutuam por essa impossibilidade de se falar do extermínio e o filme, percorre ao redor dessa lacuna. Em alguns momentos, o que há para ser dito não é da ordem das palavras e é comunicado ao desviar os olhos ou então pelo pranto inconsolável. Os rostos sobreviventes se figuram no centro do olhar, transcendendo para além da imagem de rosto, evidenciam sua humanidade enquanto presença, convocam os espectadores a ir de encontro e urgem por responsabilidade e atenção (LÉVINAS, 1980).

Assim, Lanzmann traz visibilidade para os sobreviventes e seus testemunhos, demonstra a importância de dar um rosto às vítimas e conseqüentemente, apresenta nessa produção um potente processo em dignificar esses sujeitos. Ao *considerar*¹⁸ esses rostos através de seu filme, Lanzmann estimula uma aproximação com essas pessoas que por muito tempo não foram vistas ou ouvidas e que viveram sob condições de extrema violência, destruição e tragicidade. O documentário possui uma abordagem que *olha atentamente* para a fragilidade que há tanto no assunto, como no próprio rosto do sobrevivente, ao confrontar a desumanização, a tentativa de desfiguração e o aniquilamento, retornando a eles uma sacralização.

Testemunha os acontecimentos desse passado sombrio ao mesmo tempo que valoriza o presente, *levando em conta* a potência própria à vulnerabilidade dessas pessoas que estiveram mortas e que apesar de tudo, estão vivas frente à câmera, assim como reflete a pesquisadora francesa Marielle Macé: “É preciso evidentemente ver, ver, ver, em toda parte, o sofrimento, a dor, as tensões, porque eles estão em toda parte; mas é preciso também reconhecer as vidas aqui vivas e vividas” (MACÉ, 2017, p. 46). Cada rosto manifesta e revela de maneira singular, colaborando visualmente com os depoimentos, David Le Breton (2018) reitera que essas manifestações dos rostos definem e exaltam os testemunhos, pois concedem uma comunicabilidade indivisível ao privilegiar o rosto.

A *consideração* exercida pelo diretor se trata da realização do que esses rostos urgentemente exigem e é ao praticar a responsabilidade por esse Outrem que a ideia de sagrado alcança sua plena significação. Lévinas (1980) denomina como um encontro com o

¹⁸ Segundo Marielle Macé, “Considerar de fato é olhar atentamente, ser delicado, prestar atenção, levar em conta, tratar com cuidado antes de agir e para agir; é a palavra para “tomar em estima”, “fazer caso de”, mas também para o juízo, o direito, o peso, o escrutínio. É uma palavra para a percepção e a justiça, a atenção e o direito. Ela designa essa posição em que conjugam o olhar (o exame, pelos olhos ou pelo pensamento) e o respeito, o escrúpulo, o acolhimento sério daquilo que devemos fazer esforço para manter sob os olhos...” (2017, p. 29-30).

rosto ou com a alteridade intransferível do Outro, vínculo esse que consolida o sagrado, de modo que, distante desse pensamento, esse rosto subsistiria como mera abstração, perpetuando sobre ele, um olhar *siderante*¹⁹.

Além dos diálogos e o que os rostos nos mostra, o filme nos revela paisagens pacíficas que sugerem uma suavidade contrastante com as inúmeras perversidades que ali ocorreram. Segundo o pesquisador Ricardo Lessa Filho:

Olhar os testemunhos em *Shoah*, ou seja, escutar as pradarias que embora *esverdeadas* guardam em seu ventre todo um horror é também resistir à agonia *verdejante* (quase acinzentada) dos rostos e presenças que são capazes, dentro do filme de Lanzmann, de *invocar* suas vozes para justamente *evocar* a memória duplicada da sobrevivência (morte e vida; lembrança e esquecimento) (LESSA FILHO, 2018, p.288, grifo do autor).

O ambiente é repleto de conteúdos e vazios, parece carregar um peso cruciante, mesmo sobre a relva mansa e as águas tranquilas. Assim como aquela área mansa guarda em si tanta morte, acontece com os rostos diante da câmera.

O diretor francês não adota uma postura apenas observadora, mas através de diálogos e entrevistas, também assume uma postura participativa em frente a câmera em pontuais momentos, como se de alguma maneira caminhasse sobre os escombros do holocausto e nos convidasse a retirar a história do escuro. Mas embora muito presente no documentário, não permite o *eu* descentralizar o lugar que é prioritariamente desse *outro*, colocando toda a atenção para a escuta e para o registro do que também não está sendo dito. Lanzmann vai ao encontro com o sobrevivente, o confronta e desnaturaliza a toda uma representação limitadora, tornando seus rostos não mais indiferentes. No documentário, enxergamos o *outro* através de um cauteloso olhar, de modo que nos é possibilitado reconhecê-lo e ouvi-lo enunciar as verdades dos horrores cometidos contra seu povo, sem abrir margem para representações ambíguas, oferecendo ao espectador a realidade marcada daquilo que foi devastador. Lanzmann, faz um enorme trabalho para que os testemunhos não mais caiam em vias do desaparecimento e através da representação dos rostos dos sobreviventes, nos mostra, mesmo que em pequena escala toda uma humanidade que foi negada a milhares de pessoas massificadas pelo maquinário da morte, sobreviventes que estiveram e de certa forma ainda estão à margem da esfera da visibilidade.

¹⁹ Siderar vem do latim *sidus*, *sideris*, a estrela: trata-se de sofrer a influência nefasta dos astros, de ser acometido de estupor; e é preciso associar todos os verbos da imobilização o espetáculo do terror; medusar aterrar, petrificar, interditar... (*ibid.*, p. 29).

A aparição dos rostos dos sobreviventes se impõe enquanto presença e uma possível reparação de seu apagamento sistematizado nos campos de concentração, é também uma maneira de colidirmos com o que desconhecemos, o que não sabemos e o que não percebemos, através das palavras, das pausas e dos silêncios. Aos treze minutos, conhecemos Mordecai Podchlebnik, que foi membro do *Sonderkommando* por quase duas semanas no campo de extermínio de Chelmno, na Polônia ocupada. Um dos prisioneiros que escapou durante a aceleração dos assassinatos em massa. Seu rosto está em *close-up* e fora das câmeras está Lanzmann e uma intérprete, Fanny Apfelbaum²⁰.

Muitos dos testemunhos no decorrer do documentário são recebidos após a postura insistente de Lanzmann ao primar por colher o máximo de detalhes possível nas entrevistas que são marcadas pela impossibilidade de se contar o que foi o extermínio. Ao responder à Lanzmann, o que havia morrido em Chelmno, Podchlebnik relata que “Tudo está morto. Tudo está morto, mas não se é senão um homem, e se quer viver. Então é preciso esquecer. Ele agradece a Deus pelo que restou e pelo esquecimento. E que não se fale mais disso.”

Com um desconfortável sorriso no rosto, devido a dureza do assunto, continua seu relato sobre ter vivido todo o horror, como se estivesse morto e jamais imaginasse sobreviver. Aparentemente incomodado, Lanzmann o questiona sobre o que o faz sorrir o tempo todo, e Podchlebnik responde: “O que quer que eu faça? Que eu chore? Às vezes se sorri, às vezes se chora. E como se está vivo, é melhor sorrir.”

Pouco depois, aos vinte e três minutos, conta que chorou quando abriram as portas de seu primeiro caminhão. Seu sorriso desconcertado desaparece e dá lugar a doloridas lágrimas ao relatar que no terceiro dia de trabalho forçado, viu chegar os corpos e reconheceu os cadáveres de sua esposa e filhos (Figura 7). Após colocar sua esposa na vala, suplicou pela morte aos alemães, mas o disseram que ainda restava forças para o trabalho e que não o matariam ainda. Nessa cena, Podchlebnik não consegue sustentar o disfarce da dor e vai rapidamente de um riso no canto da boca, que apesar de tudo, aponta para sua resistência e gratidão por estar vivo, ao desmonte de seu semblante em choro pela morte de sua família, cujos corpos ele mesmo precisou descartar.

O riso inicial de Podchlebnik, parece emergir de um grande esforço para conter seu próprio desmoronamento. É possível ver o que Courtine e Harouche (2016, p. 33), falam sobre um trabalho de controle e domínio das emoções para escondê-las no fundo de si, porém, o sobrevivente não consegue e deixa escapar a divisão entre o homem exterior e o interior,

²⁰ Disponível em: <<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004200>>. Acesso em: 08 fev. 2023.

invadido pela profunda tristeza. Este riso se mostra como um confronto contra a lembrança de sua tragédia, pois, como relata Levi:

[...] a recordação de um trauma, sofrido ou infligido, é também traumática, porque evocá-la dói ou pelo menos perturba: quem foi ferido tende a cancelar a recordação para não renovar a dor; quem feriu expulsa a recordação até as camadas profundas para dela se livrar, para atenuar seu sentimento de culpa (LEVI, 2022, p.18).

Se torna aparente um rasgo no rosto, mesmo tendo retornado e encaminhado para o mundo novamente, mesmo passados mais de quarenta anos, o rosto que fora simbolicamente desfigurado vive na tela com uma grande ferida aberta.



FIGURA 7 - Sequência do riso ao choro de Mordecai Podchlebnik. Fonte: Shoah (1985) dir. Claude Lanzmann

Para além das palavras usadas por Podchlebnik em seu testemunho, evidentemente, há também o que não está dito. O riso enrijecido parece uma tentativa em combater o cheiro da morte que já esteve impregnado em suas mãos e suas narinas, um grande esforço da face em não retornar ao dia que tocou os corpos gélidos dos integrantes de sua família para que, de alguma maneira, sua vida pudesse continuar. Mesmo no riso, é possível que vejamos outras emoções vazarem em seu rosto, os olhos fogem para os lados e caem. É exposto ali, através de sua presença, o que está oculto.

Posteriormente, o que estava escondido é revelado no choro, no olhar ainda mais perdido que lhe faz presente e ausente ao mesmo tempo. Presente diante da câmera e dos nossos olhos, ausente por adentrar em um vórtice da memória onde está a morte. No entanto, a ferida já era aparente no primeiro riso. Podchlebnik sobreviveu ao extermínio, mas não à morte. Mesmo em vida após os campos, a morte paira ao seu redor enquanto lembra do horror que destruiu seu povo e sua família. Ao confrontar o passado, seu padecimento emerge e se revela na superfície de seu corpo. Retornou ao mundo com seu corpo inteiro, mas ao mesmo tempo, parte dele morreu devido às calamidades concentracionárias a qual foi submetido. Voltou pedaço, as cinzas do que restou nos campos. Voltou procurando o riso para se defender do choro.

O trabalho do historiador que Lanzmann faz é essencial, pois requer um trabalho árduo em ouvir e colher o máximo de informações sobre esse passado, tendo seu foco totalmente centrado no sobrevivente. Ao se concentrar nesse indivíduo, é capaz de extrair informações valiosas que são de ordem silenciosa e trazê-las à luz, tanto por meio de palavras quanto de expressões do rosto. Essa abordagem não é feita como busca por outras possibilidades de interpretação, mas sim, como uma investigação ainda mais profunda da verdade. O diretor concentra-se na imagem do rosto,

Portanto, não se trata, de enfeitar o horror com imagens, mas de mostrar aquilo que, justamente, não tem imagem 'natural', a desumanidade, o processo de uma negação da humanidade. É aí que as imagens podem 'ajudar' as palavras, fazer ouvir, no presente, o sentido presente e atemporal do que elas dizem, construir a visibilidade do espaço onde ele é audível (RANCIÈRE, 2018, p.46).

Assim, o objetivo não é simplesmente adornar ou ilustrar o horror imagetivamente, mas exibir o que não pode ser naturalmente retratado. São pelos testemunhos combinados aos semblantes dos sobreviventes que a história é contada, criando imagens que não possuem um fim em si mesmas e não mais atuam apenas como resquícios em razão da palavra e do rosto. A imagem do entrevistado faz a união, direta ou indiretamente entre o invisível e o que pode ser dito. Segundo Teixeira:

A presença dos corpos, das fisionomias dos entrevistados é substantiva no cinema de Lanzmann, pois atende à especificidade de dar condição de matéria, humanidade e actância figuracional aos que historicamente tiveram sua humanidade negada (TEIXEIRA, 2019, p.32).

Em *Shoah*, é possível ver a força colossal das imagens que retratam os rostos dos sobreviventes do extermínio. Nesses rostos, podemos perceber tanto a capacidade de

expressar o sofrimento que passaram, quanto os esforços para esconder ou enterrar essas memórias traumáticas dentro de si. Em ambos os processos, através da condição de presença da figura, observa-se a humanidade que fora antes arrancada dessas pessoas, mas que ainda sobrevive com um grito interno e uma marca no rosto. Além disso, mesmo diante da dor inimaginável, o filme "Shoah" também mostra a importância de manter viva a memória desses eventos, para que nunca mais sejam repetidos.

