

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LOUISE FERREIRA CARVALHO

O QUE PODE UM CORPO SEM CABEÇA? Entre a potência libertária e o real obscuro

RIO DE JANEIRO

2017

LOUISE FERREIRA CARVALHO

O QUE PODE UM CORPO SEM CABEÇA? Entre a potência libertária e o real obscuro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

2017

CIP - Catalogação na Publicação

C331q Carvalho, Louise Ferreira
O que pode um corpo sem cabeça? Entre a potência libertária e o real obscuro / Louise Ferreira Carvalho. -- Rio de Janeiro, 2017.
146 f.

Orientador: Maria Cristina Franco Ferraz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

1. corpo. 2. cabeça. 3. rosto. 4. decapitação. 5. genealogia. I. Ferraz, Maria Cristina Franco, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR LOUISE FERREIRA CARVALHO NA ESCOLA
DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos três dias do mês de fevereiro de dois mil e dezessete, às quinze horas, na sala SC1 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de mestrado de Louise Ferreira Carvalho, intitulada: "*O Que Pode um Corpo sem Cabeça? Entre a potência libertária e o real obscuro*", perante a banca examinadora composta por: Maria Cristina Franco Ferraz [orientador(a) e presidente], Maurício Lissovsky e Maria Paula Sibilla. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

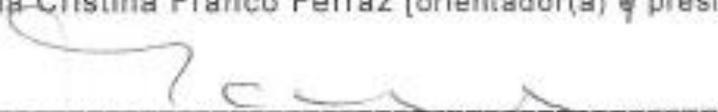
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 2017



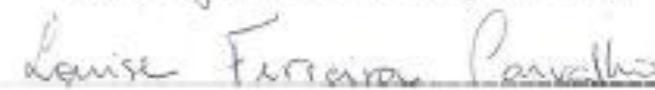
Maria-Cristina Franco Ferraz [orientador(a) e presidente]



Maurício Lissovsky [examinador(a)]



Maria Paula Sibilla [examinador(a)]



Louise Ferreira Carvalho

AGRADECIMENTOS

Na esteira do macaco kafkiano, foi necessário “consumir” muitos professores, “alguns até ao mesmo tempo”, para que esta dissertação existisse. Gostaria de agradecer à Maria Cristina Franco Ferraz, por ter feito muito mais do que eu poderia imaginar. Pela dedicação e delicadeza na orientação, pela elegância e entusiasmo em sala de aula, por ter aceitado com alegria tantas parcerias. Além disso, por todos os momentos compartilhados fora da universidade, pelas muitas risadas e conversas estimulantes, que nunca me deixaram “perder a cabeça”.

Este trabalho começou a ser desenvolvido durante a graduação, quando tive a oportunidade de ser bolsista de Iniciação Científica. Agradeço especialmente à professora Paula Sibilia, por ter me orientado na pesquisa Pibic e por me ajudar a dar luz ao projeto de mestrado. Suas aulas inspiradoras, seus livros instigantes e seus comentários na banca de qualificação fortaleceram o processo de escrita, e isso é algo que eu sempre levarei comigo. Aproveito para agradecer as oportunas observações feitas pela professora Beatriz Jaguaribe no momento da qualificação, que me fizeram repensar diversas questões e elaborar outras. Ao professor Mauricio Lissovsky, por ter aceitado o convite de compor a banca avaliadora e pelo semestre estimulante em sala de aula.

Aos professores do PPGCOM-UFRJ, em especial Ieda Tucherman, Giuseppe Cocco e Paulo Vaz, pelas disciplinas luminosas. Aos funcionários do programa, Thiago, Jorgina e Rodrigo, pelos muitos esclarecimentos e pelo trabalho eficiente. Aos alunos da ECO que frequentaram a disciplina Comunicação e Literatura em 2015 e 2016, pelas indagações junto às quais as análises literárias desta dissertação se teceram. À minha eterna professora Maria do Carmo Facó, pelas sugestões e pela leitura atenta. Ao CNPQ, pelo primeiro ano de bolsa, e à FAPERJ, que financiou o segundo ano desta pesquisa.

À Marianna, especialmente, pela confiança e companheirismo sinceros, por estar ao meu lado em todas as etapas do mestrado. À Tainá, minha querida dançarina/cineasta/dentista – a amiga em eterno devir. À Ana, que me apresentou a magia da amizade desconectada. À Teresa, que acreditava em mim quando tudo era incerto. À minha turma de mestrado, pelas trocas afetivas, em particular à queridíssima Mili, pelas conversas deliciosas e por sua incrível generosidade. Aos companheiros de todos os momentos, Melina e Raoni, bem como à Keka e ao Bambi, pelo bom humor que não falha. E aos meus primos, Marina e Matheus, pela diversão enquanto eu terminava este trabalho.

Ao meu pai, José Mauro, e ao meu irmão, Franklin, pela confiança e pelas risadas. À minha mãe, Elisabeth, que me disse, quando eu ainda era criança: “você vai ser pesquisadora”. Agradeço por não medir esforços para que eu pudesse chegar até aqui, pelos sacrifícios e pela paixão contagiante, que tornaram tudo isso possível. Por fim, ao Almir, por potencializar as minhas forças vitais e tudo o que eu posso vir a ser.

RESUMO

CARVALHO, Louise Ferreira. **O que pode um corpo sem cabeça?** Entre a potência libertária e o real obscuro. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Partindo das reflexões de alguns filósofos, sobretudo Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Gilles Deleuze e José Gil, este trabalho objetiva explorar o paradigma da fragmentação na cultura moderna e seus desdobramentos na contemporaneidade. Entre o final do século XVIII e meados do XX, silhuetas corpóreas geométricas e contemplativas foram dando lugar a uma avalanche de corpos fragmentados, desconstruídos e decapitados, presentes tanto na cultura letrada e na arte pictórica quanto nos campos de batalha e nas mecanizadas engrenagens urbanas. Nesse palco estrelou uma série de imagens e narrativas sobre o tema, dentre as quais podemos assinalar os “retratos de guilhotinados” na Revolução Francesa, a obsessão oitocentista pelo episódio bíblico da decapitação de João Batista, o *topos* do “duplo” no período moderno, o Acéfalo batailliano teorizado em 1936. A transgressão da figura humana pautada no modelo antropomórfico divino não apenas evidencia a força da ameaça à coesão do “eu”; marca também um ambicioso projeto político de transformação do corpo e da vida. Esse momento histórico é colocado em paralelo com o campo midiático contemporâneo, quando imagens de corpos nus e decapitados, expostos em sua organicidade mais explícita, suscitaram questões envolvendo obscenidade e censura nas redes sociais. Consideramos que, atualmente, o corpo humano se reconfigura em meio a alguns paradoxos de ordem moral: ora cultuado em sua “boa forma” como imagem idealmente bidimensional, ora rejeitado em sua materialidade carnal por não se ajustar a tais padrões idealizados. O contraponto genealógico entre o tratamento do corpo na modernidade e a censura/permissão de certas expressões de vivências encorpadas na contemporaneidade pode fornecer pistas sobre os deslocamentos de alguns valores ligados às definições de “obscuro” e do próprio “eu” em diferentes épocas, acompanhando a configuração de um novo regime de poder-saber e de visibilidade.

Palavras-chave: corpo; cabeça; rosto; decapitação; genealogia.

ABSTRACT

CARVALHO, Louise Ferreira. **O que pode um corpo sem cabeça?** Entre a potência libertária e o real obscuro. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Inspired by Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Gilles Deleuze and José Gil, this dissertation explores the fragmentation paradigm in modern culture and its development in contemporary societies. Between the end of the 18th century and mid-20th, geometrics and contemplative body silhouettes gave way to fragmented, deconstructed and decapitated bodies, presented in literate culture and pictorial arts as well as on battlefields and mechanized urban gears. At that moment emerged a series of images and narratives on the subject, among which we stress out the “portraits of guillotined” in the French Revolution, the 18th century obsession with the biblical episode of the beheading of John the Baptist, the *topos* of the “double” in modern period, the *Acéphale* theorized by Bataille in 1936. The transgression of the human figure based on the divine anthropomorphic model not only highlights the menaces to the cohesion of the self’s supposed unity; it also marks an ambitious political project of transformation of body and life. This historical moment will serve as a counterpoint to the contemporary media field, when in 2014 images of naked and decapitated bodies, exposed in their most explicit organicity, have raised questions involving obscenity and censorship in social networks. We consider that today the human body is reconfigured amidst some paradoxes of a moral order: sometimes worshiped in its “good form” as an ideally two-dimensional image, sometimes also rejected in its fleshly materiality for not conforming to such idealized patterns. The genealogical parallel between the treatment of the body in modernity and the censorship/permission of certain expressions of full-embodied experiences in the contemporary world can provide clues about the displacements of some values related to the definitions of the “obscene” and of the “self” in different times, following the configuration of a new regime of power-knowledge and visibility.

Keywords: body; head; face; beheading; genealogy.

SUMÁRIO

À guisa de roteiro	01
1. Fragmentação	04
Entre a violência da decapitação e a nudez julgada indecente	
2. Corpo	33
O que pode um corpo sem cabeça?	
3. Cabeça	63
Da razão à loucura	
4. Rosto	93
Do <i>duplo</i> ao <i>ninguém</i>	
Conclusões	119
A exibição dos corpos obscenos: servidão ou liberdade?	
Referências bibliográficas	130

À guisa de roteiro

Ali, no vasto manto oceânico, riscado e rasgado em uma infinidade de canais conflitantes, explodia de subido em convulsões frenéticas – arfando, fervendo, sibilando – revolteava em vórtices gigantes e inumeráveis (...)

Edgar Allan Poe

Fragmentar, desconstruir, decapitar: eis o turbilhão surfado pelas silhuetas corpóreas na modernidade industrial, imprimindo cicatrizes profundas no pensamento da época. Os ecos desse inaudito *maelström* chegam-nos até hoje. Esse paradigma inquietante desdobrou-se nos campos da imagem e da subjetividade nos séculos XIX até meados do XX, quando a idealização metafísica de um corpo perfeito, de proporções justas, foi estilizada tanto na cultura letrada, por romancistas e filósofos, quanto na arte pictórica, pelas vanguardas estéticas e pelos modernismos. A disseminação de organismos fragmentados não apenas evidenciava a crise de um “eu” ancorado nos corpos e nas almas dos sujeitos modernos, mas sobretudo a abertura para novas possibilidades de existência da vida humana, nunca antes imaginadas.

Esse contexto vertiginoso servirá de base para refletirmos sobre certas transformações ocorridas nas últimas décadas, na sociedade ocidental, com foco nas configurações subjetivas e corporais que se produzem em diálogo com as imagens e os discursos midiáticos e artísticos. A intenção é analisar a contraposição entre o tratamento do corpo na modernidade, em especial o paradigma da fragmentação, e as condições encorpadas estimuladas no atual regime da visibilidade, explorando um paradoxo perturbador. Por um lado, a adoração de certo tipo de corpo-imagem idealizado; por outro, a rejeição da materialidade carnal desse mesmo corpo espetacularizado. Para tal, o trabalho parte de alguns acontecimentos controversos ligados às redes sociais (da internet) *Facebook* e *Twitter*, envolvendo obscenidade, indecência e violência. Em 2013, o *Facebook* proibiu a exposição de várias fotografias de mulheres amamentando seus filhos, devido à exibição de uma nudez corporal considerada “indecente”; no entanto, fotos e vídeos que mostravam decapitações foram permitidos nessa mesma rede social. O *Twitter*, por sua vez, proibiu no ano seguinte a publicação de toda e qualquer imagem relacionada às decapitações de reféns por parte de um grupo terrorista islâmico.

O primeiro capítulo deste trabalho foi pensado como uma introdução detalhada do tema. De início, debate o acontecimento controverso acima referido, destacando algumas matérias

jornalísticas que questionavam a censura da nudez e a permissão da exibição da violência extrema. Entram em jogo, nessa polêmica, os critérios que definem a obscenidade na cultura contemporânea, bem como certos valores que balizam o que se pode mostrar e ver. Para não perder de vista o caráter necessariamente histórico do sentido de algumas práticas, tais como “nudez” e “decapitação”, além do que é considerado “obsceno” em cada época, apresentaremos alguns pressupostos do pensamento genealógico criado por Friedrich Nietzsche, que se inspirou na teoria dos incorporais no estoicismo antigo. Tendo especificado o método de pesquisa, a discussão irá tecer uma teia de relações entre o que chamaremos de “efeito obsceno” e as vivências corporais na sociedade ocidental moderna, ressaltando o declínio do poder do soberano e a consolidação do regime disciplinar entre o final do século XVIII e início do XIX. Nesse contexto, a morte pela guilhotina e os “retratos de guilhotinados” disseminados na Revolução Francesa fornecem valiosas pistas para pensar tanto essa transição de poder e de saber quanto o paradigma da fragmentação na modernidade, particularmente a longa linhagem do corpo decapitado nas artes e nas mídias ocidentais.

As inquietações modernas, o regime fragmentado de percepção, o crescimento urbano, o corpo em pedaços e a deformação da figura humana serão os principais tópicos estudados no segundo capítulo. A intenção é a de desdobrar a ruptura da crença do sujeito coeso, coerente e seguro, ancorado na integridade do corpo, por meio de um estudo sobre a fragmentação social, psicológica e metafísica que marcou a experiência moderna. Recorreremos a algumas obras do universo artístico da época, sobretudo às de Édouard Manet. Tais problemas, por sua vez, se expressaram de modo enfático no movimento surrealista, cujas evidências concretas e explícitas podem ser observadas na estranha figura que compõe a capa da revista *Acéphale* (Acéfalo), de 1936, desenhada por André Masson e teorizada por Georges Bataille. Essa imagem será relacionada ao gesto antiplatônico e à filosofia antimetafísica, expressos nas leituras do simulacro e do corpo monstruoso efetuadas por Gilles Deleuze e José Gil, respectivamente. A transgressão do antropomorfismo divino e a potência libertária do corpo decapitado propostas por Bataille serão abaladas pela cultura do espetáculo e da imagem, quando um novo modelo idealmente bidimensional da figura humana emerge e a proposta de liberdade se esvaece.

A fim de dimensionar a radicalidade do paradigma da decapitação no período moderno, o terceiro capítulo traça uma breve genealogia da importância atribuída à cabeça no Ocidente, evidenciada desde o platonismo. Com efeito, cabeça e corpo foram valorados de modos radicalmente distintos, sendo o primeiro fragmento eleito como a parte mais divina do homem, na qual se armazenaria a racionalidade, o intelecto e, até mesmo, a identidade. No entanto, essa tradição não passou despercebida pela cultura letrada oitocentista. No final do século XIX,

assistiu-se, na sociedade ocidental, a uma proliferação obsessiva do tema bíblico de Salomé e da decapitação de João Batista, investigada no capítulo a partir da peça *Salomé* (1893), de Oscar Wilde. Deslizando na superfície fria de um prato, a cabeça de Batista denuncia os rígidos pilares da racionalidade e do intelecto humanos (ligados sobretudo ao sexo masculino), a crise do modelo de identidade e da suposta coesão do “eu”. Na esteira de Nietzsche, a obra de Wilde realiza um jogo de véus, de máscaras e de espelhos, elevando o falso a sua mais alta potência. Retomando trechos da peça, ressaltaremos os perigos do olhar e das pulsões que levaram a subjetividade moderna a “perder a cabeça”. Ao final, aposta-se na ideia de que a supremacia da cabeça tem seu retorno triunfal no mundo contemporâneo, diante da tendência de se reduzir o “eu” ao cérebro e à materialidade bioquímica do corpo, ao mesmo tempo que a corporeidade mesma passa a ser crescentemente condenada como a parte maldita.

A última parte a ser dissecada, no quarto capítulo deste trabalho, será o rosto e sua relação instável com a identidade. Na esfera do espetáculo visível, o rosto, com sua persistente aura sagrada e seus vínculos identitários, vem perdendo suas condições “analógicas” e orgânicas. Submete-se às mais diversas técnicas estéticas de digitalização e alisamento dos contornos humanos, a fim de mostrar o que cada um “é” na superfície da pele e do corpo. Para avaliarmos esse abalo da estabilidade identitária na contemporaneidade, vale recorrer ao tema do “duplo” e seus desdobramentos na cultura letrada do século XIX. A obsessão oitocentista pelas sombras perversas repercute certas incertezas relacionadas à crença na firmeza e inteireza do “eu”, evidenciando a crise nos modos de subjetivação moderna. A título de ilustração, propõe-se explorar trechos do conto “William Wilson” (1834), de Edgar Allan Poe, que ressaltam a potência do falso e colocam em suspeição certas heranças platônicas no Ocidente. O *topos* do “duplo” será então vinculado à proliferação compulsiva de rostos (e de “eus”) na cultura contemporânea, que produz paradoxalmente uma série de *ninguéns*: máscaras-rosto, corpos-imagens.

Inspirado pelo gênero ensaístico, marcado pela forma labiríntica, este trabalho busca abrir trilhas de indagações, gerando campos de problematização nos quais emergem objetos e questões, cujos sentidos serão efeitos de superfície múltiplos e variados. Como afirma Michel Foucault, o ensaio é “o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma ‘ascese’, um exercício de si, um pensamento” (Foucault, 1984, p. 13). O exercício proposto é o de tecer um paralelo entre a cultura letrada moderna (filosofia e literatura) e as crenças dominantes no presente, a fim de problematizar o que estamos nos tornando. O que se planeja, evidentemente, também constitui o nosso maior desafio, e por isso a genealogia pode ajudar nessa empreitada, esmiuçando esses problemas em todas as suas nuances.

1.

FRAGMENTAÇÃO
Entre a violência da decapitação
e a nudez julgada indecente

*Eles são horrivelmente chegados a decapitar as pessoas aqui;
o que me admira é que ainda sobre alguém vivo!*

Lewis Carroll

*O braço da cadeira é frio, mas agradável. Quando tiver
minha vila no mar Mediterrâneo, passearei sempre nua no
meu parque.*

Arthur Schnitzler

Como analisar um drama que persistiu durante séculos, na sociedade ocidental, e que atravessa uma lista notável de campos do saber – filosofia e religião, política e cultura, arte e mídia? Como falar sobre (e *fazer falar*) um fenômeno, sem reduzi-lo a um *corpus* homogêneo, sem tiranizá-lo ou simplificá-lo como causa de uma série de problemas complexos e contraditórios? E, ainda, como referir-se ao que está em perpétua construção, no tempo e com o tempo, em diferentes espaços e culturas, produtor de sentidos moventes e cambiantes? Diante dessas questões, duas problemáticas se apresentam, de modo entrelaçado: a de pensar sobre o terreno movediço da atualidade, que escapa à fixidez de sentidos e valores unívocos, e a da nomeação comum, banalizadora da multiplicidade e apaziguadora de perplexidades. Tais são alguns dos desafios enfrentados por práticas que chamaremos de “nudez” e “decapitação”, e que constituem o ponto de partida para pensarmos as invenções do corpo humano.

Começemos, pois, com o tópico mais inusitado deste estudo. É inegável supor que a simples menção da decapitação, sobretudo na contemporaneidade, suscita um imaginário inquietante de violência, brutalidade e terror. A essa imagem escarlate, perpassada por sangue e horror, alia-se uma irresistível vontade de verdade – vontade de ver, vontade de compartilhar, vontade de chocar. Eis o corpo *real* explicitando o que há de mais orgânico no ser humano: carne, vísceras, fluidos corporais. Em uma cultura na qual o *choque*, aliado a boas doses de entretenimento, aparece como um estímulo fundamental no testemunho de atrocidades

humanas, as decapitações midiáticas do século XXI manifestam significados inéditos. Em 1936, por exemplo, o filósofo francês Georges Bataille apostou na potência política do corpo decapitado, por meio da revista *Acéphale* (Acéfalo), denunciando as rígidas amarras da racionalidade e do intelecto humanos que vigeram ao longo do período moderno. Atualmente, porém, a prática foi envolvida por uma avassaladora rede midiática manifestada no regime do visível e do “real”, que expõe uma violência assustadora, insinuando sentidos e valores tão diversos que mal podem ser comparados.