2 CAPÍTULO 2

2.1 A gestualidade de desfiguração nas produções de Francis Bacon e Gretta Sarfaty

2.1.1 Francis Bacon

O escritor checo Milan Kundera (2013) ao escrever um ensaio inspirado nos retratos e autorretratos do pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992), artista qual admirava muito, relata que em 1972 havia se encontrado com uma conhecida moça em um apartamento emprestado nos arredores de Praga. A polícia havia a interrogado recentemente a respeito dele, e após o ocorrido, propôs esse encontro às escondidas, pois estava amedrontada com uma sensação de perseguição. Sua perturbação era visível e revelava uma parte dela, até então, desconhecida para ele, que a considerava espirituosa e capaz de controlar suas emoções. Kundera conta que seu medo a expunha como uma grande faca que abre uma carcaça de vitela, e de repente, de maneira inexplicável, sentiu vontade de violentá-la, colocar a mão em seu rosto e, instantaneamente arrancá-lo por inteiro com todas as contradições que ela continha. Logo em seguida, quanto mais fitava os olhos amedrontados naquele rosto sereno, mais percebia que o pensamento era “absurdo, estúpido, escandaloso, incompreensível e impossível de realizar” (2013). Kundera aproxima esse relato dos retratos trípticos de Bacon:

O olhar do pintor se coloca sobre o rosto como uma mão brutal, procurando se apossar de sua essência, desse diamante escondido nas profundezas. É claro que não temos certeza de que as profundezas contenham realmente alguma coisa — mas, de qualquer modo, em cada um de nós existe esse gesto brutal, esse movimento da mão que esfrega o rosto do outro, na esperança de encontrar, nele e atrás dele, alguma coisa que ali está escondida (KUNDERA, 2013).

Segundo Kundera (2013), o olhar de Bacon sobre o rosto é comparável a um gesto selvagem que procura se apossar da essência do rosto e por consequência, busca pela realidade do ser humano de forma crua e intensa por meio de uma abordagem agressiva na pintura. Na produção, Bacon explora formas orgânicas que se refere à imagem humana, mas de forma distorcida. Assim, nos retratos, dispõe de um gesto sobre um rosto, flagelando a figura em uma busca de arrancar o que está encoberto. Encarna formas grotescas e expressivas em suas pinturas no período pós-guerra, nas quais apresentava uma imersão profunda ao lado mais obscuro da alma humana, dissecando a figura e transformando-a em blocos de músculos abertos. Em seus retratos, trabalhou para desfazer o rosto, o desorganizou e fez a carne escorrer dos ossos, acreditava que com seu gesto estava recriando a realidade ao seu redor, afinal, sua produção demonstra uma certa descrença no homem e desencanto com o mundo, como eco da tragédia deixada pela Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, se debruçou também sobre o tema da crucificação, porém, sem qualquer interesse religioso, e sim com interesse em uma representação da crueldade e da tragicidade da vida²¹.

A relação de Francis Bacon com seu pai foi repleta de desentendimentos, pois suas ideias eram contrárias à “virilidade” convencional exigida pelo pai²². um dos primeiros conflitos era referente à asma entre outras doenças do filho quando criança, que considerava como sinais de fraqueza. Mais tarde, em 1926 quando Bacon tinha dezesseis anos de idade, o expulsou de casa ao flagrá-lo vestido com as roupas de sua mãe, cortando relações com ele. Foi quando foi para Berlim e conheceu a cidade que naquele momento, comparado a sua vida na Irlanda, era muito diferente. Viveu entre essa época e a guerra que havia iniciado em 1939, habituado a viver sempre com formas de violência ao seu redor.

A pintura intitulada *Três estudos para figuras na base de uma crucificação* (1944) (Figura 8) foi o trabalho de Francis Bacon que o deu visibilidade enquanto artista. Um mês após o fim da guerra na Europa, na primeira semana de abril de 1945, o quadro foi exposto pela primeira vez na Galeria Lefevre, que ocupava a sala no primeiro andar de um edifício no lado oeste de New Bond Street, em Londres²³. Para o público da época foi um grande choque por não terem experienciado algo parecido antes na arte. Em formato de tríptico, Bacon busca

²¹ Nascido em Dublin em 28 de outubro de 1909, Francis Bacon era o segundo de cinco filhos. Seu pai, Edward serviu o exército e posteriormente tirava o sustento como treinador de cavalos. Bacon relata que seu pai tinha uma postura ditatorial, moralista e intolerante, o que sempre resultava em discussões que afastavam as pessoas de seu entorno (RUSSELL, 1989).

²² PEPPIATT, 1997, p. 7

²³ RUSSELL, 1989, p. 9

nas Eumênides²⁴ da Oresteia de Ésquilo, e cria três figuras antropomórficas que se contorcem contra um fundo laranja saturado. O tom e clima criado na pintura são congruentes com a ideia agonizante da lenda das Fúrias, que na mitologia grega são personificações da vingança, descritas como antigas divindades ctônicas que puniam o parricídio e o matricídio. Porém, Bacon não buscou ilustrar a narrativa de Ésquilo, no entanto, tentou criar uma imagem do efeito que a história produziu nele. A lenda mitológica que em particular o interessava muito, foi influenciadora em seus tratamentos da boca no tríptico e muitas de suas pinturas subsequentes que obtiveram a tentativa de visualizar esse sentimento. Em uma entrevista cedida para Franck Maubert (2009), Bacon relata que a leitura constante que fazia de Ésquilo, o impunha imagens, e que ficara obcecado pela sua frase: "O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim". Observou nela emocionantes imagens que nasciam da violência e que possuíam a capacidade "para sacudir a realidade e torná-la ainda mais crua" (p. 26).

Assim, é também o seu interesse pela Crucificação indicada no título no tríptico em questão, em que o martírio está visivelmente ausente e não há traço ou sombra de sua presença nos painéis. Não abordou a Crucificação como uma imagem cristã, mas de forma que a cena refletia uma visão particular que tinha sobre a humanidade. Como disse à David Sylvester:

Sempre me comoveram muito as imagens de matadouros e de carne, e para mim estão muito relacionadas com a Crucificação. Foram feitas fotografias extraordinárias de animais a serem levantados antes de serem abatidos; e o cheiro da morte. Não sabemos, claro, mas estas fotografias mostram-nos que eles estão tão conscientes do que lhes vai acontecer que fazem tudo para tentar escapar. Penso que estas fotografias se baseiam muito neste tipo de coisas, que para mim estão muito, muito próximas desta coisa da Crucificação. Sei que para as pessoas religiosas, para os cristãos, a Crucificação tem um significado totalmente diferente. Mas, como não crente, foi apenas um ato de comportamento do homem, uma forma de comportamento para com outro (SYLVESTER, 1975, p. 23, tradução nossa)²⁵.

²⁴ "Eumênides" é a última peça da trilogia "Oresteia" de Ésquilo. Orestes mata sua mãe e seu amante e é perseguido pelas Eumênides. Athena convoca um júri para decidir o destino de Orestes, e as Eumênides são convencidas a se tornarem guardiãs da justiça. A peça simboliza a transição da vingança privada para a justiça pública na Grécia Antiga (ÉSQUILO, 1991).

²⁵ I've always been very moved by pictures about slaughterhouses and meat, and to me they beong very much to the whole thing of the Crucifixion. There've been extraordinary photographs which have been done of animals just being taken up before they were slaughtered; and the smell of death. We don't know, of course, but it appears by these photographs that they're so aware of what is going to happen to them, they do everythinng yo attempt to escape. I think these pictures were very much based on that kind of thing, which to me is very, very near this whole thing of the Crucifixion. I know for religious people, for Christians, the Crucifixion has a totally different significance. But as a nonbeliever, it was just an act of man's behaviour, a way of behaviour to another (SYLVESTER, 1975, p. 23).

A paixão de Cristo tornou-se central durante o desenvolvimento inicial da produção de Bacon, que embora não fosse religioso, também se debruçou sobre tema em obras posteriores. Bacon “[...] admite que o que lhe interessa no tema da Crucificação não é o drama religioso, tendo como personagem central a vítima divina, mas — para além do ato de carnificina objetivamente caracterizado pelo acontecimento — a posição espacial do Cristo enforcado elevado na cruz” (LEIRIS, 1983, p. 39, tradução nossa)²⁶. Suas cenas de crucificação tendiam a incluir principalmente o abate, a carnificina e a mutilação da carne, o que para ele era do que se tratava a Crucificação: a barbárie do ser humano.



FIGURA 8 – Francis Bacon, Três estudos para figuras na base de uma crucificação. 1944. Óleo e pastel sobre compensado, 94 x 74cm. Fonte: Site oficial de Francis Bacon.

O quadro é um precursor chave para o trabalho posterior de Bacon, e ele sustenta suas preocupações formais e temáticas ao longo de sua carreira, como o formato de tríptico, a boca aberta, ambientes fechados e o uso de distorção pictórica. Em *Três estudos*, as figuras são revestidas por um cinza pálido em um ambiente laranja pujante. Com o choque de cores não habituais e que causam desconforto ao olhar, Bacon trabalha em entenebrecer a existência humana de acordo com a sua visão do que significa ser humano ou então, “da desumanidade do homem para com o homem”²⁷.

As figuras presentes no quadro são animais, a primeira parece uma espécie de abutre que está empoleirado em uma superfície que parece uma mesa; a segunda, um avestruz ou alguma outra ave; a terceira, um cavalo. O crítico de arte Hugh Davies (1986) sugeriu que

²⁶ [...] admits that what interests him in the theme of the Crucifixion is not the religious drama, with the divine victim as the central character, but - beyond the act of carnage objectively characterized by the event - the spatial position of the hanged Christ elevated on the cross (LEIRIS, 1983, p. 39).

²⁷ DAVIES; YARD, 1986, p. 12

das três figuras, aquela à esquerda assemelha-se mais a forma humana, que pode representar um enlutado na base da cruz, posicionado em uma estrutura que parece ser uma mesa. Sem membros, a criatura possui um pescoço alongado, ombros fortemente arredondados e uma espessa cabelereira. A segunda, localizada no centro do quadro, possui a boca posicionada diretamente em seu pescoço, em vez de um rosto distinto e mostra os dentes como se rosnasse, vendado por uma bandagem de pano caída. A figura do centro enfrenta o espectador diretamente por uma série de linhas convergentes que se irradiam. E situado em um trecho isolado da grama, a terceira figura possui uma orelha saliente por detrás da mandíbula inferior e sua boca dentada está aberta em um grau impossível para uma cabeça humana, como se gritasse. Para o crítico John Russell, o que há de

Comum às três figuras era uma voracidade insensata, uma glotonaria automática e desregulada, uma capacidade insaciável e indiferenciada de ódio. Cada uma delas parecia estar encurralada, apenas esperando a oportunidade de arrastar o observador para o seu próprio nível (RUSSEL, 1989, p. 10, tradução nossa)²⁸.

O quadro porta uma tensão e uma violência manifestada por esses corpos retorcidos e por um grito intenso e agonizante de ódio e luto, como se tratasse de uma reação ao que estaria acontecendo no mundo naquele momento. Afinal, o tríptico foi produzido em meio a Segunda Guerra Mundial e o genocídio nazista. A pintura foi realizada em um momento de grande declínio para a humanidade. Talvez, por mais assustadoras que fossem essas figuras, quanto a elas, se fosse possível, teriam ainda mais medo do ser humano.

Quando a obra foi exibida pela primeira vez provocou grande sensação no público e ajudou a estabelecer o pintor como um dos principais pintores do pós-guerra, o que fez com que Russell (1989) afirmasse que “havia pintura na Inglaterra antes dos *Três Estudos* e pintura na Inglaterra depois deles” (p. 24).

Portanto, o principal modo de expressão de Bacon é introduzido: o clima violento, agourento e implacavelmente físico com distorções anatômicas. De acordo com a entrevista concedida pelo pintor ao jornalista e escritor francês Franck Maubert (2010), Bacon não deformava por mero prazer, mas com interesse em transmitir uma realidade da imagem em seu estágio mais dilacerante (p. 31).

²⁸ Common to all three figures was a mindless voracity, an automatic unregulated gluttony, a ravaging undifferentiated capacity for hatred. Each was as if cornered, and only waiting for the chance to drag the observer down to its own level (RUSSEL, 1989, p. 10).

Bacon declara a Sylvester que se sente girar entre a vida e a morte, como dois lados de uma moeda que se lança para o ar²⁹. É assim que Bacon efetiva seu gesto na pintura, a partir dessas forças que o circundam e são inesperadas, assim como inevitáveis. Dessa forma, não pinta a violência pela violência, mas por se tratar de uma realidade. Não somente a violência da guerra, mas sim, da própria vida. Segundo Bacon, ele tentou não recriar o horror, mas sim, imagens da realidade³⁰. O giro da moeda, acompanha o gesto em redemoinhar seu traço, aplicado ao isolar, distorcer, deformar, dissipar, desfigurar até uma diluição, até uma imperceptibilidade.