A aliança tática entre saturação midiática e imagens de violência lembra o estudo de Beatriz Jaguaribe, em seu livro *O choque do real*. O fenômeno inscrito no título da obra se refere, segundo a autora, a uma estética realista que suscita no leitor ou espectador um efeito de espanto catártico, a partir de narrativas sobre o cotidiano, geralmente relacionadas a temas como violência e erotismo (Jaguaribe, 2007, p. 100). A situação não precisa ser necessariamente extraordinária ou incomum; pode referir-se à construção de acontecimentos cotidianos intensificados e exacerbados, provocando forte apelo emotivo (*ibidem*, p. 100). De fato, a decapitação, muitas vezes veiculada através de vídeos cibernéticos, não corresponde a uma banalidade cotidiana, a uma violência metropolitana comum, intensificada pelos meios de comunicação. Embora cada vez mais recorrente e popular, sobretudo nos últimos anos, o ato de decapitar permanece um modo de morrer atípico e surpreendente, ligado a uma série de questões que lhe são próprias e a situações culturais específicas. Desafiando as perspectivas mais imediatas sobre o tema, a repercussão midiática dessa prática, que constitui um fenômeno contemporâneo desconcertante, possui a ampla capacidade de *chocar*. Não pelo seu cotidiano banal, mas por outros tipos de imagens *reais*, que provocam igualmente apelos emotivos: real-violência, real-orgânico, real-obsceno.

Quais foram os motivos dessa estranha escolha? Postadas em diferentes contextos, das punições do narcotráfico mexicano à brutalidade midiática do grupo terrorista Estado Islâmico, as cenas de decapitação ganharam destaque especial na mídia com os vídeos das mortes “espetacularizadas”, servindo como ponto de partida deste estudo. Alguns desses casos serão relatados, a título de ilustração, nos próximos parágrafos. Entre 2013 e 2015, as redes sociais da internet *Twitter* e *Facebook* tomaram algumas decisões controversas envolvendo a prática, chamando a atenção de seus usuários e dos meios de comunicação. Em 2013, o *Facebook* provocou debates quando optou por censurar várias fotografias de mulheres amamentando seus filhos, devido à exibição de uma nudez “explícita” (Figura 1). No entanto, na mesma ocasião, a rede social permitiu a veiculação de imagens e vídeos que mostravam um homem mascarado decapitando uma mulher (Figura 2). No ano seguinte, o *Twitter* proibiu a

publicação de toda e qualquer imagem relacionada às decapitações de reféns por parte de um grupo terrorista islâmico. Tais fatos apresentam-se, ao mesmo tempo, como estimuladores e sintomáticos no que tange a certas forças moralizadoras emergentes nesta época, desatando discussões e polêmicas em torno do que é obsceno – e, portanto, deveria ser censurado – e o que tem direito à visibilidade.



Figura 1: Página da usuária canadense que teve sua conta suspensa do *Facebook*



Figura 2: Trecho do vídeo da mulher sendo decapitada, publicado na rede social *Facebook*

Em relação às decisões tomadas pelo *Facebook* em 2013, algumas notícias jornalísticas publicadas em *websites* ou na mídia tradicional, bem como críticas expostas por usuários na internet, por vezes comparavam ambos os episódios, levantando questões sobre as decisões da empresa estadunidense e, de um modo mais implícito, sobre as definições de obscenidade na cultura contemporânea. “É um mundo estranho, o do *Facebook*”, afirmou, por exemplo, o jornal eletrônico português *Público*, “um mundo onde não se pode mostrar a imagem de uma mama de mulher, mas se autoriza a publicação de vídeos de pessoas a serem decapitadas”.¹ O texto questionava, assim, esse contraste entre a censura da nudez e a permissão da imagem da violência mais extrema. Em meio a esses acontecimentos tão controversos, é impossível ignorar que, no atual cenário cultural, a nudez feminina (ainda mais o seio de uma mãe amamentando seu bebê) não parece perturbar os valores compartilhados na sociedade ocidental contemporânea, enquanto a decapitação de seres humanos irradia um grau de brutalidade dificilmente justificável de acordo com a moralidade em vigência.

Publicado em maio de 2013, o vídeo que mostrava a decapitação de uma mulher, aparentemente no México, foi disseminado através do *Facebook* com um título provocador: “Qualquer pessoa pode assistir a este vídeo?” – desafiava a postagem. Como consequência das fortes reações suscitadas, tanto na rede social como na mídia mundial, o *Facebook* introduziu

¹ “No Facebook não há maminhas mas há decapitações”, *Revista Público*, 22 de outubro, 2013. Disponível em: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/no-facebook-nao-ha-maminhas-mas-ha-decapitacoes-1609967>. Acessado em: 18/09/2016.

uma proibição temporária para vídeos de decapitação. Porém, em novembro do mesmo ano, a empresa estadunidense foi amplamente criticada quando seu diretor de políticas afirmou que a divulgação desse material era permitida desde que fosse usado em “contextos corretos”, pois os usuários estariam “condenando, e não glorificando” tais ações.² Essa mesma reportagem destacou que os ativistas de direitos humanos poderiam querer usar a plataforma para informar o que está acontecendo no mundo. Apesar da explicação, a insatisfação dos usuários persistiu e, após muita resistência de ambos os lados, o *Facebook* cedeu à pressão e tornou a proibir a veiculação dessas imagens. Além disso, uma mudança nas regras dessa mesma rede social, realizada em 2014, possibilita a publicação das fotografias de amamentação, causando, por vezes, críticas e debates. É importante enfatizar, entretanto, que a nudez ainda é proibida nesse espaço “virtual” (assim como em outras redes sociais, como no *Instagram* e no *Twitter*), enquanto imagens de violência em geral são removidas apenas se forem idolatradas, e não condenadas pelos usuários que as comentam e compartilham.³

Já em agosto de 2014, outra polêmica envolvendo decapitações tornou a chamar atenção das matérias jornalísticas. Nessa ocasião, o vídeo da degolação do jornalista norte-americano James Foley, postado pelos militantes do Estado Islâmico, foi rapidamente retirado do site *YouTube*, porém amplamente disseminado em outras redes sociais (Figura 3).



Figura 3: Trecho do vídeo da decapitação de James Foley, publicado no *YouTube*

O *Twitter*, dessa vez, foi o grande alvo da discussão por ter proibido o compartilhamento de imagens desse ato violento, ameaçando o congelamento da conta de quem o fizesse. O site da revista *The New Yorker*, por exemplo, questionou a decisão da rede da seguinte forma: “É estranho pensar que uma empresa que permite milhares de vídeos horríveis, incluindo outras decapitações do Estado Islâmico, de repente intervém na postagem dessa maneira”.⁴ A reportagem apontava para a importância que esse caso particular tem na política dos Estados

² “Facebook defende veiculação de vídeos com decapitação”, *BBC News Portugal*, 19 de novembro, 2013. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/11/131119_facebook_decapitacao_contexto_certo_an.shtml. Acessado em: 18/09/2016.

³ “Padrões da comunidade do Facebook”. Disponível em: <https://www.facebook.com/communitystandards>. Acessado em: 18/09/2016.

⁴ “Should Twitter have taken down the James Foley video?”, *The New Yorker*, 21 de agosto, 2014. Disponível em: www.newyorker.com/news/news-desk/twitter-taken-james-foley-video. Acessado em: 18/09/2016.

Unidos, mas também para a relevância das decisões que as redes sociais tomam a respeito do que seus usuários podem mostrar ou ver.

Após a decapitação de James Foley, seguiram-se as mortes de mais dois reféns do Estado Islâmico. Em setembro de 2014, o estadunidense Steven Sotloff e o britânico David Haine foram decapitados e tiveram seus vídeos postados em *YouTube*. O material foi retirado poucos minutos depois. Uma matéria polêmica da revista *Forbes*, muito questionada e debatida em outros meios jornalísticos, defendeu a censura: “Atos terroristas como as decapitações dos jornalistas americanos James Foley e Steven Sotloff são destinados a intimidar os cidadãos americanos e os oficiais do governo”, afirmava a reportagem, “mas eles também são designados a provocar companhias norte-americanas”, conclui, referindo-se às plataformas de mídia social como o *YouTube*, o *Twitter* e o *Facebook*.⁵ O que ocorre quando vídeos como esses são postados na internet, de acordo com o jornalista, é a vitória inevitável do terrorismo: ou as mais poderosas empresas de tecnologia do mundo se tornam parceiras de distribuição de uma mensagem do extremismo violento, ou elas reprimem o conteúdo, traindo o seu compromisso de liberdade de expressão. Ou seja, os próprios meios digitais se tornam reféns dos grupos terroristas. Por outro lado, “é assim que você legitima os grupos terroristas que querem impor limitações no tipo de coisas que as pessoas sob seu domínio têm permissão para ver e fazer”, rebateu, em uma outra ocasião, o jornalista Timonthy Geigner.⁶ Com as maiores redes sociais do mundo em suas mãos, criminosos utilizam os apelos e fascínios da premissa básica da sociedade do espetáculo e do regime da conectividade generalizada: se ninguém viu, não há como garantir que o fato ocorreu. Essa lógica, tipicamente contemporânea, é usada e abusada para difundir atos violentos em nível global.

Ao longo de 2014 e 2015, as atrocidades atribuídas ao Estado Islâmico continuaram, sempre filmadas e midiaticizadas, e também as discussões sobre permissão e censura nas redes sociais. Além disso, cabe notar que foi precisamente a imagem de um corpo sendo decapitado que desenrolou um processo de discussão quanto à obscenidade, violência e censura na rede. O assunto tem, entretanto, uma espessura histórica que convém explorar. Afinal, “perder a cabeça” foi um importante tema artístico e literário na modernidade, desde os emblemáticos “retratos de guilhotinados” durante os anos do Terror na Revolução Francesa no final do século

⁵ “YouTube's policies are clear: beheading is not an act of free speech”, *Revista Forbes*, 03 de setembro, 2014. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/jeffbercovici/2014/09/03/youtubes-policies-are-clear-beheading-is-not-an-act-of-free-speech/#5562a8641b04>. Acessado em: 18/09/2016.

⁶ “Forbes praises YouTube censoring Steven Sotloff beheading vídeo”, *Techdirt*, 05 de setembro, 2014. Disponível em: <https://www.techdirt.com/articles/20140904/09292628415/forbes-praises-youtube-censoring-steven-sotloff-beheading-video.shtml>. Acessado em: 18/09/2016.

XVIII, passando pela curiosa obsessão do nefasto pedido de Salomé pela cabeça de João Batista no século seguinte, até a desfiguração total do corpo acéfalo batailleano em 1936. Nessa genealogia, os atuais vídeos de decapitações parecem apontar para outras direções, suscitando sentidos (e moralizações) de ordem distinta, demasiadamente distantes das manifestações artísticas no período moderno, que tampouco constituem um campo homogêneo. Nesse sentido, a circulação da violência nas redes sociais e os escândalos provocados pelos corpos nus aparecem como inquietações e pontos de partida para investigarmos outras perspectivas: as dimensões estéticas, filosóficas e culturais do corpo humano fragmentado na modernidade, por um lado, e, por outro, o atual campo de batalha da moral contemporânea.

Entram na mira uma série de objetivos, hipóteses e premissas, que explicitaremos a seguir. A partir do contraste entre os regimes moderno e contemporâneo, este trabalho busca tecer um diálogo entre algumas produções artísticas e literárias modernas de corpos fragmentados – atentando-se especialmente para as cenas de decapitação – e as imagens e discursos publicados na mídia tradicional e na própria internet referidos às polêmicas envolvendo práticas corporais censuradas e/ou polêmicas. A principal intenção dessa sondagem é a de identificar algumas crenças e valores atuantes em torno do corpo humano em cada uma dessas épocas. Ao colocar em suspeição a circulação midiática das imagens dos corpos considerados obscenos, o esforço é o de traçar algumas pistas que possam ajudar na compreensão dos modos subjetivos estimulados nas vivências encorpadas contemporâneas, analisando o contexto histórico-cultural que os torna possíveis. Para isso, nos três capítulos seguintes, algumas obras modernas que tematizam a fragmentação do corpo servirão de base sólida nessa empreitada. Eis a aposta que, ao fim e ao cabo, subjaz a este trabalho.

A proibição de certos materiais visuais nas redes sociais (como a nudez explícita e os vídeos de decapitações) e, ainda, os movimentos de resistência a esses tipos de censura refletem certos valores morais em construção na contemporaneidade que, por sua vez, são radicalmente diferentes da moral vigente no período moderno. Merecem, portanto, serem investigados. Nesse sentido, o mapeamento de algumas manifestações artísticas e midiáticas que apresentaram o corpo humano fragmentado entre o final do século XVIII e meados do XX almeja identificar os sentidos, valores e contextos em que elas emergiram e também as reações por elas provocadas em cada época. Uma vez identificados os limites de comparação entre as polêmicas em torno das decapitações nas redes sociais e a tradição do corpo degolado na arte e na mídia ocidental moderna, já que esses dois conjuntos de imagens manifestam sentidos de ordens distintas, como afrontar esse universo? Uma saída possível corresponde a desdobrar a seguinte questão: que tipos de inquietações essas produções midiáticas e artísticas são capazes de

produzir e a que tipo de impulsos respondem, tanto na modernidade quanto na contemporaneidade? Assim, em vez de investigar a atual circulação dessas imagens na sociedade ocidental, ou mesmo o fenômeno de midiaticização dos vídeos de decapitação, é mais vantajoso mapear, por meio da genealogia, o campo visual contemporâneo que permite a disseminação desse material imagético e que opta por censurar outros.

Esse plano parte de uma premissa bastante específica. O tratamento do orgânico na cultura contemporânea possui uma peculiaridade inédita, que parece distinguir-se radicalmente das vivências encorpadas na modernidade. A um só tempo, o corpo é adorado e rejeitado. Essa ideia desconcertante pressupõe que o corpo humano hoje emerge em meio a uma série de paradoxos de ordem moral, sendo o principal para esta pesquisa o seguinte: por um lado, é cultuado como uma imagem ideal, purificada e ascética; por outro, é rejeitado em sua materialidade carnal, por não se ajustar a esses termos visuais limpos, lisos e polidos. Surgem, nesse contexto, algumas questões. Tendo em vista o árduo processo de limpeza e purificação dos corpos, relacionado ao atual “culto ao corpo” e à moral da “boa forma” que o alicerça, o que a exposição midiática do corpo nu e do corpo violentado sugere acerca de nossos tabus? Se, em boa parte da esfera visual contemporânea, a materialidade carnal é rejeitada devido às suas viscosidades consideradas indecentes, como pensar a ampla disseminação da violência corporal explícita frente à anacrônica censura do corpo nu em um espaço midiático tão atual como *Facebook* ou *Twitter*? De que maneira essas decisões encarnam certas faces da moral contemporânea pouco evidentes e discutidas? Quais são as mudanças relacionadas à noção de “obscenidade” que a sociedade ocidental tem enfrentado e, em consequência, o que é obsceno hoje e por quais motivos? Em suma, que transformações morais afetaram as imagens corporais na passagem do regime moderno ao contemporâneo e quais os valores e as crenças que hoje balizam o que podemos mostrar e ver?

Em meio a esse turbilhão de múltiplos vórtices, o propósito consiste em traçar a genealogia de imagens do corpo fragmentado na modernidade e contrapor tal tópico, no decorrer do texto, às polêmicas e curiosidades envolvendo as vivências encorpadas na mídia e nas redes sociais, problematizando categorias como “obscenidade”, “identidade” e coisas afins. A intenção é a de sondar alguns valores que indicam o que pode ser mostrado e o que deve ser censurado atualmente, além dos fatores que moldam as subjetividades contemporâneas, atentando para certas mudanças nos critérios que balizam o que se pode mostrar e ver. O fascínio desse mapeamento também pode ser um obstáculo, pois se refere a fenômenos que aparecem e desaparecem com rapidez inédita; além disso, encontramos-nos nós mesmos plenamente envolvidos, no cerne dessas agitações. Por isso, o recuo estratégico à modernidade

pode fornecer valiosas pistas sobre o que mudou e, por fim, sobre o que estamos nos tornando, sobretudo diante dos novos (e inauditos) critérios que definem o “eu” contemporâneo.

Não se trata de uma tarefa fácil, mas de uma jornada perpassada por continuidades e rupturas, ambiguidades e paradoxos, que tanto aterrorizam como seduzem. Ao longo do trabalho, o corpo humano será inevitavelmente fragmentado, desnudado e decapitado. Entretanto, antes de realizarmos essa anatomia, é necessário suspeitar do sentido do que é relativamente *duradouro*, como diria o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, “o costume, o ato, o ‘drama’” (Nietzsche, 2009, p. 63). Nessa visada, a despeito de determinada prática permanecer e persistir no tempo, ganhando um inestimável valor de “verdade”, seus sentidos e finalidades serão radicalmente diferentes em determinados momentos históricos. Desse modo, qualquer fenômeno será influenciado pelos fatores que constituem cada época (socioculturais, políticos, econômicos, morais). Eis o perigo de se pretender cristalizar, por exemplo, as definições de “obscenidade” e “identidade”, e até mesmo práticas como “nudez” e “decapitação”, como se fossem eternas e imutáveis. Ao contrário: são abertas a infinitas e variadas mutações.

Como se configura esse pensamento? A fim de enriquecer este estudo, é necessário esclarecer alguns pressupostos da filosofia nietzschiana, que serviu de inspiração metodológica nas análises plasmadas nestas páginas. Ressaltaremos, à guisa de reflexão, alguns pontos chave dessa perspectiva. Um importante trecho que elucida essa abordagem pode ser encontrado na segunda dissertação do livro *Genealogia da moral*, no parágrafo 13, em que Nietzsche ressalta a fluidez dos sentidos, afastando-se da metafísica da origem, da crença no sujeito e da lógica de causa/efeito (*ibidem*, p. 62-64). Inspirado pela filosofia estoica, o filósofo alemão aproxima o *sentido* de um *efeito incorporal*. Amantes do paradoxo e do humor, bem como inventores de novas formas de pensamento, os estoicos formularam uma teoria que não eleva o sentido às alturas e tampouco o recalca na profundidade, mas o coloca como efeito de superfície dos corpos. No eixo dessa filosofia, o sentido é extra-ser, não existe em si mesmo, nunca é princípio ou origem: ele é produzido e inventado.

O caráter produtivo propiciado pela teoria dos incorporais no estoicismo antigo é aliás ressaltado, em estudos distintos, pelos franceses Émile Bréhier e Gilles Deleuze. Tais autores apontam para a importância dos estoicos como introdutores de uma nova imagem do filósofo, em uma ruptura radical com os “pré-socráticos” e os socráticos-platônicos. Considerando essa conjectura, pode ser fértil dedicar algumas palavras ao conjunto de constelações-problema postulado por essa (terceira) imagem do filósofo. Na contramão do platonismo, os estoicos, pela primeira vez na história da filosofia, encenam a noção de *incorporal* ou *acontecimento*.