Desfigurar a imagem para Bacon tratava por transformar a realidade através de uma forma distorcida e assim, trazer de volta a um registro da aparência. A deformação da anatomia humana na produção de Bacon não narra uma história ou situação, mas com sua prática admite novos meios para libertar a figura ultrapassando o limite da representação, criando distâncias que não cessam de se organizar e se desorganizar.

Os pensamentos do filósofo italiano Giorgio Agamben (2018) trazem um olhar proficiente para perceber a gestualidade de desfiguração presente na pintura de Bacon, segundo ele, “para a definição do gesto de fato, nada mais é mais desviante do que representar, de um lado uma espera dos meios dirigidos a um fim [...] e, de outro, um movimento que tem em si mesmo seu fim [...]”. O gesto de Bacon, ao torcer os rostos em seus quadros propõe a exibição do que Agamben (2018) chama por “pura medialidade”, fazendo visível o meio enquanto meio, independentemente de sua finalidade. Pode-se sugerir que as distorções realizadas, são elas próprias gestos para além de uma fisicalidade objetiva, apresentada em posições extremas e que sugerem significado. De acordo com o pensamento de Agamben (2018), o movimento criado a partir da gestualidade do pintor, suspende a sua relação com seu fim, ou seja, apresenta o gesto desfigurante através do meio em sua “pura comunicabilidade”, apartado de um objetivo final, o meio mostrando-se como meio, no próprio rompimento de seu vínculo com um fim. Bacon quando realiza a distorção na pintura, não fornece informações diretas sobre sua intenção, em vez disso, indica uma possibilidade de conhecimento e interpretação que depende do olhar do público, pois como aponta Agamben, “No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade” (p. 3). Nesse sentido, os retratos e autorretratos de Bacon podem ser visualizados como uma forma de

²⁹ FRANCIS Bacon. Direção de David Hinton. Inglaterra, Produtora, 1988 (55 min)

³⁰ *Ibidem*.

cognoscibilidade, aquilo que pode se tornar conhecido, mas não possui em si o desígnio de ser reduzido a uma simples explicação racionalizada do gesto de desfiguração.

Além disso, a concepção de seus gestos atravessa a suspensão de um processo artístico que põe em dúvida a ideia de que “todo o gesto é movimento” (2018, p. 3). Ao refletir acerca das pinceladas de Bacon que são naturalmente realizadas entre os movimentos e intervalos, é possível perceber que o gesto não se trata apenas de uma mobilidade corpórea do artista ao pintar, mas também do hiato entre dois movimentos: a paragem que mostra o movimento de uma pincelada torcida entre outra. Essa quebra de continuidade, intervala a própria aparição da figura no quadro criando uma relação entre presença e ausência em seu trabalho. Principalmente nos retratos e autorretratos, pois a aplicação da tinta que demarca um rosto cria uma sensação imediata de presença ao mesmo tempo que os traços que seguem deformando o sujeito na pintura, criam um senso de desaparecimento espectral.

A dualidade entre presença e ausência é ainda mais notória na desintegração dos rostos, como em seus autorretratos em tríptico, de 1976 (Figura 9), onde apresenta as figuras, mas que se dissolvem nas próprias formas, causando um efeito de indefinição da presença, como fantasmas. Ademais, Bacon coloca as figuras em espaços imprecisos e indeterminados, como se localizasse as figuras em um grande vazio. A ausência de contexto espacial pode criar certa desconexão contrastante com a presença da figura representada.

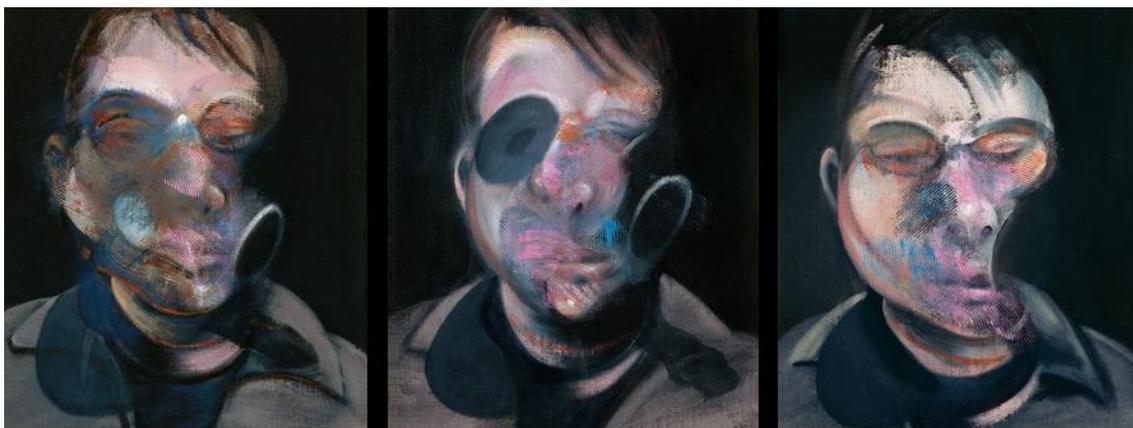


FIGURA 9 - Francis Bacon, 'Three Studies for a Self-Portrait', (1976). Fonte: Site oficial de Francis Bacon.

Nos retratos, as alterações das formas do rosto podem ser levadas ao ponto de dar relevo as figuras, ou mesmo fazer desaparecer pouco a pouco, criando uma desordem acentuada e desconcertante. Essa relação entre saliência e desaparecimento evocam uma fantasmagoria, como fotografias capturadas de uma pessoa em movimento. O fantasma e o fato entrelaçados que repercutem diante dos olhos do espectador ao mesmo tempo em uma

única imagem. O fantasma e o fato da violência que circunda a vida, reminiscências entre a Antiguidade, os tempos sombrios de Bacon ou então atualmente.

Para Bacon a deformação está em relação direta com essas forças que são oriundas do campo da imaterialidade, e se empenha em trazê-las para a visibilidade, tornando evidente a agitação desses rostos que recebem novo sentido nas séries de retratos e autorretratos. Como a própria finitude da vida que é uma “força invisível que a vida detecta”³¹. Segundo Deleuze:

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, ‘não apresentar o visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis (DELEUZE, 2007, p. 62).

As forças de desfiguração que são executadas nas figuras são destacadas na agitação e dissipação dos rostos. Bacon utilizava fotografias de pessoas do seu círculo de amizades como referências para suas pinturas de retratos, pois para ele era imprescindível pintar pessoas que conhecia a formação de seus rostos, enfatizando seus traços marcantes ao mesmo tempo que os desfigurava violentamente na tela, evitando qualquer aspecto de suas personalidades. Em uma das entrevistas realizadas por Sylvester (2007), o pintor fala sobre como a sociedade vive quase todo o tempo encoberta por véus, e que é quando descrevem seu trabalho como violento que sente como se levantasse alguns desses véus. Para ele não valia a pena pintar um retrato a não ser que se parecesse com a pessoa, mas ao mesmo tempo, refazia a figura para que o trabalho não se tornasse uma mera ilustração. Recorrer ao gesto de desfigurar, é para Bacon um afastamento de uma representação literal, com o objetivo de se deparar com uma forma ainda mais reveladora e próxima do ser humano. Presença e ausência decorrendo simultaneamente.

Em seus retratos e autorretratos, Bacon faz a carne do rosto escorrer, torcer, e virar do avesso, mostra a figura do rosto humano como criaturas atacadas por uma certa decadência e animalidade que existe em si e, conseqüentemente, em todo ser humano. Gilles Deleuze reflete acerca de suas pinturas, que:

Em vez de correspondências formais, a pintura de Bacon constitui uma zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade, entre o homem e o animal. O homem se torna animal, mas não sem que o animal se torne ao mesmo tempo espírito, espírito do homem, espírito do homem refletido no espelho, como Eumênides ou Destino. Não se trata de combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do

³¹ DELEUZE, 2007, p. 67

animal. De modo que a Figura mais isolada de Bacon já é uma Figura acoplada, o homem acoplado a seu animal numa tourada latente (DELEUZE, 2007, p. 29).

As desfigurações pelas quais o pintor submete os rostos não se trata de uma equivalência aos traços físicos animais, mas se trata de uma relação com uma interioridade desconhecida, selvagem e brutal. Bacon também observava fotografias de animais com frequência, pois, acreditava que o movimento animal estaria continuamente ligado à sua ideia do que seria o movimento humano³². Mas referente a animalidade no trabalho de Bacon, Deleuze também observa que:

As deformações pelas quais o corpo passa são também os traços animais da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas de rosto. Com efeito, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e escovação que o desorganizam, fazendo surgir uma cabeça em seu lugar. E as marcas ou traços de animalidade não são mais formas animais, mas espíritos que habitam as partes limpas, que alongam a cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto. Limpeza e traços, como procedimentos de Bacon, adquirem aqui um sentido particular. Pode acontecer de a cabeça de homem ser substituída por um animal. Não o animal como forma, mas como traço, [...] enquanto, ao lado, os simulacros de retratos servem apenas de ‘testemunhas’ (DELEUZE, 2007, p. 28).

Muitos dos seus trabalhos parecem uma adaptação de formas estranhas, que possivelmente resgatou enquanto se debruçava sobre essas fotografias de animais em movimento que especialmente lhe fascinavam. Acoplava as figuras humanas à essa animalidade, e surpreendentemente devolvia ao público de uma maneira acrescida e violenta, com uma atmosfera de fricção em torno do corpo, o posicionando não convencionalmente.

Deleuze (2007) aponta sobre o modo característico por qual Bacon perpassa, evitando representar a figura humana através da correspondência direta com o modelo referencial, o que leva o artista a levar seu procedimento ao limite, traçando pinceladas irracionais que apenas sugerem, combinando com representações mais evidentes. Portanto o corpo passa a sustentar diversas possibilidades em seu gesto de figuração e desfiguração. Nesse sentido que, em sua prática, o corpo é uma vianda³³ não estruturada mais pelos ossos, mas que passa a deslizar e contorcer, frente a uma conexão entre o homem e o animal. A carne é violentada pictoricamente e rearranjada para que se estabeleça enquanto perturbações da forma. Com este procedimento, Bacon elabora espectros que ficam entre a figuração e desfiguração da humanidade como presença e ausência. Essa aparição fantasmagórica que

³² SYLVESTER, 1975, p. 116

³³ Do francês *viande* que significa carne (DELEUZE, 2007, p. 29).

circunda a produção de Bacon, também envolve alguns dos trabalhos da artista contemporânea Gretta Sarfaty.

2.1.2 Gretta Sarfaty

Gretta Sarfaty é uma artista multimídia contemporânea que nasceu em 1947 em Atenas, na Grécia, mas que se mudou para o Brasil em 1954 com sua família, onde se estabeleceu. A produção artística de Sarfaty se destacou a partir da década de 1970 com trabalhos centrados na *body art* e para indagar as representações da mulher na sociedade, dispondo-se de argumentos feministas vigentes na época, embora a artista não tenha se vinculado formalmente ao movimento³⁴. Teve os primeiros trabalhos desenvolvidos no ano de 1976, dentre eles, uma série intitulada *Auto-photos*, constituída por um conjunto de fotografias que a artista capturava de si mesma, onde pretendia com sua imagem, propor questionamentos acerca da imagem construída da mulher no discurso midiático³⁵. Seu trabalho é notável por sua abordagem crítica e provocativa em relação aos temas de gênero e identidade, em particular, a artista se concentrou no corpo feminino como objeto de reflexão e questionamento.

Por meio de sua produção fotográfica, procurou problematizar as representações socialmente construídas da mulher, desafiando os estereótipos e as normas culturais que circunscreviam a feminilidade. Em suas fotografias, Sarfaty não se limitou a retratar seu corpo como objeto de desejo ou decoração, como era comum na época. Pelo contrário, ela manipulou e distorceu a própria imagem, utilizando processos de revelação e impressão para criar efeitos visuais surpreendentes e desconcertantes. Ao fazer isso, a artista demonstrou sua insubordinação contra as normas estéticas impostas às mulheres e sua vontade de se expressar livremente, sem se submeter a padrões rígidos e limitantes. Segundo curador de arte Giorgio Verzotti:

Mais do que a manifestação de tendências pessoais destrutivas, estas imagens devem ser vistas como a exteriorização de uma revolta dirigida contra o estereótipo cultural masculino, mortificando a forma feminina na dimensão autoritária e deformante de uma beleza abstrata e estética, à qual a artista opõe a visão revoltada de um reverso, através de um corpo deformado, desfigurado e fragmentado (VERZOTTI, 1979)³⁶.