Tal noção é composta por dois elementos centrais, o humor e o paradoxo, que, por si mesmos, já revelam um contraste radical em relação às teorias trágicas e às mortes imponentes da filosofia socrático-platônica. Nessa imagem de filósofo predominam o riso e o cômico, como apontam as divertidas anedotas de vida desses gregos: em uma conhecida história, Crisipo de Solos, ao ver um asno ser embriagado por sua criada, morre em decorrência de uma grande gargalhada. A primeira aventura do sábio estoico é, pois, o humor, em uma dupla dissipação da altura e da profundidade em proveito da superfície (Deleuze, 2011, p. 139).

Como o sentido pode ser compreendido como extra-ser, como efeito de superfície? Se não está embutido no corpo, amalgamado a ele, qual é a natureza do sentido? Vejamos a torção efetuada por esse novo pensamento. Em primeiro lugar, para os estoicos e os epicuristas, ao contrário de Platão e Aristóteles, a realidade age e padece nos *corpos*. Nessa filosofia, tudo o que existe é corpo, até mesmo as virtudes, a razão, a filosofia e a alma (Bréhier, 2012, p. 23; Deleuze, 2011, p. 5). Ora, se tudo é corpo, quer-se dizer que a causa é um corpo e o que sofre a ação dessa causa também é um corpo. Mas, afinal, causa de quê? Ora, causa de certos *efeitos*, que não são corpos, mas são de uma natureza completamente diferente: os *incorporais* ou *acontecimentos*. Em segundo lugar, não há causas nem efeitos entre os corpos: todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros. Por isso, um corpo não se mistura com um incorporal, e vice-versa (Bréhier, 2012, p. 25). Em terceiro lugar, os incorporais não podem, por natureza, agir nos corpos, pois não possuem uma atividade interna, produtora; são apenas efeitos de uma causa inteligente, racional, corporal. Conclui-se, portanto, que o sentido é um efeito porque não se mistura com o corpo e não é afetado por ele; não pode jamais modificar coisas ou estados de coisas (apenas o corpo possui essa capacidade). O *sentido* é tão somente um *efeito*.

Esse pensamento carrega importantes consequências, sobretudo em relação à filosofia hegemônica da época. No final do Livro VI de *A república*, Platão elabora o chamado diagrama ou analogia da linha, separando o mundo sensível do mundo inteligível e estabelecendo um sistema hierarquizante para o conhecimento. Vale a pena resumir o conteúdo do diagrama, para dimensionar tanto a ruptura provocada pelo estoicismo antigo quanto as reviravoltas fomentadas pela filosofia nietzschiana, que serviram de inspiração a estas reflexões. Além de aliar-se à perspectiva estoica do sentido como efeito de superfície, o gesto antiplatônico de Nietzsche é também evidenciado em sua radical valorização do falso, das aparências e do simulacro. Tal perspectiva antimetafísica será retomada ao longo deste trabalho, quando a cultura letrada moderna coloca em suspeição certas heranças platônicas no Ocidente.

Voltemos à *República*. No platonismo, o inteligível refere-se ao mundo transcendente, efetivamente real, das ideias. Já no plano do sensível, impera o reino do falso, do não ser, do engano; em suma, corresponde ao ponto mais baixo na escala do ser e do conhecimento. Na extrema esquerda dessa linha, no segmento mais afastado do real, encontram-se as imagens. Inseridas nesse grupo, a pintura e a poesia serão condenadas por Platão no Livro X, consideradas como “imitações” do que já não passaria de cópias da essência, isto é, de cópias das cópias, que são as aparências sensíveis. O mimético será então duplamente desqualificado: tanto em relação a seu afastamento da realidade inteligível quanto à sua submissão, como cópia degradada, ao puro sensível, sem qualquer compromisso com a verdade, o bem ou o conhecimento verdadeiro. O simulacro, produzido pela ficcionalidade, não possuirá qualquer relação com o mundo inteligível, estabelecendo-se assim uma ruptura irremediável com relação ao modelo de identidade socrático-platônico: as ideias ou essências imutáveis. Na contramão desse pensamento, a operação estoica não entende o simulacro como o que escapa do fundo e se insinua despididamente por toda parte; relaciona-se, antes, aos efeitos que se manifestam e desempenham seu papel na superfície.

Aproximando-se dessas visões estoicas, Nietzsche apostará no falso como potência. No livro *Lógica do sentido*, Deleuze explica que a subversão do platonismo no pensamento nietzschiano implica a emergência do simulacro, fazendo o “mesmo” e o “semelhante”, o modelo e a cópia caírem sob a potência do falso (Deleuze, 2011, p. 268). Esclarece, ainda, que não se trata de um novo fundamento, pois o falso, elevado a sua mais alta potência, engole todo fundamento, assegura um universal desabamento (*effondrement*), como “acontecimento positivo e alegre”, como a-fundamento (*effondement*). Esse “a-fundamento” é tematizado pelo autor, em *Diferença e repetição*, como uma liberdade do fundo não mediatizado, a descoberta de um fundo por trás de todo outro fundo, a relação do sem-fundo com o não fundado (*idem*, 1968, p. 92). Para ilustrar essa aposta filosófica, temos uma conhecida passagem de Nietzsche, retirada da obra *Além do bem e do mal*: “Por trás de uma caverna, uma caverna ainda mais profunda – um mundo mais rico, mais estranho e mais vasto além de uma superfície, um abismo por trás de cada chão, por trás de toda ‘fundamentação’” (Nietzsche, 2012a, p. 216). Se no platonismo a figura do filósofo é aquela que sai da caverna e eleva-se às alturas, eis que agora tudo sobe à superfície, certamente *transvalorada*, já que não mais oposta à profundidade.

Retornando ao estoicismo antigo, não surpreende que os estoicos sejam fascinados pelos paradoxos, pois estes decorrem precisamente de sua destituição da profundidade e exibição dos acontecimentos na superfície. O paradoxo se opõe então às duas faces da *doxa*, o bom senso e o senso comum: o bom senso se diz apenas em uma direção, pois é senso único. Logo, é preciso

escolher uma direção e fixar-se nela. Já no senso comum, o sentido se refere a uma unidade única capaz de dizer “eu”, uma identidade inteira, firme e estável (Deleuze, 2011, p. 78-80). Ora, o paradoxo não instaura um sentido único, mas dispara um dispositivo vertiginoso de produção de labirintos. O sentido, como efeito incorporal, penetra no turbilhão voraz das incertezas e das ambiguidades, do simulacro e dos fundos falsos, projetando-se em abismos. Tal é o movimento estoico que sobrepõe densas camadas e níveis de sentidos, acionando múltiplas maneiras de se relacionar com o mundo, com o outro e com as formas de constituir o “eu”. É em meio a esses vórtices que surfa a perspectiva genealógica: a inscrição dos acontecimentos na superfície dos corpos, a dissociação da identidade, a multiplicidade de sentidos e valores.

Contradições e paradoxos: eis os elementos que surgem quando se liga o pensamento teórico-filosófico ao solo movente de nosso tempo, ao que está em construção, em mutação. Talvez o mais proveitoso seja combinar o embasamento genealógico aos problemas aqui propostos, a fim de tentar mapear esse novo território. Para começar, vale desdobrar algumas premissas inicialmente expostas, em relação às vivências encorpadas estimuladas no atual regime de visibilidade, da performance e das imagens. Como se tem buscado mostrar, o sentido de certas práticas subjetivas e corporais não é algo a ser descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a se *produzir* por meio de novas maquinações (cf. Deleuze, 2011, p. 75). No que se refere à moralidade e às convenções estéticas relacionadas à condição carnal, por exemplo, o mundo atual ostenta limites ambíguos do que se considera ou não “mostrável” em público, aliado aos novos modos de conceber a identidade de cada sujeito, injetando novos sentidos em termos gastos como “beleza”, “obscenidade” e – por que não? – “corpo”.

Nas atuais sociedades ocidentais, avançadas ou emergentes, verifica-se que a proliferação imagética, nos diversos meios de comunicação, estimula a produção de corpos e subjetividades voltados à espetacularização e à performance de si. Nessa cultura das aparências, o aspecto corporal assume um valor privilegiado, expondo a personalidade de cada indivíduo, apto a ser consumido e reconhecido pelo olhar do outro (Sibilia, 2016, p. 151). No entanto, os padrões morais do que é considerado “belo” e “bom” na atualidade têm se reconfigurado de acordo com um modelo cada vez mais difícil de ser alcançado, distante da condição carnal humana: uma imagem digital purificada, ascética e desencarnada. Para esse fim, o corpo entra na mira de diversas técnicas estéticas, das incisivas cirurgias plásticas aos polimentos digitais (*PhotoShop*, por exemplo), a fim de deixar a porosidade da pele mais próxima de uma superfície lisa, impermeável e polida. Sem qualquer indício de viscosidade e imperfeição, o corpo trabalha incessantemente para se moldar à imagem e semelhança da própria imagem (Rocha, 2016, p.

10). Daí uma ironia incontornável. Embora o corpo se esculpe à luz de uma miragem abstrata e idealizada, o platonismo é revirado ao avesso quando o modelo incorruptível contemporâneo se transforma naquilo que ele mais condena: a imagem mundana.⁷

Essa transformação do eu e do mundo em imagens vincula-se de modo direto ao tema da cultura do espetáculo explorado, na segunda metade do século XX, pelo ativista francês Guy Debord em seu livro-manifesto, *A sociedade do espetáculo*. Publicada em 1967, a obra propõe que as relações consigo e com o outro passaram a ser cada vez mais mediadas por imagens. Nesse universo, “ser” confunde-se com “ser visto”; segundo a mesma lógica, o que é bom aparece, e o que não aparece não é bom ou sequer existe (Debord, 2012, p. 16 e 17). Nas teses 13 e 14 desse livro, o filósofo afirma que o espetáculo não deseja chegar a nada a não ser ele mesmo, pois seus meios são ao mesmo tempo seus fins, e seu caráter é fundamentalmente tautológico (*ibidem*, p. 17). Na esteira desse pensamento, “cada vez mais, é preciso *aparecer* para *ser*”, resume a antropóloga Paula Sibilia, referindo-se ao atual fenômeno midiático do consumo da intimidade alheia. E acrescenta: “Essa recente profusão de telas e de câmeras tem multiplicado até o infinito as possibilidades de se exhibir diante dos olhares alheios para, desse modo, tornar-se um *eu* visível”, diagnostica a autora (Sibilia, 2016, p. 151). Na sociedade do espetáculo, uma avalanche de imagens se revezam nas telas, mas não apenas: o próprio mundo é transformado nessas imagens.

Não são, entretanto, apenas a beleza e a nudez que alimentam a circulação imagética na sociedade espetacular. O fluxo incessante de imagens de violência, em especial seu apelo fotográfico, interessou a ensaísta americana Susan Sontag, que se dedicou ao tema na obra *Diante da dor dos outros*. No livro, a autora explora a complexa relação entre o espectador e o sofredor distante e impotente, discutindo o choque e o desgaste mental causado pela imagem da dor alheia (Sontag, 2003). Nessa análise, Sontag não deixa de enfatizar os movimentos de sedução e o interesse lascivo que essas mesmas imagens incitam, podendo os olhos também se deliciarem com a visão de um “belo espetáculo” provocado pelo sofrimento (*ibidem*, p. 68). Com efeito, as imagens de corpos expostos à violência e à fragmentação não escapam aos obscuros fascínios dos olhares de nossa época, por vezes moralizadores e incoerentes, que são atraídos pelo impacto de ver a carne humana de maneira tão explícita e real, em uma reação que não esconde, simultaneamente, o fascínio e o horror.

⁷ Essa sugestão foi feita, em sala de aula, por Maria Cristina Franco Ferraz, professora da Escola de Comunicação da UFRJ e orientadora deste trabalho.

Com a violência, o quadro se complexifica intensamente. Investigando essa problemática, Sontag se refere, de modo explícito, a uma passagem do Livro IV de *A república*, de Platão, identificando nela um dos mais antigos reconhecimentos da atração exercida por corpos mutilados. Retomemos, neste ponto, o trecho. No século IV a.C., durante o período clássico da Grécia Antiga, Sócrates argumenta de que modo a razão pode ser soterrada pelos desejos vis, na elaboração de uma teoria do conflito mental constituída pela razão, pela raiva ou indignação, e pelo apetite ou prazeres. Para isso, o filósofo mostra como uma pessoa pode render-se aos prazeres abjetos através de uma história que teria acontecido com Leôncio, filho de Aglaion. Na narrativa, Leôncio avista dois cadáveres estendidos na praça das execuções enquanto subia do Pireu para a cidade. “Queria aproximar-se deles, mas ao mesmo tempo era retido pela repugnância”, conta Sócrates, “por fim, vencido pela curiosidade, correu para junto dos cadáveres e, arregalando os olhos, exclamou: ‘Pois então, desgraçados, saciai-vos à vontade com este belo espetáculo!’” (Platão, 2014, 440a).

Esse impulso por querer (e não querer) ver a violência explícita, presente no texto de Platão para ilustrar a luta entre a razão e o prazer (elemento apetitivo irracional da alma), é uma pista para se pensar a obsessão pelo corpo violentado na iconografia do sofrimento. Não se trata, contudo, de traçar uma longa linha de continuidade entre a narrativa de Platão e as mortes midiáticas, mas de apontar a existência de certo “efeito obsceno” – para utilizarmos a expressão de Eliane Robert Moraes – que não se restringe ao campo pornográfico e invade também as imagens de violência. Como qualquer efeito de superfície, ele possui um caráter necessariamente produzido: jamais originário, sempre causado, derivado. Na narrativa platônica, por exemplo, o corpo mutilado afeta a moral na medida em que suscita o interesse lascivo, um apetite irracional, puramente sensível, contrariando o elemento superior e mais divino da alma humana: a racionalidade. O apelo motivado pelas diferentes imagens corporais, como as de decapitação e de nudez, é capaz de ofender a moral vigente de formas distintas e de provocar reações diferentes ao compasso da história, perpassado por interesses de certas culturas em épocas específicas. Pois os sentidos e valores provêm de um solo, de determinadas condições de existência e de interesses específicos; as verdades só podem, desse modo, ser histórica e culturalmente construídas.

Como nota Sontag, é no período moderno que se reconhece mais facilmente uma atração orientada para o horror, uma “sedução voyeurística” (Sontag, 2003, p. 70). A autora explica que, enquanto o pensamento religioso vincula a dor ao sacrifício, e o sacrifício à exaltação, ocorre uma espécie de laicização do sofrimento na modernidade. A sensibilidade oitocentista passa a encarar-lo como um erro, um crime, uma fraqueza; ao mesmo tempo, a dor dos outros

se torna irresistível ao olhar alheio. A autora conta a seguinte história: Georges Bataille tinha sobre sua escrivãzinha uma foto tirada na China, em 1910, de um prisioneiro sem braços, no estágio terminal de esfolamento, que para muitos seria insuportável de olhar. Essa imagem de dor, a um só tempo extasiante e intolerável, foi para Bataille uma “mortificação dos sentimentos” e “uma liberação do conhecimento erótico assinalado como tabu” (*ibidem*, p. 69 e 70). Um sofrimento extremo que atinge a transfiguração. Foi esse mesmo autor, aliás, que associou erotismo e morte, inscrevendo a atividade erótica no campo da violência: “O sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”, propõe Bataille (2014, p. 153). Nessa fusão dos corpos, as formas são transfiguradas, as identidades são violadas. A experiência do erotismo possuiria, assim, um caráter destrutivo.

Em sintonia com esse pensamento, Sontag sugere que todas as imagens que exibem a violação de um corpo atraente são, em certa medida, eróticas, e até mesmo pornográficas (Sontag, 2003, p. 68). São capazes, portanto, de ferir o pudor e a moral vigentes e cair no campo da obscenidade. Como isso ocorre? Outra autora pode ajudar nessa empreitada. Na tentativa de distinguir o que seria “erótico” ou “pornográfico”, Eliane Moraes recorre ao escritor norte-americano Henry Miller, que teria saído desse impasse ao perceber a *obscenidade* como um *efeito*. Em um ensaio escrito em meados da década de 1930, Miller observa que não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro ou quadro, pois esta nada mais seria do que uma “qualidade de espírito” do leitor ou do observador (Moraes, 2003, p. 129). Nesse pensamento, não existiria o obsceno “em si”, pois esta característica estaria ligada a uma série de forças insuspeitas, que encontrariam expressão, em determinadas épocas, “na agitação e nas ideias perturbadoras” (Miller *apud* Moraes, 2003, p. 129). Daí o problema de se fixar a obscenidade em um produto ou prática, sendo antes necessário mapear o que seria considerado moral ou imoral de um período a outro, de uma cultura a outra, identificando onde se manifesta esse efeito de superfície ao qual chamamos de “obsceno”.

O efeito obsceno é de fato mais imediatamente identificado nas imagens de corpos nus do que nas de corpos violentados. Na tentativa de ampliar esta reflexão, introduziremos o exemplo da nudez, particularmente em um caso conhecido: o quadro *Olympia*, pintado por Édouard Manet em 1863 (Figura 4). Essa obra realista causou verdadeiro alvoroço quando foi exposta em Paris pela primeira vez, em 1865, e ainda atrai espectadores de todo mundo ao Musée d’Orsay, onde atualmente se encontra exposta. Jean Claude Bologne, na obra intitulada *História do pudor*, analisa algumas polêmicas em torno de certos corpos nus que foram expostos no século XIX, e o expressa da seguinte forma: “O nu artístico que visa apenas a representação da realidade, capaz de suscitar os maus sentimentos que se reproduzem à vista

da nudez real, podem justamente ser vistos como um perigo para a moral pública” (Bologne, 1990, p. 250). Apesar de o mundo da arte ser regido por outras regras, encontra um pudor muito mais severo quando chega ao mundo “real”. Por esse motivo é que a pintura realista ocasionou tantos escândalos: destruía um mundo ilusório, ideal, quimérico, meticulosamente construído em torno da arte e do artista (*ibidem*, p. 251).

Diante do imenso território que o corpo nu foi conquistando dentro do universo artístico nos últimos séculos da cultura ocidental, cabe inferir que não foi o corpo feminino desnudo o que causou escândalo no quadro de Manet, mas sim seu retrato da nudez profissional. *Olympia* lembra, por exemplo, a *Vênus de Urbino* (1538) pintada por Ticiano no século XVI; para além da Renascença, sua pose invoca as odaliscas que inundam a arte europeia oitocentista. Porém, ela é uma prostituta facilmente identificável por muitos espectadores de extração burguesa, como os que frequentavam os salões parisienses em que o quadro foi exposto (Ferraz, 2015a, p. 111). Sua mão protegendo (e assinalando) o sexo é a única parte da pintura em relevo, enquanto o corpo branco e nu recai sobre aquele que a vê de modo direto, em nada coberto. “Quando os nossos artistas nos dão as Vênus, eles corrigem a natureza, eles mentem. Edouard Manet se perguntou: por que mentir, por que não dizer a verdade; e ele nos introduziu a Olympia, essa *filie* do nosso tempo, que você irá conhecer nos nossos pavimentos” – defendeu o escritor Émile Zola, em um folheto publicado em 1867, para reverter os gritos de escândalo e de ultraje moral que atingiram seu caro amigo pintor (Brooks, 2005, p. 152).



Figura 4: *Olympia* (1863), Édouard Manet.