³⁴ Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-23/o-corpo-contr-o-grid>. Acesso em 06 Mai 2023

³⁵ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/live/dlvouOezkRs>. Acesso em 26 Mai 2023

³⁶ VERZOTTI, 1979. Disponível em: http://www.gretta.info/transformations_prints.html. Acesso em: 06 Mai 2023

Em *Auto-photos* (1976) (Figura 10 e 11), a artista utiliza diversas vezes a reprodução do próprio rosto, ao mesmo tempo que não se trata do mesmo rosto, mas sim de um instrumento representativo de todas as mulheres, que problematiza um ideário de beleza, os papéis de gênero e as expectativas sociais, oferecendo uma perspectiva mais ampla e diversa das experiências femininas. Por não se tratar simplesmente de autorretratos, Sarfaty optou pelo título *Auto-photos*, pois buscava explorar as diversas facetas e nuances da feminilidade para romper com estereótipos pré-estabelecidos e não necessariamente expressar uma individualidade³⁷.



FIGURA 10 - Gretta Sarfaty, *Auto-photos I*, 1976. Fonte: SARFATY (2021)



FIGURA 11 - Gretta Sarfaty, *Auto-photos III*, 1976. Fonte: SARFATY (2021)

³⁷ Ibidem.

Através de uma reprodução sequencial de seu rosto na fotografia, apresenta várias expressões como da mulher intelectual, louca ou ingênua, e utiliza acessórios, como peruca, óculos e maquiagem, com o objetivo de criar uma ruptura nas projeções sociais. Assim, a idealização do olhar masculino é evidenciada de forma concreta, porém, entre o satírico e o horror. Nesse sentido, a artista busca revelar as camadas subjacentes da mulher, questionando as normas e expectativas de uma sociedade patriarcal em relação ao papel da mulher. Segundo a pesquisadora Annateresa Fabris:

O confessional, o paródico, o diarístico despontam lado a lado na última produção de Greta que, significativamente, tem seu ponto de partida nas ‘auto-photos’, nas quais a distorção da “bela imagem” já é um elemento determinante. A reflexão geral transforma-se logo num olhar particular em que a humanidade cede lugar a mulher. O ser abstrato transforma-se numa mulher concreta de carne e osso a zombar da própria aparência, a propor sucessivamente caretas, esgares, máscaras, que rompem com a grande máscara da feminilidade fetichizada. Pin-up, intelectual, ingênua, bruxa: as várias máscaras vão caindo através do sorriso estereotipado tipo foto 3x4, dos olhos revirados, da língua mostrada num gesto de desaforo. As orelhas crescem desmesuradamente, o sorriso congela-se, transforma-se num grito que toma conta do rosto todo. Cabelos em desalinho, olhar de terror: o rosto torna-se uma boca escancarada (FABRIS, 1978, s/p).

Com sua produção, Sarfaty desafia as representações superficiais e idealizadas que são frequentemente perpetuadas pelos meios de comunicação, propondo uma visão mais autêntica e subjetiva da mulher. A série *Auto-photos* (1976) marca a evolução entre as primeiras obras da artista e o início da série *Transformações* (1976), composto de montagens fotográficas em preto e branco, em que o rosto da artista aparece em sequência com a fisionomia distorcida, a fim de contestar a noção tradicional de beleza feminina. A partir de fotografias do trabalho *Auto-photos*, Sarfaty criou as transformações com os negativos na sala escura do laboratório, manobrava o papel no momento da revelação até atingir a distorção desejada. De um mesmo negativo, criava diversas distorções e então revelava, e as unia em uma composição, dando um aspecto sequencial de um fotograma³⁸.

Cansada de ser olhada apenas de uma maneira e a partir de um ideal masculino, se impõe através de seu trabalho como resposta a uma procura em si mesma da sua própria identidade³⁹. Portanto, fica claro que Sarfaty é movida por um desejo de desafiar o corpo como meio de expressão pessoal, de manifestar suas angústias, desejos e expectativas. Assim, foi além das convencionalidades estéticas e experimentou a desconstrução de sua própria

³⁸ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/live/dlvouOezkRs>. Acesso em 26 Mai 2023

³⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BXbYgzoSFno&ab_channel=TVBrasil. Acesso em: 06 Mai 2023

imagem, criando um procedimento próprio de desfiguração, manipulando os negativos durante o processo analógico de revelação das fotografias. Esse método indica sua discordância em relação às formas típicas de representação e seu interesse em explorar formas grotescas para se retratar. O resultado dessa abordagem é desconcertante para o espectador, que se depara com distorções que geram desconforto, como se as imagens estivessem "fora do lugar". O aspecto de horror combinado à deformação forma assimetrias desconfortáveis no espectador (Fig. 15) ou então a boca imagetivamente adulterada, como se rasgasse em um grito para se fazer ouvida (Fig. 16).

Nestes trabalhos, a artista orienta o olhar do espectador para uma mudança, utilizando o efeito de aproximação focal da câmera, instigando o deslocamento do olhar para outro lugar, distanciando-o de um olhar que reduz, que objetifica, que sexualiza e convidando-o a enxergar a complexidade que se esconde por trás das aparências superficiais. Em *Transformações I* (Fig. 12) e em *Transformações VIII* (Fig. 13) é possível ver a abertura de sua boca em torções que seriam humanamente impossíveis, evidenciando uma expressão de horror.



FIGURA 12 - Gretta Sarfaty, Transformations I, 1976. Fonte: SARFATY (2021)



FIGURA 13 - Gretta Sarfaty, Transformations VIII, 1976. Fonte: SARFATY (2021)

A disposição das imagens lado a lado é um recurso que gera a percepção de continuidade e fluidez entre elas, mesmo que estejam estáticas. Essa disposição sequencial sugere um deslocamento visual entre as imagens, como se houvesse um curso que as conecta, resultando em uma sensação de movimento e progressão. Sarfaty se posiciona por meio de uma representação radical e sem receios do grotesco. O gesto de desfiguração é empregado tanto pelas expressões, pela modificação efetuada nas fotografias, quanto pelo *zoom* da câmera. dessa maneira, com *superzoom* da lente, estabelece suas ferramentas artísticas de deslocamento de imagens, se dispondo a aturdir a percepção do público.

O grito de Sarfaty lembra o grito de Munch (Figura 6), mas seu rosto é em certa medida, baconiano: derretido e amorfo. *Transformações*, assim como o trabalho de Bacon também porta uma violência. A partir das deformações fotográficas, a mão transforma, deforma, desfaz, decompõe com a finalidade de reorganizar a forma e apresentar uma realidade, acerca da imagem de mulher, criaturas esposas-mães, que se metamorfoseiam e revelam a bruxa ou a louca de caras e bocas. Puxa o olhar viciado pelos estereótipos criados sobre a mulher para esse problema e revela sua revolta. É provável apontar que o gesto que a artista faz da desfiguração de seu rosto possui ligação direta com a sua própria subjetividade, caminho que trilha para a partir de seu corpo e da manipulação de sua própria imagem revelar uma realidade feminina com a intenção de se tornar difusora de uma mensagem específica.

Seu trabalho aponta a problemática que rompe a divisa de suas experiências individuais, pois o que ela aponta ocorre com todas, em entrevista, Gretta diz que falando de si, ela fala também de todas as mulheres⁴⁰. As transformações terminam em desfigurações de seu rosto, distorcido e esticado no horror de confrontar seus fantasmas dos papéis femininos de acordo com as imposições sociais, porém, não se trata de um horror paralisante, e sim, um confronto que propõe estéticas distantes de uma representação midiática e que resulta na sua boca escancarada em protesto, como um buraco que grita e devora.

2.2 Um rosto desfigurado no inferno em *O filho de Saul* (2015)

Um dos rostos mais famosos na história da arte foi pintado pelo artista norueguês Edvard Munch. Em *O Grito* (1893) (Figura 14), pintou as angústias do humano e a tragicidade da vida como um grito de horror, mas um grito das profundezas, um grito em silêncio. Munch pinta o medo como o mais alto grito da natureza⁴¹, revelando essa força por meio de suas linhas expressivas, formas curvadas e cores intensas e quentes, que sugerem uma turbulência sufocante. A aparência da figura central é formada pela falta de cabelos, a pele esverdeada, o corpo lânguido, as narinas representadas por dois pontos pretos, um contorno oval escuro forma a boca, os olhos arregalados que encaram o vazio, apenas sugeridos em uma cor de tom mais claro e o rosto pressionado com as próprias mãos que cobrem as orelhas. A figura da pintura apresenta um aspecto cadavérico e fantasmagórico. Ao fundo, há outras duas figuras caminhando, o que possivelmente indica que em meio ao grito terrível, a vida seguia seu caminho, seu fluxo.

A pintura foi produzida como forma de intensificar uma realidade presente na própria experiência de vida do pintor, devido a sua convivência com o luto desde muito jovem. Com uma atmosfera atormentada, a obra representa um sentimento de impotência que parece prever os eventos catastróficos que anos mais tarde, iriam assolar a Europa durante a Segunda Guerra Mundial, resultando no maior genocídio do século XX, o assassinato em massa de aproximadamente seis milhões de judeus.

⁴⁰ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fL4oEmuf_FE&ab_channel=GrettaSarfaty. Acesso em 06 Mai 2023.

⁴¹ “I was walking along the road with two friends, the sun was setting. I felt a wave of sadness— the Sky suddenly turned blood-red. I stopped, leaned against the fence tired to death—looked out over the flaming clouds like blood and swords —the blue-black fjord and city. My friends walked on, I stood there quaking with angst and I felt as though a vast, endless scream passed through nature.” Disponível em: <https://theamericanreader.com/the-great-scream-in-nature-edvard-munch-at-moma/>. Acesso em: 08 fev. 2023.



FIGURA 14 - Edvard Munch, O grito. 1893. Tempera e lápis de graxa sobre papelão, 75,5 x 91 cm. Fonte: Galeria Nacional da Noruega.

Ao pensarmos nesse grande número de vítimas dos campos de extermínio, tudo o que evocamos é uma grande massa, um amontoado de mortos, dos quais não conhecemos os rostos, sonhos ou desejos. Além do processo de opressão e desumanização nos campos de concentração, a essas pessoas, inevitavelmente, foram negados os próprios sentidos identitários, de singularidades e de suas individualidades através da história. Segundo o químico e escritor italiano Primo Levi que sobreviveu a Auschwitz, os rituais e regulamentos do campo eram absurdos, insensatos e infundáveis, e faziam parte do grande processo de desumanização (LEVI, 2013, p.32). Sobre sua rotina dentro do campo, Levi descreve:

Empurro vagões, trabalho com a pá, desfaleço na chuva, tremo no vento; mesmo meu corpo já não é meu; meu ventre está inchado, meus membros ressequidos, meu rosto túmido de manhã e chupado à noite; alguns de nós têm a pele amarelada, outros cinzentada; quando não nos vemos durante três ou quatro dias, costumamos a reconhecer (LEVI, 2013, p.48).

Nos campos, foi realizado um trabalho intenso e metódico para erradicar qualquer vestígio de humanidade nos indivíduos, perpetrando de maneira sistemática a violação de seus rostos e, por conseguinte, negando-lhes suas identidades (LE BRETON, 2019, p. 326) ao raspar suas cabeças após despi-los e ao instilar o medo e a exaustão por meio do trabalho forçado e punições severas. Em seguida, impuseram-lhes a fome, enfraquecendo seus corpos e moldando uma figura magra de pele anêmica, cada vez mais próxima de um estado cadavérico. Nesse processo, o detento não é mais um humano, mas sim, a própria fome, o próprio frio, a própria dor (LEVI, 2013, p.106).

Na intenção de extinguir a individualidade dos detentos, também os privaram de seus respectivos nomes, substituindo-os por uma identificação numeral tatuada no antebraço esquerdo, impedindo-os de serem além do que lhes fosse designado e, assim, a privação da identidade se tornou uma forma de antecipar simbolicamente a morte. Além disso, para postergar a sua condenação à morte, aquele que pretendia permanecer vivo por mais tempo precisava esconder em si todas as emoções, desbotar seu próprio rosto, apagar-se diante dos soldados, como relata Le Breton:

No campo, se o deportado pretende permanecer vivo dia após dia, ele deve sobrevalorizar a necessidade de se tornar ausente, de combater a sua diferença infinitesimal suscetível de chamar a atenção dos verdugos. Ele procura despojar-se, o máximo possível, de rosto, inventando para si um desbotamento ainda maior, sem olhar, macilento, no uniforme físico da ausência; convém suprimir qualquer saliência do rosto, qualquer sinal que instaure um suplemento de sentido no qual fosse perceptível uma identidade pessoal (LE BRETON, 2019, p.333).

Le Breton (2019) destaca a extrema necessidade dos prisioneiros dos campos de concentração de se tornarem “invisíveis” aos olhos dos guardas e outros agentes do regime opressor a fim de sobreviverem. Destaca que os prisioneiros precisam minimizar qualquer característica ou traço que pudesse os diferenciar, ou seja, precisavam despojar-se de tudo que fazia deles seres humanos únicos e individuais, através do rosto. A busca por essa indivisibilidade e ausência era o mecanismo de resistência e sobrevivência em um ambiente extremamente hostil e desumanizador. O apagamento de si foi um alto custo a se pagar, pois a desfiguração foi também responsável por profundas marcas nos que sobreviveram, deixando-os com cicatrizes emocionais e psicológicas.

Esse desbotamento, por vezes se devia pela possibilidade dos prisioneiros se tornarem membros do *Sonderkommando*⁴², que era um grupo de judeus impelidos a realizar o trabalho cruel de encaminhar outros detentos às câmaras de gás, recolher seus “pedaços”⁴³, retirá-los dos crematórios e eliminar suas cinzas. Paulatinamente, o até então sobrevivente desmanchava seu rosto, tornando-se cada vez mais irreconhecível e fantasmagórico, apenas uma sombra do que um dia foi. Esvaziava todo sentido de seu rosto ao despi-lo e vestir-se com uma máscara para esconder o sopro de vida que ainda lhe restara. Hans Belting diz que: “Quando falamos de um ‘rosto nu’, no entanto, provamos que é possível arrancar máscaras invisíveis do rosto. Estas são então máscaras de disfarce em vez de máscaras de

⁴² Palavra alemã para “Unidade de Comando Especial”.

⁴³ Os alemães se referiam aos cadáveres como “stücke” (FELDMAN, 2016, p. 136).

autoexpressão” (BELTING, 2017, p.19, tradução nossa)⁴⁴. Sobre a impassibilidade no rosto dos detentos, Le Breton comenta que:

A impassibilidade é, com efeito, um esforço sobre si mesmo, ritualizado de maneira estrita; trata-se de uma espécie de véu que o indivíduo coloca sobre o próprio rosto para guardar em si os seus sentimentos, descerrando uma cortina simbólica para protegê-lo do julgamento dos outros (LE BRETON, 2019, p. 296).

Esse “véu” sobre o rosto se trata de um artifício temporário, em bloquear os hábitos da face sem estampar expressões consideradas inadequadas, anunciando apenas um afastamento da figura humana. Segundo Le Breton essa “[...] impassibilidade do rosto é uma artimanha que o indivíduo adota diante de uma situação delicada e que deve dissimular os seus sentimentos para não se expor, correndo o risco de ficar à mercê de outrem” (LE BRETON, 2019, p. 297). Para além do aniquilamento imposto pelo regime nazista, foi significativo para os detentos naquele momento se fazer ausente, se fazer morto, fazer para si um apagamento ainda maior, como um ato de resistir com a intenção de prolongar sua existência quanto mais tempo fosse possível. Para garantir uma sobrevivência, era preciso um trabalho de controle e domínio das emoções. Na superfície de seu corpo, as formas ainda permanecem como vestígios, mas sem se dissociar do constante lembrete do que está por vir.

No âmbito do extermínio nazista no contexto cinematográfico, surge um debate defendido por Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Elisabeth Pagnoux, que argumentam sobre a impossibilidade de se representar a Shoah⁴⁵ e contra a utilização de imagens de arquivo sob um critério rigoroso. Essa perspectiva encontra respaldo também nas palavras do filósofo alemão Theodor W. Adorno (1998, p.26) que afirmava que, após Auschwitz, qualquer possibilidade de manifestação poética seria impossível. Segundo Lanzmann:

[...] as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam qualquer poder de evocação. É muito melhor fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. O meu filme é um ‘monumento’ que faz parte daquilo que monumentaliza, como diz Gérard Wajcman. [...] A Shoah foi também o assassinato do discurso, tanto pela propaganda nazi na manipulação dos assassinados, nas mentiras sobre as câmaras de gás e no esforço de fazer desaparecer os vestígios e as provas. Preferir o arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se estas provassem mais do que as primeiras, é, sub-

⁴⁴ When we talk about a “bare face”, however, we prove that it is possible to tear invisible masks from the face. These are then masks of disguise rather than masks of self-expression (BELTING, 2017, p.19).

⁴⁵ O uso do termo “Shoah”, que do hebraico significa “catástrofe” fora escolhido no lugar de Holocausto, devido à sua origem etimológica relacionada a uma oferenda sacrificial às divindades (LESSA FILHO, 2018, p. 283).

repticiamente, renovar essa desqualificação da palavra humana no seu destino para a verdade (LANZMANN, 2001, p. 274, tradução nossa)⁴⁶.

Lanzmann adotou essa posição de recusa em mostrar imagens de arquivo da Shoah em seus filmes, pois acreditava que não poderiam transmitir a magnitude e a complexidade do genocídio, nem respeitar adequadamente a memória das vítimas. Em vez disso, Lanzmann se concentrou nas palavras dos sobreviventes como a única maneira legítima de testemunhar e compreender a Shoah. No entanto, há discordância desse posicionamento por parte de Georges Didi-Huberman, que defende a necessidade de resistir ao pensamento da impossibilidade e que ao se deparar com o inimaginável, é quando se deve trabalhar a imaginação, caso contrário, tudo estará perdido (FELDMAN, 2016, p.148). Feldman (2016) ressalta a visão de Didi-Huberman que enfatiza a importância de não sucumbir ao sentimento de impossibilidade diante do impensável ou inimaginável. Quando confrontado com algo que ultrapassa os limites do pensamento e da imaginação, Didi-Huberman argumenta que se deve exercitar e trabalhar essas faculdades, que considera uma das capacidades políticas mais poderosas do ser humano.

É válido supor que não existe uma representação perfeita ou completa de eventos extremos, como a Shoah. No entanto, Didi-Huberman adverte contra a adesão a uma postura de desistência e resignação, pois isso levaria a uma submissão ao inimaginável, tornando o evento sagrado, intocável e inacessível. Em vez disso, seu pensamento encoraja a tentativa de imaginar, apesar de todas as dificuldades e limitações envolvidas, explorando e estendendo os limites da imaginação para um esforço em compreender e atribuir sentido ao inimaginável. Esse esforço para imaginar o inimaginável, não é de forma leviana, mas demanda uma constante postura interrogativa e desprovida de superficialidade, a fim de proporcionar uma reflexão aprofundada diante das imagens da Shoah.

O diretor húngaro Lászlo Nemes segue esse princípio, em uma das mais respeitadas leituras estéticas do tema, e retira do escuro aquele momento marcado por tanta degradação humana em *O filho de Saul* (2015). No filme, Nemes oferece uma significativa ênfase no

⁴⁶ [...] les images d'archive sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. Il vaut bien mieux faire ce que j'ai fait, un immense travail d'élaboration, de création de la mémoire de l'événement. Mon film est un « monument » qui fait partie de ce qu'il monumentalise, comme le dit Gérard Wajcman. [...] La Shoah a été aussi ce meurtre de la parole, à la fois par la propagande nazie dans la manipulation des assassinés, par le mensonge devant les chambres à gaz, et dans l'effort de faire disparaître les traces, les preuves. Préférer l'archive filmique aux paroles des témoins, comme si celle-là prouvait plus que celles-ci, c'est, subrepticement, reconduire cette disqualification de la parole humaine dans sa destination à la vérité (LANZMANN, 2001, p. 274).

rosto do ator durante a diegese. A câmera acompanha rosto do personagem dando a ver o exterior e interior de do indivíduo.

Para compreender a complexidade e a profundidade dessa abordagem cinematográfica, é essencial recorrer a uma análise detalhada. Nesse sentido, a pesquisadora portuguesa Manuela Penafria (2009) identifica diversas abordagens analíticas no estudo do cinema, como a análise textual, que considera o filme como um texto e possui o objetivo de decompor um filme dando conta de sua estrutura; a análise de conteúdo, que se concentra exclusivamente no tema do filme a análise poética, que considera o filme como uma composição estética se os seus efeitos forem da ordem da sensação; análise da imagem e do som, que entende o filme como um meio de expressão. Para além disso, Penafria propõe a escolha entre uma análise interna ou uma análise externa ao filme e destaca que a análise interna se foca na obra audiovisual como uma criação única e singular que requer uma desconstrução do filme, que envolve a descrição minuciosa dos planos, sequências, enquadramentos, cenas, ângulos, sons e composição visual. Esta desconstrução prepara o terreno para uma posterior reconstrução baseada na compreensão dos elementos isolados, ou seja, a interpretação. Esse método possibilita uma visão das partes em relação ao todo, sendo fundamental para uma análise e interpretação profundas. No entanto, é crucial ter cautela para não criar uma narrativa completamente distinta durante esse processo. Enquanto a análise externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 07).

Para esse fim, se utilizará a análise interna de *O filho de Saul*, filme de László Nemes que está centrado em um período de 36 horas nas espacialidades de Auschwitz-Birkenau, em outubro de 1944, amplamente reconhecidas como símbolos representativos do ápice da "Solução Final"⁴⁷ promovida pela plataforma política do nazismo. Através do roteiro, são acompanhadas as ações singulares, embora intrinsecamente coletivas, de Saul Ausländer, membro do *kommando 7005*, que é compelido a trabalhar nessa área.

O filho de Saul inicialmente apresenta em tela, a expressão alemã *Sonderkommando*: “Termo utilizado para designar prisioneiros com *status* especial, também chamados de “portadores do segredo” (*Geheimnistäger*). Os membros de um *Sonderkommando* eram

⁴⁷ O “problema judeu” tinha de ser “resolvido” de alguma outra forma. Nesse momento crucial, a ideia de uma “solução territorial” surgiu na mente dos nazistas. A “solução territorial”, ou “solução final para a questão judaica na Europa”, como se tornou conhecida, contemplava a morte do judaísmo europeu. Os judeus do continente seriam mortos (HILBERG, 2016, p. 5).

separados do resto. Eram mortos após alguns meses de trabalho.” Um grupo de prisioneiros utilizados pelos alemães para fazer o trabalho braçal de extermínio – função entorpecedora como remover, incinerar corpos das câmaras de gás e limpar o chão para o próximo grupo.

Logo em seguida, nos primeiros minutos do longa-metragem, é possível visualizar, embora em um enquadramento desfocado que confere imprecisão à imagem e ao acontecimento, uma paisagem externa com elementos como a terra, o chão coberto por relva e algumas copas de árvores ao fundo. A sonoridade ao redor complementa o que se pode ver da imagem, através do chilrear dos pássaros, mas também é atravessado pelo que parece o som de pás em atrito com a terra. Então, o ruído de um apito ressoa violentamente e uma figura se move e caminha em direção à câmera. O borrão se aproxima com o barulho de seus passos e sua figura humana se torna gradativamente mais aparente, até encaixar seu rosto nitidamente no primeiríssimo plano (Figura 15). Este é Saul Ausländer.



FIGURA 15 - Sequência inicial do longa-metragem. Fonte: O filho de Saul (2015) dir. Lászlo Nemes

Saul é um homem húngaro que fala um pouco de ídiche e veste o mesmo casaco usado pelos outros membros do comando com um grande “X” vermelho nas costas, é interpretado pelo poeta e ocasional ator Géza Röhrig, que traz à tela um rosto sombrio,

impassível e morto para o mundo ao redor. Na carta que escreveu à Nemes, Didi-Huberman comenta sobre a primeira aparição de Saul:

Seu rosto em primeiro plano: belo, deteriorado, cansado, sem expressão. Experimento a nitidez desse rosto como um equilíbrio passageiro entre o muito próximo (que estaria ofuscado, negro) e o muito distante (na indistinção do verde) (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 9).

Nesse primeiro momento, o rosto do protagonista aparece em detalhes contrastantes, embora destacado no primeiro plano da cena, não há expressão. Por um lado, a nitidez que destaca o rosto e seus detalhes no primeiro plano da cena o torna visível, mas a falta de expressões o caracteriza como um rosto opaco, que o torna indiscernível. Didi-Huberman insinua uma limitação ou obscurecimento causado pela extrema proximidade. Por outro lado, introduz o pensamento de distância, assim como a cor verde ao fundo (Figura 17).

O filme é estruturado com várias sequências de planos-sequências que apertam e perseguem o rosto de Saul, a todo o momento, com o foco em seu rosto ou por cima de seus ombros. Por ser produzido com filme 35 mm, o longa-metragem possui uma área limitada de visibilidade, agravando ainda mais sua atmosfera densa, claustrofóbica e opressiva. Segundo Feldman:

Parte desse efeito de restrição do campo visual é proporcionado pela tela quadrada, no formato reduzido do 1:37 e pela utilização de uma única lente objetiva de 40mm, os quais, além de se contrapor ao excesso de visibilidade do cinematocope, produz no espectador uma sensação de asfixia e confinamento. O formato restringido, quase quadrado, também faz referência, podemos supor, ao formato 6x9 daquelas quatro fotografias registradas por membros do *Sonderkommando* (FELDMAN, 2016, p. 150).