Sem dúvida, muito se discutiu sobre essa pintura. *Olympia* chama a atenção pela mistura de candura e lubricidade: o rosto branco e indiferente crava um olhar frio e impassível nos olhos daquele que o observa. É notável, também, que seu corpo esteja na posição horizontal, enquanto a sua cabeça, destacada do resto do corpo por uma fitinha preta, vira para o espectador

em uma posição claramente vertical. Em seu estudo sobre as disposições de decapitados na pintura, a historiadora da arte Linda Nochlin conclui que a cabeça representada no plano horizontal se assemelha a um objeto sem vida, enquanto a verticalidade dá uma dignidade icônica e implica superioridade (Nochlin, 2001, p. 22). Nesse sentido, a cabeça erguida de Olympia negocia despudoradamente o seu corpo, “como que separando a mercadoria e o balcão

da negociante” (Ferraz, 2015a, p. 122). O problema, nesse caso, é que *Olympia* não está coberta pelo véu-pudor, um revestimento estético idealizador e convencional capaz de recobrir qualquer infâmia. Sem esse véu, a nudez revelada não é a do corpo, mas a de seu rosto. Assim, o que se desvela no quadro de Manet são as próprias convenções culturais, pictóricas e sociais de um mundo que mantinha a nudez no campo do sagrado e idealizado, censurando qualquer outra manifestação por ser de ordem imoral.

Muito parece ter mudado nesse cenário. Tanto a nudez como seus protagonistas passaram por profundos abalos na passagem da modernidade para a contemporaneidade, especialmente no século XXI, redefinindo ou deslocando os limites do que se entende por obsceno. O caso da censura supostamente “anacrônica” às imagens de amamentação no *Facebook* é relevante nesse sentido, pois tudo indica que o suposto conteúdo “pornográfico” de amamentação está longe dos padrões de nossa cultura, que não possui grandes problemas com a nudez no espaço público – não, pelo menos, como a moral burguesa (cf. Sibilia, 2014). Com o afrouxamento das leis e dos tabus, “parece que se mostrar sem roupas está na moda”, resume Paula Sibilia (2015a, p. 172). Do campo midiático ao artístico, dos *selfies* às *performances*, as imagens de nudez, sobretudo feminina, circulam tanto para reivindicar diversas causas consideradas “nobres” – tais como a beleza “real”, o meio ambiente, a liberdade de expressão, dentre outras – como para se expor através da pornografia amadora ou dos *selfies* eróticos que integram as práticas denominadas *sexting* (*ibidem*, p. 172). Nesse contexto, a decorosa ocultação de qualquer nudez e a escrita íntima das boas moças de família do período moderno dão lugar a uma avalanche de corpos nus nos espaços públicos e ao exibicionismo na internet, ou nas redes informáticas.

Diante desses casos, cabe inferir que as crenças, usos e valores em torno das imagens corporais variam nos diferentes contextos históricos, em função de uma diversidade de fatores sociais, políticos e econômicos que marcaram transformações na trajetória percorrida pela matéria e pelos contornos da figura humana. Ao supor que tanto as fotografias de nudez quanto as imagens de decapitações estejam inseridas no complexo paradoxo de adoração/rejeição do corpo na contemporaneidade, e, além disso, ao notar que ambos os acontecimentos causaram polêmicas dentro e fora da rede social (como foram comparados nesses debates), é possível afirmar que há algo nessas imagens que as torna capazes de ofender a moral vigente. O impacto de ver a carne humana de maneira tão explícita e real também foi um fator fundamental para desencadear as polêmicas em torno da censura e da obscenidade nos debates aqui focalizados. Seguimos esta mesma vertente para pensar na censura das imagens de nudez, que também são *reais* e, sobretudo, postadas por mulheres “comuns”. Afinal, nestes casos não se trata de arte

ou ficção, mas de corpos reais sendo *realmente* decapitados e expondo a nudez carnal. Ambos os casos exibem o que há de mais orgânico no ser humano, seja através do excesso de adiposidades corporais (gorduras, celulites e “imperfeições”) ou pelo excesso da própria organicidade (carne, vísceras e fluidos corporais).

Dessa forma, além de nos interessarem os efeitos morais dessas imagens que chocam olhares contemporâneos, lembremos que a intenção também é pensar na longa linhagem do corpo violentado nas artes e nas mídias do período moderno, entre o final do século XVIII e meados do XX, contextualizando o fenômeno atual da decapitação midiaticizada e de outros tipos de imagens corporais expostos (e *despostos*) na mídia contemporânea. Com tais ideias na mira, uma longa história de sofredores distantes pode ser observada no campo das artes e das mídias modernas, para lembrarmos a obra de Sontag. Temas recorrentes na representação do sofrimento incluem, por exemplo, imagens de guerra, sacrifícios humanos e dores provenientes da ira, seja ela divina ou humana (Sontag, 2003, p. 30). Um importante recorte dentro desse vasto território privilegia o corpo humano fragmentado na arte e na mídia ocidentais modernas, mais especificamente, o corpo decapitado. Nesse terreno espinhoso, é interessante notar as significações ligadas a essa retórica visual em um período marcado por novas configurações da experiência humana, considerando as fortes mudanças decorrentes do processo civilizador, da modernização industrial e das grandes guerras.

Nos limiares da modernidade, precisamente, surgiu um curioso gênero adotado por alguns gravuristas durante os anos do Terror da Revolução Francesa: os “retratos de guilhotinados” (Arasse, 1989). Na maioria dessas imagens, a mão do carrasco segura a cabeça da vítima pelos cabelos, mostrando-a a uma multidão invisível em um gesto triunfal, emulando a majestosa mão de Perseu segurando a cabeça da Medusa. De acordo com Linda Nochlin, a fragmentação do corpo naquela época implicava uma alegoria positiva, pois, em vez de simbolizar certa nostalgia, ressaltava uma destruição do passado ou, pelo menos, uma trituração do que poderia simbolizar suas tradições repressivas (Nochlin, 2001, p. 8). No livro justamente intitulado *The body in pieces*, a autora resalta que o imaginário da destruição, do desmembramento e da fragmentação constituíram elementos poderosos durante o período de Revolução (*ibidem*, p. 10).

Em meio às violências corporais sofridas pelo homem durante a Revolução Francesa e, portanto, já desde os primórdios da modernidade, a imagem do corpo fragmentado se posicionou não apenas como uma poderosa metáfora das incertezas e da perda do todo, mas também como uma maneira de representar a realidade mais crua do momento. É importante ressaltar, ainda, que Nochlin aponta para a existência de dois polos distintos nas imagens de

fragmentação corporal disseminadas nessa época: como sacrifício, por um lado, e como obscenidade, por outro (*ibidem*, p. 14 e 15). As imagens que Nochlin elege como representantes de cada vertente são *Devotion to one's country* (Devoção ao país), de autor desconhecido, exposta em 1794, e *A family of sans-culottes refreshing after the fatigues of the day* (Uma família *sans-culottes* se refrescando após as fadigas do dia), de 1792, do cartunista britânico satírico James Gillray. Na primeira, um soldado expõe com orgulho um membro separado do próprio corpo, em um ato heroico identificado com a noção de sacrifício. Já na segunda vertente, a imagem é tomada por interpretações ligadas à bestialidade e ao canibalismo, principalmente ligada ao gesto satírico, representado por uma linguagem do excesso que se associava ao obsceno.

Um verdadeiro marco na história da fragmentação dos contornos humanos e de sua iconografia ocorreu no final do século XVIII, quando se erigiu um eficaz objeto de decapitação em série, plantado em um palco espetacular, capaz de apavorar e fascinar o público que assiste a essa encenação aterrorizante: a guilhotina. Comentá-la é tanto imprescindível como irresistível. No já clássico *A guilhotina e o imaginário do terror*, Daniel Arasse esclarece inicialmente a sua visão da guilhotina como um “objeto imaginário”: um instrumento de poder que suscita valores. Estes, por sua vez, ultrapassam a materialidade do objeto e se alastram pelo próprio processo revolucionário (Arasse, 1989, p. 10 e 11). O “poder” é aqui compreendido a partir das teses de Michel Foucault, de quem Arasse muito se inspirou. Para aproveitarmos ainda mais a perspectiva aberta pelo autor, intervenhamos com uma breve explicação.

No subcapítulo “Método” do primeiro volume de *História da sexualidade*, Foucault usa a palavra “poder” (no singular), banalizada e gasta, para propor um novo conceito e indicar novas direções do pensamento (Foucault, 2013, p. 102-108). Sua resignificação passa a se referir, então, a uma complexa trama heterogênea, sempre movente, cambiante, tecida por tensões. Para Foucault, “o” poder encontra-se em toda parte: é onipresente, pois provém de todos os lugares. Não procede da escolha e decisão de um sujeito assinalável ou de um grupo supostamente “responsável” pelas táticas que perpassam a sociedade e a cultura. Em vez de designar agentes específicos, deve-se antes identificar os mecanismos dos dispositivos de poder, de que maneira eles agem nos corpos e modos de ser e estar no mundo.

Nesse viés, em uma afirmação que lembra a consideração de Gilles Deleuze – as máquinas, antes de mais nada, são *sociais* –, Arasse afirma que a guilhotina não seria monstruosa em si mesma; teria, no entanto, se tornado monstruosa em relação à sociedade em que suas engrenagens se exerceram. Não existiria, portanto, uma suposta máquina “neutra”, transparente, ou “naturalmente” aterrorizante; o que há são lutas de forças, mais ou menos

poderosas, a partir das quais as competências de tornam possíveis. A situação social, política e econômica do final do século XVIII aumentou as potências destrutivas e aterrorizantes da guilhotina. É possível trabalhar essa suspeita a partir da dupla relação entre *técnica* e *imagem* que envolveu tal máquina: por um lado, a guilhotina estabeleceu com o processo revolucionário uma “semelhança icônica”, tornando-se a *imagem* da Revolução Francesa, ao expressar um ideal do Terror (Arasse, 1989, p. 14). Por outro, converte-se também em uma retratista, uma verdadeira “máquina de tirar retrato”, na medida em que isolava a cabeça do corpo e fixava o primeiro fragmento em gravuras da revolução, de forma serial (Figura 5) (*ibidem*, p. 173).