Uma experiência individual no campo, para que em termos cinematográficos, o espectador encontre uma forma de experienciar as limitações do indivíduo e rastrear o impensável, para tanto, o filme pretende não mais distanciar o público do evento de destruição humana, mas sim, em aproximá-lo de um imaginário no aqui e agora. O filme de Nemes segue uma estrutura narrativa linear, mas com intenso foco no protagonista, suas ações e experiências em um período de dois dias dentro do campo de extermínio. Assim, evita informações explicativas ou exposições excessivas. Adota um estilo particular e distintivo que se destaca por suas escolhas estéticas e técnicas. Na carta que Didi-Huberman escreveu para László Nemes, intitulada *Sair da escuridão* (2021), o autor fez uma elogiosa análise crítica ao filme. No texto, aponta que Nemes não escolheu uma representação radicalmente sombria,

nem um silêncio absoluto e descreve o filme como “terrivelmente impuro, sonoro e colorido” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 6). Didi-Huberman continua:

Tudo está em movimento no filme, em estado de urgência, nas transições do indistinto ao distinto e vice-versa. Os diálogos, as injúrias proferidas em todos os idiomas, os gritos mesclados dos verdugos e das vítimas, as respirações exaustas, tudo isso cria um aterrorizante turbilhão sonoro. Os gestos também se mesclam de maneira infernal, gestos de terror e de ânimo juntos, gestos submissos e resistentes ao mesmo tempo, gestos de egoísmo e empatia alternadamente... Enfim, esse inferno que você nos mostra é um inferno cheio de cores: há a cor dos que acabam de morrer, a cor - como se estivesse morto há algum tempo - o rosto de Saul, a cor vermelho-sangue da grande cruz pintada nas costas dos membros do *Sonderkommando*, a cor acinzentada da fumaça e das cinzas humanas, que contrasta intensamente com o verde de um bosque de bétulas naquele outono de 1944. Sem esquecer a cor negra do carvão para os fornos e, claro, das portas que se fecham (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 6).

Nemes incorpora uma combinação de elementos visuais e sonoros, tornando seu longa-metragem ainda mais complexo e multidimensional, transitando constantemente entre a nitidez e o indistinto, que o permite lançar luz sobre o horror para então arrancá-lo de sua abstração (p.6). Ao mesmo tempo em que Nemes teve o grande cuidado em não espetacularizar as atrocidades dentro do campo de extermínio, não criou imagens abstratas, mas sim, desdobrou os acontecimentos obscuros como quem tenta imaginar o inimaginável. Além disso, o diretor opta por um enquadramento em formato reduzido, que restringe o campo de visão e contribui para a sensação de confinamento e opressão. Esse formato também enfatiza a centralidade do personagem principal na composição visual, destacando o seu rosto.

Aumont aponta que o rosto no cinema possui uma dobra, visto que o ator representa a si próprio, ao mesmo tempo em que responde a uma necessidade criativa de um personagem (AUMONT, 1998, p.24), e é dessa dupla exposição do rosto que Nemes se utiliza durante todo o filme. Amplificando o rosto tanto pela utilização do primeiríssimo plano, como também pelo formato da tela estreita (1:1,33), como um retrato que realça o rosto como um “[...] testemunho da vulnerabilidade” (TEIXEIRA, 2019, p.157) em um verdadeiro inferno na terra.

Essa aproximação que provoca clausura é como acompanhar o personagem, neste caso, pelo inferno. O ponto de vista adotado torna algo histórico em algo profundamente vívido e condensado na experiência de um único ser humano. Em menos de dois minutos de filme é feita a introdução do termo alemão e em sucessão, o rosto de Saul é evidenciado, indicando-o como parte do comando especial e estabelecendo a relação entre a câmera e seu rosto que decorrerá durante todo o filme. Saul, já completamente desumanizado e

assemelhando-se a um ser morto, por integrar o esquadrão especial enfrenta uma iminente ameaça de morte em troca de uma ínfima chance de sobrevivência. Ele é obrigado a realizar tarefas horrendas, como conduzir os recém-chegados às câmaras de gás, coletar os corpos (denominados pelos alemães como "pedaços"), transportá-los até os fornos crematórios, fazer a limpeza dos resíduos e espalhar as cinzas.

Na sequência que sucede a primeira cena, Saul direciona os recém-chegados no campo quando, precisamente aos três minutos e trinta e quatro segundos da diegese, um dos soldados atravessa a tela na direção oposta, colidindo com Saul e o reposiciona em seu lugar de subalternidade. Saul imediatamente veste uma máscara invisível ao esvaziar seu rosto de qualquer expressão, tornando-o indecifrável, retira o chapéu e abaixa a cabeça em sinal de submissão, de escoamento da sua identidade e suspensão de sua existência (Figura 16).



FIGURA 16 - Sequência do personagem Saul interpretado por Géza Röhrig. Fonte: O filho de Saul (2015) dir. László Nemes

Essa interrupção, causada pela figura de autoridade, é como um golpe em seu rosto. Não é um ferimento literal, mas sim uma incisão que denota as dinâmicas de poder no campo, evidenciando a interferência e a intrusão imposta pelos nazistas sobre os prisioneiros. Além disso, a interrupção também está relacionada à função de Saul nos campos, que é peça fundamental para a extinção de seu próprio povo. Como mais alguém poderia continuar, dia após dia, desempenhando esse papel? Esse impacto é refletido no rosto de Saul, cuja expressão oscila entre o sensível e a inexpressividade. Carregando o fardo de ser tanto o carrasco quanto vítima, seu rosto se torna uma tela onde se misturam a constante lembrança da morte e a necessidade de se proteger da vigilância da S.S.⁴⁸. Assim, a indiferença em sua expressão não é apenas uma ausência de subjetividade, mas também uma defesa contra a

⁴⁸ Abreviação de Schutzstaffel, que foi uma organização paramilitar ligada ao partido nazista.

ameaça iminente de ser levado para a câmara de gás. Seu rosto desempenha uma opacidade, rastejando para dentro de si mesmo e “vivendo” mecanicamente para escapar da atenção dos soldados, revelando apenas uma indiferença que sugere a ausência de subjetividade. As expressões que poderiam revelar suas emoções são contidas, e de forma paradoxal, sua ausência se torna evidente. Qualquer indício de sentimentos é encoberto, o que sugere que a violência desse processo seja agravada pela impossibilidade real de suprimir as emoções. Assim, mesmo diante do desespero, do medo e do horror, persiste a difícil tarefa de conter as lágrimas. Entretanto, os gestos de submissão também são indicativos de resistência, uma vez que a postura resignada contribui para sua sobrevivência.

Aos quatro minutos de filme, Saul sai de um ambiente externo para um espaço interno, auxiliando na entrada dos recém-chegados no campo para o caminho da morte. Nesse instante, um jogo de luz e sombra obscurece seus olhos, como se estivessem vazios pela antecipação do que se desdobrará a seguir naquela fábrica mortífera (Figura 17). Por ele, passam aqueles que ainda desconhecem seu destino, caminhando da luminosidade para a escuridão, enquanto Saul é quem fecha a porta.



FIGURA 17 – Jogo de luz e sombra no rosto de Saul. Fonte: O filho de Saul (2015) dir. László Nemes

Dentro, outro membro do grupo expressa uma oferta de trabalho após a ducha e a sopa: “Nós precisamos de enfermeiras. Precisamos de artesãos de todo tipo. Marceneiros, carpinteiros, pedreiros concretários, mecânicos, serralheiros, eletricitas... quando estiverem prontos, venham me procurar. As roupas permanecem aqui. As bagagens também. Tirem as roupas”. Depois de direcionar os prisioneiros para a câmara de gás, contra a porta, Saul olha para o nada, aos sons de gritos e batidas desesperadas na porta.

Enquanto cada grupo está sendo gaseado, Saul e o restante do comando especial, rapidamente procuram por objetos de valor em suas roupas e se livram delas, depois lidam com os cadáveres. Saul é frequentemente capturado em foco, resultando na representação dos corpos mortos, das atrocidades e de todos os horrores apenas à margem do quadro ou vislumbrados ao fundo. Essa normalização do pesadelo não apenas oferece uma perspectiva do mundo conforme Saul o percebe, mas também intensifica o impacto de como essa desumanização pôde ser experienciada de forma tão banal.

Para ampliar a percepção visual e aprofundar a perspectiva do funcionamento interno do campo, Nemes, juntamente com o designer de som Tamás Zányi, fizeram escolhas precisas em relação à trilha sonora do filme. Os sons permanecem contidos, evitando excessos, mas são ásperos e cruéis, lembrando-nos constantemente que há mais acontecendo do que se vê. Desde o início do filme, os sons evocam uma sensação de ameaça iminente, com sons metálicos e percussivos que sugerem a aproximação de algo terrível. A cacofonia de sons é severamente reveladora do horror não enquadrado que intenta recriar o caos, não necessariamente com imagens. O som está no filme para sugerir que há muito mais do que se pode ver, oferecendo diferentes níveis e camadas de imersão, abordagem que pode chegar o mais próximo possível de uma espécie de experiência humana. Ao não mostrar visualmente a câmara de gás, Nemes mantém a morte fora do campo de visão, porém, por meio dos sons, ela se manifesta como uma ameaça constante que domina suas existências. A camada sonora do filme é uma das grandes responsáveis pela criação da atmosfera infernal, substituindo uma trilha sonora convencional com uma constante rajada de gritos, gemidos e sons de espancamentos e do desespero fora de tela de pessoas lutando para não morrer. Sobre o som, Nemes declara em entrevista a Antoine de Baecque:

O designer de som, Tamás Zányi, que trabalhou em todos os meus filmes, e eu decidimos trabalhar em um som que fosse muito simples, cru e ao mesmo tempo bastante complexo e multidimensional. A multiplicidade de tarefas sendo realizadas, ordens vociferadas, gritos e muitos idiomas estavam todos se misturando. O som pode se sobrepôr à imagem, às vezes até mesmo ocupando seu lugar, porque algumas imagens estão faltando e com razão (NEMES; BAECQUE, 2015, s/p, tradução nossa)⁴⁹.

⁴⁹ The sound designer, Tamás Zányi, who has worked on all my films, and I decided to work on a sound that was very simple, raw and yet quite complex and multidimensional. The multiplicity of tasks being accomplished, shouted orders, screams, and many languages were all intermingling. Sound can superimpose over the image, at times even taking its place, because some images are missing and rightfully so (NEMES; BAECQUE, 2015, s/p).

A sobreposição entre as imagens faltantes e a potencialização do som faz com que o áudio desempenhe um papel significativo na transmissão da narrativa, preenchendo lacunas, porém a atenção cuidadosa dada ao design sonoro, não é apenas um acompanhamento à imagem, mas sim, como uma peça integral na criação de uma experiência cinematográfica imersiva.

As imagens borradas refletem como Saul encara o horror que se tornou habitual algo que ele vê, mas já não enxerga. É como se tivesse perdido a sensibilidade para o horror, ignorando o entorno por ter se acostumado às atrocidades. Dessa forma, as cenas terríveis não são exibidas nitidamente; estão desfocadas em segundo plano, e a câmera não ultrapassa a porta da câmara de gás, exceto após o ato de extermínio, quando mostra Saul removendo os corpos e apagando seus vestígios. Através de fragmentos e restrições visuais, o filme oferece uma visão que sugere a experiência dos campos de concentração e extermínio.

Assim como o personagem principal, os espectadores não são capazes de observar integralmente o campo, nem têm acesso a uma visão completa do que está ocorrendo. A câmera permanece colada ao corpo de Saul, focando principalmente suas costas, nuca e rosto, enquanto todo o "resto" é mostrado de forma fragmentada, incluindo pilhas de corpos e gritos, geralmente desfocados ou fora do enquadramento.

Aos sete minutos do filme, logo após a exibição do título e o silenciamento dos gritos das vítimas, Saul aparece, esfregando o chão da câmara de gás para remover os vestígios de morte, com o objetivo de preparar o local para uma nova remessa. Enquanto ele trabalha entre os corpos, Saul testemunha um menino que milagrosamente sobrevive à intoxicação, é possível ouvir sua respiração, som que imediatamente chama a atenção de Saul. Rapidamente, a criança é encaminhada a um médico. Este, cumprindo o seu dever, encerra a vida do menino asfixiando-o com as próprias mãos.

Diante de tudo, a morte do jovem se destaca aos seus olhos, e neste momento, é possível que estivesse sobrecarregado por uma culpa avassaladora, afinal, um dos crimes mais ardilosos cometidos pelos nazistas foi forçar os membros do comando especial a ajudar no processo da fabricação de corpos mortos do seu próprio povo, assim, negando a eles, o que Primo Levi (2022) chamou de “consolo da inocência”. De forma cruel, selecionavam prisioneiros para trabalhar nos campos, forçando-os a realizar esse "trabalho sujo" e auxiliando na execução dos planos nazistas. Assim como Levi relata:

A eles cabia manter a ordem entre os recém-chegados (muitas vezes inteiramente inconscientes do destino que os esperava) que deviam ser introduzidos nas câmaras de gás; tirar das câmaras os cadáveres; extrair o ouro dos dentes; cortar os cabelos das

mulheres; separar e classificar as roupas, os sapatos, o conteúdo das bagagens; transportar os cadáveres e cuidar do funcionamento dos fornos; retirar e eliminar as cinzas (LEVI, 2022, p. 38).

A violência no campo possuía uma extensão tão monstruosa, que se empenhava até por arrancar a integridade das ações dos presos, tornando-os de alguma maneira portadores do fardo da culpa. Levi (2022, p.41) destaca essa crueldade do regime nazista ao conceber e organizar os esquadrões como uma das formas mais brutais durante o regime, e que por trás da aparente eficiência dos grupos, havia uma intenção mais profunda e sádica: o objetivo não era apenas economizar mão de obra valiosa, mas também transferir o peso do crime para as vítimas, de forma que elas próprias se tornassem responsáveis também por sua própria morte. Como se por trás disso tudo, houvesse um riso sórdido dos perpetradores que diz:

[...] está consumado, conseguimos, vocês não são mais a outra raça, a antirraça, o inimigo primeiro do Reich milenar: vocês não são mais o povo que refuta os ídolos. Nós os abraçamos, corrompemos, arrastamos para o fundo conosco. Vocês são como nós, vocês com seu orgulho: sujos de seu sangue, como nós e como Caim, mataram o irmão (LEVI, 2022, p. 42-43).

Repleto de tons escuros e terrulentos, o filme parece sugerir que Saul é um corpo morto que anda enquanto está sepultado em sua assombrosa função de esfacelar os corpos mortos caídos após o gaseamento. Apesar de o foco estar no rosto do protagonista, por cerca de oito minutos da diegese, é possível perceber ao fundo, mesmo que de forma desfocada, que há corpos ao chão ou sendo queimados. Não é possível ver com nitidez, mas o horror está constantemente ao redor de Saul. O que Saul pode ver é mostrado na tela como um borrão pela impossibilidade de reproduzir a inteira experiência do campo. Nemes ao evidenciar o rosto do personagem, assume o gesto político de desenquadrar as imagens aterrorizantes, de nebulizar o inferno. Há uma recusa em explorar “a indecência do melodrama no contexto do extermínio concentracionário”⁵⁰, então decide por não mostrar o que se passa ao redor do campo, fazendo ver que a única coisa que o filme pode mostrar é o rosto de um homem que nos guia pela tragédia.

A partir desse momento, Saul embarca em uma busca obstinada para garantir um enterro digno, em conformidade com as tradições judaicas, para o menino morto. Saul adota a identidade de pai do menino, embora não haja evidências de que seja realmente seu filho. Ele se empenha em convencer os colegas de que é o pai da criança, para evitar a necropsia e a cremação do corpo, assim como o de centenas de milhares de outras vítimas. O

⁵⁰ FELDMAN, 2016, p. 151

reconhecimento do filho pode simbolizar sua continuidade mesmo na morte e é o que possibilita a Saul estabelecer seu único vínculo com a vida, em uma situação em que toda individualidade foi aniquilada. Saul é um homem irreversivelmente ferido e em sua missão absurda, se mostra um sujeito completamente desconectado da vida, afinal, já se entregou para a morte ao mesmo tempo em que se preocupa em dar sentido aos seus últimos dias. Sobre sua dualidade, Didi-Huberman aponta para o diretor:

Saul me pareceu, em sua história, um homem que se bifurca. Tanto a partir de si mesmo quanto dos outros. Bifurca a partir de si mesmo porque já não tem medo de nada quando tinha medo de tudo; porque sua vontade enfrenta o curso do mundo quando ele se mostrava integralmente submisso à sua regra de morte; porque se converte em herói inflexível de uma causa absurda quando era o brinquedo passivo de todos os demais (dos oficiais SS, dos *kapos*, do *Oberkapo*, dos próprios companheiros que o usam, escravizam e espancam) (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 14).

Sem nada mais a perder, Saul se dedica de forma obcecada a dar um enterro ao seu “filho” com o mínimo de dignidade conforme as tradições judaicas, alheio à rebelião organizada pelos outros detentos. O rosto destacado de Saul não dispõe relevo a nenhum afeto, o que indica que no inferno do campo, viver e morrer são equivalentes. Segundo Didi-Huberman (2021), Saul pretende salvar essa criança já morta, evitando o desmembramento de seu corpo pela mão médica, como da dispersão sem identidade de suas cinzas. Conforme se concentra nesse feito impossível, Saul se afasta progressivamente dos outros membros do comando, que tentam organizar uma rebelião para evitar a consumação da promessa de morte.

Saul busca a presença de um rabino para realizar o ritual do Kadish e o enterro. Assim, Saul troca a vida pela morte. Sua fixação está profundamente enraizada na sua busca desesperada por uma forma de dignidade e representa sua tentativa de manter um último resquício de humanidade. Saul se agarra à ideia de cuidar do corpo de seu “filho” como uma maneira de encontrar algum sentido ou propósito em meio à barbárie. O cerne desse enredo está imerso em um contexto mais amplo, que é a revolta histórica ocorrida neste espaço. Ao longo de um dia e meio, testemunhamos Saul desempenhando, aparentemente de maneira apática e mecânica, suas funções no grupo de *Sonderkommando*, envolvendo-se nos planos de destruição e de fuga do local, e, acima de tudo, esforçando-se ao máximo para encontrar um rabino capaz de realizar o ritual para o jovem.

O filho de Saul não se trata de sobrevivência, mas de uma dura e implacável realidade da morte, afinal, sobreviver nos campos é uma exceção. Com isso, Nemes não se

direciona a um grupo especificamente, mas sim, à experiência de um único homem que busca não pela sobrevivência de seu corpo (pois Saul já está morto⁵¹), mas de uma sobrevivência interna através de sua insistência em encontrar um rabino para enterrar o menino morto. Essa busca irracional em meio ao plano de fuga do comando especial, mesmo que pareça egoísta, é um reflexo de sua necessidade humana de encontrar significado e conexão nesse contexto desumano.

O rosto de Saul explicita uma completa desumanização provocada pelo sistema nazista nos campos, uma desfiguração que suspende sua existência e figura aquilo que é da ordem do inimaginável e indescritível. Essa desfiguração não é literal, mas que dá a ver a derrota de sua humanidade. O autor Philippe Lacoue-Labarthe descreveu, segundo a filósofa e escritora francesa Evelyne Grossman (2004), a palavra “desfiguração” como “fracasso”, ou então, “colapso” da figura. Lacoue-Labarthe sugere que a idealização de uma sociedade com uma figura absolutamente típica é uma estratégia associada ao imaginário fascista. Ele nota, ao revisar as análises de Heidegger e Benjamin, que criar figuras é uma forma de moldar um modelo padrão de humanidade (GROSSMAN, 2004, p. 7-9).

O “apagamento” da identidade, como Lacoue-Labarthe discute, pode ser relacionado à tentativa fascista de criar uma figura absolutamente típica, uma identidade única e padronizada nos campos de concentração, onde os prisioneiros foram despojados de suas individualidades. Uma desfiguração através da desumanização sistematizada que pode ser vista pela câmera de Nemes quando se aproxima do rosto de Géza Röhrig.

A câmera frequentemente foca no rosto de Saul, mas não de uma maneira que realça alguma particularidade ou expressões pessoais, pelo contrário, o foco está justamente na desfiguração causada pela dor, pelo cansaço extremo e pela falta de esperança. Essa desfiguração simbólica no rosto do protagonista reflete sua perda de identidade diante da terrível degradação. Em meio a esse horror, Saul busca incansavelmente realizar um enterro digno para o filho morto, um ato que, de certa forma, o reconecta com quem ele foi antes dos campos.

O que se aponta aqui no filme de Nemes não se trata de uma desfiguração física, mas sim, metafórica e existencial que questiona a humanidade, de moralidade e de conexões interpessoais em um ambiente brutal e desumano. Assim, essa desfiguração presente em Saul leva a refletir sobre sua condição humana, sua identidade e sua busca obstinada pela

⁵¹ Em uma hora e vinte e cinco minutos e onze segundos da diegese, Saul declara: “Já estamos mortos”, ao insistir em executar o sepultamento do menino que afirma ser seu filho.

preservação de valores em meio ao caos e à destruição. Grossman aborda o conceito de desfiguração considerando seu aspecto mais amplo. Ela sugere que a desfiguração não é apenas uma questão de deformação física, mas também envolve a distorção de significados, a alteração ou perturbação das estruturas convencionais de compreensão. Grossman amplia a definição de desfiguração para incluir não apenas a mudança visual ou física, mas também a transformação dos significados subjacentes, dos valores ou da essência de algo. Ela destaca como a desfiguração pode ser uma metáfora para as mudanças profundas e perturbadoras que afetam não apenas a aparência, mas também o âmago de um conceito, ideia ou objeto.

A desfiguração, em uma primeira abordagem, seria então a força de desestabilização que afeta a figura, que perturba os contornos estratificados, e a devolve a essa energia paradoxal que Artaud poderia ter nomeado com Edgar Poe (um de seus << Irmãos Humanos >>) a *morte viva* - a vida, no reverso lógico que Artaud opera, sendo apenas uma estase da morte infinita, essa energia inesgotável. << Seria vão, ele escreve à André Rollan de Renéville em 1933, considerar os corpos como organismos impermeáveis e fixos. Não há matéria, há apenas estratificações provisórias de estados de vida >> (V, 148) (GROSSMAN, 2004, p. 19, tradução nossa, grifo do autor)⁵².

Neste contexto, a desfiguração emerge como uma força disruptiva que subverte os contornos estabelecidos da figura, desafiando normas, padrões e conceitos previamente definidos. A “morte viva” sugere uma interpretação única da existência, onde a vida é concebida como uma manifestação efêmera, enquanto a energia que a desfigura é descrita como uma força infundável.

Ao considerar esses pensamentos, é possível explorar como o filme de Nemes lida com a desfiguração no contexto do extermínio nazista. A engrenagem mortífera dos campos de extermínio é uma forma extrema de desfiguração, onde os prisioneiros foram tratados como menos que humanos, reduzidos a números e objetos, evidenciando a efemeridade da vida e da fragilidade do direito de existir (que pode ser negado por um governo autoritário e fascista). A situação dos prisioneiros, imersos em um ciclo incessante de trabalho forçado, morte e desumanização, pode ser compreendida como uma representação da “morte viva”: a despeito de estarem fisicamente vivos, as suas existências são permeadas por uma estagnação de desespero e uma iminência constante de destruição. Grossman (2004) através do pensamento de Artaud sugere que não há matéria fixa, apenas estratificações temporárias de

⁵² La défiguration, dans une première approche, serait donc la force de déstabilisation qui affecte la figure, em bouleverse les contours stratifiés, et la rend à cette paradoxale énergie qu'Artaud aurait pu nommer avec Edgar Poe (l'un de ses << Frères humains >>) la mort vivante – la vie, dans le renversement logique qu'opère Artaud, n'étant qu'une stase de la mort infinie, cette inépuisable énergie. << Il serait vain, écrit-il à André Rollan de Renéville em 1933, de considérer les corps comme des organismes imperméables et fixés. Ul n'y a pas de matière, il n'y que des stratifications provisoires d'états de vie >> (V, 148) (GROSSMAN, 2004, p. 19).

estados de vida. Em *O filho de Saul*, a vida dos prisioneiros é efêmera, sujeita a constantes mudanças e ameaças, criando uma condição de uma existência precária.

Aos trinta e dois minutos da diegese, Saul e outros membros do comando trabalham juntos para lançar as cinzas dos mortos no rio. Enquanto executam a tarefa, Saul se aproxima de um homem que ele acredita ser um rabino renegado e pede ajuda insistentemente para cumprir sua missão. O rabino, visivelmente apreensivo, o ignora e continua trabalhando. Em seguida, Saul pega sua pá e a lança no rio. O rabino caminha em direção ao rio e afunda na água e Saul tenta resgatá-lo.

Ao ser interrogado pelo verdugo sobre o ocorrido, Saul está ajoelhado diante da figura de autoridade sentada à sua frente. Após explicar que o prisioneiro havia perdido sua pá, o soldado se aproxima, abaixa-se ao nível de Saul e o encara, enquanto Saul mantém os olhos fixos no chão. Dessa forma, o algoz se reafirma de maneira dominante sobre Saul, evidenciando sua superioridade (Figura 18).



FIGURA 18 – O rosto do perpetrador contra o rosto de Saul. Fonte: *O filho de Saul* (2015) dir. László Nemes

Três grupos distintos emergem nesta cena: os algozes que são os nazistas responsáveis pela sistematização da morte; os integrantes do *Sonderkommando*, vítimas coagidas a desempenhar o papel de carrascos contra seu próprio povo; e os inocentes, representados pelas cinzas jogadas no rio.

A desfiguração de Saul se dá também pela situação moral ambígua em que se encontra no que Primo Levi (2022) chama de “zona cinzenta”. Levi descreve como um estado de incerteza moral em que os prisioneiros eram forçados a agir de maneira degradante para se fazer durar por mais tempo, seja o quanto for. A zona cinzenta é caracterizada pela perda de valores morais e éticos, onde os prisioneiros se viam obrigados a cometer atos de traição,

egoísmo e desumanidade para conseguir pequenas vantagens e evitar a própria morte. Levi (2022) declara que “o inimigo estava ao redor, mas também dentro, o “nós” perdia seus limites”. Essa ambiguidade moral era uma estratégia deliberada dos nazistas para corroer a moral e a dignidade dos prisioneiros, tornando-os mais fáceis de controlar e manipular. Segundo Levi:

Os judeus é que deveriam pôr nos fornos os judeus, devia-se demonstrar que os judeus, sub-raça, sub-homens, se dobram a qualquer humilhação, inclusive a destruição de si mesmos. Além do mais, atestou-se que nem todos os SS aceitavam de bom grado o massacre como tarefa cotidiana; delegar às próprias vítimas uma parte do trabalho, e justamente a mais suja, devia servir (e provavelmente serviu) para aliviar algumas consciências (LEVI, 2022, p. 40).

Esse tipo de coerção e humilhação extrema tinha como objetivo não só a aniquilação física dos judeus, mas também a sua completa degradação moral e psicológica, evidenciando como os nazistas conseguiram transformar determinados prisioneiros para agirem como executores de seus próprios semelhantes. É nesse contexto que Saul se encontra, totalmente subjugado e desfigurado, sendo esta a razão pela qual seu rosto não expressa nada além de sua própria morte.

Ao adotar essa criança já sem vida, Saul busca conectar-se com a condição dela, solidificando seu objetivo pessoal: assumir para si também a condição de estar morto, condição que transpassa pelo seu rosto. Assim, o extermínio atinge um nível de tragédia extrema: um prisioneiro vivo está morto, e paradoxalmente, sua libertação se encontra na morte. Essa dualidade entre vida e morte só é perceptível para o espectador através dos olhos de Saul; é ele quem revela essa realidade. O espectador enxerga o rosto de Saul ou o que ele vê, desde a crueldade desfocada no início até o som dos tiros no desfecho do filme.

Nos momentos finais do filme, Saul encontra-se no interior de um abrigo na floresta quando, de repente, uma criança surge enquadrada pela porta. Em um corte, vemos o rosto exausto de Saul, que gradualmente se ilumina com um sorriso enigmático (Figura 19). A criança corre para fora da cena em disparada, enquanto a câmera deixa Saul para segui-la. Após ser capturada por um soldado e liberada, a câmera continua a acompanhá-la enquanto se ouve tiros fora de quadro. A criança some na floresta e a câmera fixa em seu desaparecimento, até que por alguns momentos, tudo o que resta é a visão da floresta.



FIGURA 19 – Cena final. Fonte: O filho de Saul (2015) dir. László Nemes

Desde o início do filme, a câmera acompanha Saul, no entanto, no fim, a câmera olha uma última vez para ele enquanto vê um menino, possivelmente um filho que também o observa. Para Saul já não resta mais nada a fazer, então a câmera se desvencilha dele e corre atrás da criança. Em seguida, se fixa até o completo desaparecimento da criança.

A câmera permanece estagnada, como se estivesse na floresta que envolve o campo desde sempre, dando a ideia de que daquele lugar seria impossível escapar, evidenciando ainda mais o aprisionamento de Saul e dos outros prisioneiros, um elemento de continuidade entre o início e o fim da narrativa. É como se a câmera representasse um luto pervasivo que nos conduz através da morte e se recusasse a abandonar o local, como se estivesse assombrada por todas as atrocidades que testemunhou, sugerindo uma presença fantasmagórica que continua a assombrar aquele lugar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em decorrência da investigação conduzida até aqui, destaco as discussões de Emmanuel Lévinas, que sublinham a relevância do encontro ético face a face para entender a singularidade e a vulnerabilidade do Outro. Adicionalmente, reflito sobre os argumentos de

Judith Butler acerca da representação facial e sua conexão com os processos de humanização e desumanização. Em resumo, essas análises ressaltam a importância do rosto do Outro como uma expressão da singularidade e vulnerabilidade humanas, enfatizando uma ética de responsabilidade e cuidado mútuos, ao mesmo tempo em que questionam práticas que reduzem as pessoas a estereótipos baseados em características superficiais.

No que diz respeito ao rosto no cinema, destaco como o *close-up*, ao revelar detalhes e nuances do rosto, pode estimular emoções e criar uma conexão íntima entre a personagem e o espectador. Se mostrando uma técnica cinematográfica que pode ser considerada como uma forma de resposta à exigência ética, abordada por Lévinas, de reconhecer a humanidade do outro e evitar a violência e a desumanização.

Os filmes selecionados para compor a dissertação, como *Memória dos campos* (1985), *Falkenau, visão do impossível* (1988) e *Shoah* (1985), servem para mostrar as diferentes formas de representação dos rostos dentro da experiência do extermínio. O conjunto de documentários destacam a importância de confrontar e testemunhar o horror para compreender sua extensão e preservar a memória das vítimas.

A análise do filme de Nemes revela uma representação poderosa do campo de concentração no final da guerra em Auschwitz-Birkenau, especialmente ao acompanhar opressivamente o protagonista. O filme utiliza uma variedade de elementos visuais, sonoros e narrativos para retratar a desumanização e desfiguração dos prisioneiros, destacando a perda de identidade e humanidade em meio à extrema violência do regime nazista.

Tendo em vista a pesquisa realizada, tinha como objetivo me aproximar e compreender as possibilidades constitutivas do filme *O filho de Saul*, que revela a complexidade das técnicas cinematográficas empregadas por Nemes, incluindo o uso cuidadoso de planos, sequências e enquadramentos para criar uma atmosfera mais próxima possível do inferno.

Para além do que já foi dito sobre o longa-metragem, sua análise interna permite identificar por meio do rosto de Saul, a sua condição como um indivíduo inferiorizado e que já não possui esperança em viver, assumindo a postura de um homem que já se considera morto, mesmo em vida. A análise do filme oferece pensamentos sobre a capacidade do cinema de transmitir experiências humanas extremas e traumáticas, ao mesmo tempo em que levanta questões importantes sobre identidade, moralidade e dignidade em face da barbárie. A análise dos elementos estéticos e narrativos presentes no filme, oferecem uma compreensão maior de como esses elementos contribuem para a experiência cinematográfica e transmitem significados ao espectador.

Percebo a desfiguração, de acordo com o pensamento de Eveline Grossman como de extrema pertinência para refletir acerca dos resultados de eventos traumáticos em um indivíduo, por não se tratar necessariamente de uma desfiguração física, mas sim, causadas por situações dolorosas que salientam no rosto, assim como cicatrizes.

A inclusão de produções de Francis Bacon e Gretta Sarfaty que se trata de desfigurações visíveis, foram uma tentativa de evidenciar uma prática em comum entre esses artistas, como potência para dar a ver uma realidade dilacerante. O gesto de desfiguração utilizado por Francis Bacon procura apoderar-se de uma substância do rosto, como se escavasse a superfície para encontrar a natureza do ser humano de maneira violenta, já no caso de Gretta Sarfaty, para desfazer agressivamente, um ideário ou imaginário sobre a mulher, como um “basta”.

A primeiro momento, essas práticas artísticas não possuem uma conexão explícita com as imagens de *O filho de Saul*, afinal, o esgarçamento utilizado pelos artistas é visualmente perceptível, enquanto, a desfiguração que ocorre no filme é do campo simbólico, e assim, retrata a desfiguração moral e psicológica dos personagens em meio a um evento inimaginável, revelando a brutalidade e a perda de uma identidade humana. Dessa forma, ambas as práticas exploram a desfiguração de alguma maneira, como uma possibilidade de expressar o sofrimento humano e o caos do mundo. De posse de certas considerações metodológicas presentes nas obras aqui exploradas, chego à compreensão de que de modo geral, para além do mundo ao nosso entorno, o nosso olhar é atraído por rostos humanos, seja pela luminosidade de sua figuração ou então pela opacidade de sua desfiguração.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo, Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Chão da Feira: Caderno de Leituras – Série Intempestiva, 76. Disponível em <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno76>. Acesso em 06 Mai 2023.

ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*. Berkeley: University of California Press, 1957.

AUMONT, Jacques. *El rostro em el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

BALÁZS, Béla. *Theory of the film: character and growth of a new art*. Londres: Dennis Dobson Ltd, 1970.

BELTING, Hans. *Face and mask: a double history*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

BELTING, Hans. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Icononologia*. Tradução: Juliano Cappi. São Paulo: Revista Ghrebh-, 2006.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. *A Última Dança: como ser espectador de Memory of the Camps*. Revista Devires. Belo Horizonte, V. 3, N. 1, pp. 8-45, jan/dez, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto: exprimir e calar as emoções*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

DAVIES, Hugh; YARD, Sally. *Francis Bacon*. Nova Iorque, Abbeville Press, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sair da escuridão*. Edições Chão de Feira, 2021.

ÉSQUILO. *Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

FABRIS, Annateresa. *O "olho do objeto"*. Folha de São Paulo, São Paulo, ano 57, n. 18.008, 23 jul. 1978. Artes Visuais, p. 56. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6650&anchor=4324095&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=9bd106a9a0a37da4f27c4dbfcde4c736>. Acesso em 27 jun 2023.

FELDMAN, Ilana. *Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de "Shoah" a "O filho de Saul"*. São Paulo: ARS, 14(28), 135-153, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>. Acesso em: 27 jan. 2023.

GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

HILBERG, Raul. *A destruição dos judeus europeus*. Barueri, SP: Amarilys, 2016.

LANZMANN, Claude. *Le monument contre l'archive*. Cahiers de médiologie, (11): 271-279. Paris: CNRS Editions, 2001. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-271.htm>. Acesso em: 18 mai. 2023.

LE BRETON, David. *Rostos: Ensaio de antropologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

LEIRIS, Michel. *Francis Bacon: full face and in profile*. Londres: Phaidon, 1983.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2022.

LEVI, Primo. *Isto é um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

LÉVINAS, Emmanuel. *Difícil libertad: ensayos sobre el judaísmo*. Buenos Aires: Lilmol, 2004.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LESSA FILHO, Ricardo F. F. *Shoah de Claude Lanzmann: entre a memória da dor e a radicalidade da morte nos campos nazistas*. DOC ON-LINE: REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTARIO, v. 24, p. 270-293, 2018.

MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NEMES, László; BAECQUE, Antoine de. *Interview: László Nemes – Son of Saul*. Glam Adelaide, [s.d.], 2016. Disponível em: <<https://glamadelaide.com.au/interview-laszlo-nemes-son-of-saul/>>. Acesso em: 03 mar. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)*. In: VI Congresso. SOPCOM, Lisboa, 2009.

PEPPIATT, Michael. *Francis Bacon: anatomy of an enigma*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RAVIV, Orna. *Ethics of cinematic experience: screens of alterity*. Nova Iorque, Routledge, 2020.

RUSSELL, John. *Francis Bacon*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1989.

SARFATY, Gretta. *Auto-photos*. São Paulo: Central Galeria, 2021

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SYLVESTER, David. *Francis Bacon: interviewed by David Sylvester*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1975.

TEIXEIRA, Rafael T. *Arte e holocausto: da produção da memória à escrita fílmica e fotográfica nas representações sobre Auschwitz*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2019.

TEIXEIRA, Rafael T. *Rosto e personagem no cinema de László Nemes*. Revista Eco-Pós, 22(1), 154–175, 2019. Disponível em <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v22i1.23752>. Acesso em: 03 mar 2024.

FILMOGRAFIA

A paixão de Joana D'Arc. Direção de Carl Theodor Dreyer. França: Société Générale de Films, 1928 (82 min).

FALKENAU, visão do impossível. Dire  o de Emil Weiss. França: Les Films d'Ici, 1988 (92 min).

MEMÓRIA dos campos. Dire  o de Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock. Reino Unido: British Ministry of Information, 1945 (75 min).

SHOAH. Dire  o de Claude Lanzmann. França: Les Films Aleph, 1985 (566 min).

O filho de Saul. Dire  o de László Nemes. Hungria: Laokoon Filmgroup, 2015 (107 min).