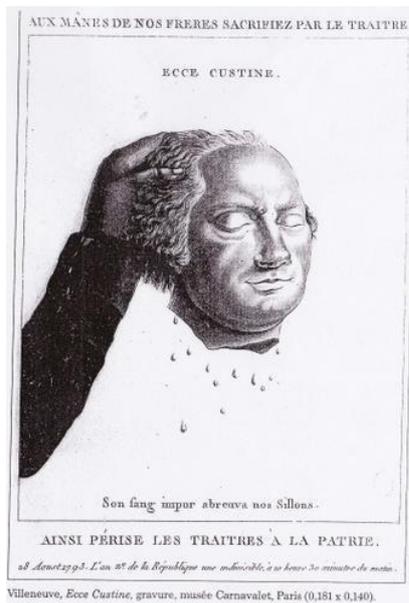


Figura 5: *Ecce Custine* (1793), Escola Francesa

Os efeitos avassaladores da invenção de Guillotin não passaram despercebidos pelos pensadores e gravuristas daquela época. O romancista francês Victor Hugo foi bastante direto em um de seus romances mais conhecidos: “A guilhotina é a concretização da lei” – denuncia o autor de *Os miseráveis* (1862) – “ela não é neutra e não permite que você permaneça neutro. Quem se conscientiza disso estremece com o mais misterioso dos temores. Todas as questões sociais posicionam seus questionamentos em torno dessa lâmina” (Hugo, 2013, p. 30). Em um texto explicitamente sobre esse tema, intitulado *Escritos sobre a pena de morte* (Escritos sobre a pena de morte), até mesmo os andaimes de madeira vermelha que seguravam as lâminas da “velha bebedora de sangue” e da “horrível máquina escarlata” (*idem*, 2002, p. 37 e 15) foram assinalados pelo romancista: “Duas vigas compridas pintadas de vermelho, uma escada pintada de vermelho, um cesto pintado de vermelho, uma pesada trave pintada de vermelho em que se parece encaixar por um dos lados uma lâmina triangular grossa e enorme...” (*ibidem*, p. 53).

Pode parecer contraditório, e talvez de fato o seja, mas a máquina idealizada pelo médico e político Joseph Ignace Guillotin e fabricada pelo doutor Antoine Louis foi inventada pela medicina por *humanidade*. Essa “máquina humanitária” visava, em primeiro lugar, a anular o suplício da vítima, reduzindo o sofrimento físico e a dor do corpo (Arasse, 1989, p. 22). O processo de desaparecimento dos suplícios desde o final do século XVIII e início do XIX foi esmiuçado por Foucault em *Vigiar e punir*, que vale ser retomado para nuançar o estudo. Na primeira parte do livro, esse filósofo identifica um duplo processo nos rituais modernos de execução: a supressão do espetáculo e a anulação da dor (Foucault, 2008, p. 15). “Para todos uma mesma morte, sem que ela tenha que ostentar a marca específica do crime ou o estatuto

social do criminoso”, explica Foucault, “morte que dura apenas um instante, e nenhum furor há de multiplicá-la antecipadamente ou prolongá-la sobre o cadáver, uma execução que atinja a vida mais do que o corpo” (*ibidem*, p. 15). Ao deixar de tocar no corpo da vítima, ou pelo menos o mínimo possível, atinge-se nele algo que não é, propriamente, corpo: trata-se da relação *castigo-corpo*. Este passa a ser colocado em um sistema de privação, coação, obrigações e interdições, garantindo a ação punitiva. A guilhotina, nesse contexto, possibilita uma morte igual para todos, rápida e (supostamente) indolor.

Em segundo lugar, além da vítima, a humanização também se daria em relação aos espectadores. A rapidez da guilhotina cria um espetáculo em que a morte pública passa a ser reduzido a um instante; ou, nas palavras da antropóloga Frances Larson: “Ela providenciava um espetáculo não espetacular – uma execução que era ao mesmo tempo pública e invisível” (Larson, 2014, p. 98). Por esse motivo, os primeiros espectadores da guilhotina, nos anos de 1790, não ficaram muito impressionados: havia pouco, ou mesmo nada, para ver. As primeiras multidões pareciam confusas. O público estava acostumado a assistir a mortes sangrentas e dolorosas, dos longos minutos da forca ao esquartejamento total do condenado. Porém, a morte pela eficaz lâmina de decapitar era tão rápida que o ato em si não podia ser visto. Como veremos a seguir, era essa mesma a intenção.

A anulação do suplício da vítima foi marcada pelo declínio da estrutura política vigente até o final do século XVIII. Nas sociedades pré-industriais, regidas pelos monarcas, os regimes de poder eram pautados por um tipo de poder que Foucault denominou “soberano”. “Diante da justiça no soberano”, explica o filósofo, “todas as vozes devem-se calar” (Foucault, 2008, p. 33). Na sociedade de soberania, tratava-se de *fazer morrer* seus súditos, ao mesmo tempo que as autoridades monárquicas simplesmente *deixavam viver*. Naquela época, o soberano era capaz de apreender bens, tempo, corpos e vidas das populações. A guilhotina, entretanto, encontra-se em uma encruzilhada. Reduzindo o suplício ao “grau zero”, ela rompe com as “mil mortes” das antigas estratégias de controle, impulsionadas pela soberania, manobrando em direção a outro tipo de poder: aquele que administra e gera vidas.

Constatamos anteriormente que a guilhotina propõe humanização em relação à vítima e aos espectadores, mas ainda há um terceiro elemento que se altera: o carrasco. Com o machado ou com a espada, o carrasco decapitava a vítima pessoalmente. A máquina de decapitar, no entanto, exclui qualquer relação humana com a execução propriamente dita. Para Foucault, o “carrasco” (se é que ainda podemos chamá-lo assim) só tem que se comportar como um “relojeiro meticuloso” (*ibidem*, p. 16). Completando esse pensamento, Arasse afirma que a nova relação passa a ser “mediatizada” e “neutralizada” pela impessoalidade da máquina (Arasse,

1989, p. 22). Curiosamente, além do relojheiro, o carrasco também foi comparado a uma profissão que também nasce com as descobertas da ciência: o fotógrafo. Trata-se de uma ironia mórbida e de um efeito inesperado. O executor passa a ajustar a pose da vítima antes da sua morte, pegando o prisioneiro pelos cabelos (ou pelas orelhas, caso a vítima fosse careca) e colocando-o na posição correta debaixo da lâmina para o retrato final (*ibidem*, p. 179). A associação entre a guilhotina e a fotografia, amplamente explorada por Arasse, atravessa diversos campos – teórico, político, policial. Em momentos distintos, ambas as tecnologias foram desenvolvidas a partir dos estudos da medicina e com o avanço da engenharia, transformando-se em poderosos instrumentos de gestão e de controle do corpo social.

Assemelhando-se às práticas fotográficas, a instantaneidade infalível da decapitação gera pânico e horror. Como esse instante pode ser tão temível? Muito se comparou o suplício da forca e o da guilhotina, comparação que vale ser brevemente retomada. Embora a forca tenha a vantagem de não oferecer à vista uma enxurrada de sangue, a rapidez da guilhotina pode parecer, a princípio, uma vantagem em relação às convulsões agonizantes dos enforcados. Contudo, a exibição pública desse “instante sagrado” da morte será compreendida como uma obscenidade na medida em que impõe um ato licencioso no momento mais íntimo da vida de cada indivíduo: o de sua própria morte (*ibidem*, p. 47).

A rapidez da morte pública por meio da guilhotina suscita, então, um paradoxo aterrorizante: por um lado, não há distância entre o primeiro ponto de contato e o último – a lâmina cai em um ponto indivisível no tempo, em uma “distância zero”. Por outro, no espaço, ela mede quatro metros e meio de altura. Segundo Arasse, a lâmina constrói um espaço que é como uma “*figura espacial do instante*”: o instante mede, na hora da morte, quatro metros e meio (*ibidem*, p. 48). De modo aterrorizante, o *tempo* se torna *espaço*. Nesse sentido, seu efeito obsceno é duplo, pois mostra tanto a potência esquarteradora e dilacerante de qualquer instante, acima explicada, como uma divergência temporal que implode a unidade do sujeito, que abordaremos a seguir.

Nunca a questão sobre a coincidência entre morte e decapitação foi debatida com tanto fervor quanto no final do século XVIII. A cabeça cortada perde imediatamente a consciência? A ampla disseminação de relatos médicos que atestam a não-sincronia entre perda da consciência e morte por decapitação, assim como a popularidade de romances fantásticos sobre cabeças-decapitadas-moribundas, dá início a uma série de efeitos catastróficos. Em primeiro lugar, a cabeça já morta tem a consciência da própria morte. Cria-se uma cabeça sinistra, desprovida de corpo e que pensa, mas que não pode pensar senão uma única coisa: ““Eu penso, mas eu não existo”” (*ibidem*, p. 51). De acordo com Arasse, ao subverter a conhecida proposição

de René Descartes (“penso, logo existo/sou”), o guilhotinado tem acesso ao *cogito* impensável da morte como *sua* própria morte. Em segundo lugar, a tentativa de humanização transforma o guilhotinado em moribundo, prolongando o sofrimento e adiando a perda da consciência. Por fim, em terceiro lugar, estende-se a sobrevida a uma cabeça “já morta”, sem corpo ou funções vitais (*ibidem*, p. 52).⁸ Em suma, ao separar a cabeça do corpo com tamanha rapidez, a guilhotina cria um monstro.

A essa cabeça obscena, que encarnava o instante aterrorizante da morte, seguiu-se uma ampla variedade de corpos fragmentados ao longo do século XIX e meados do XX, intensificando algumas questões já esboçadas na Revolução Francesa. Para Nochlin, as metáforas e sentidos referentes à representação visual do corpo fragmentado relacionavam-se principalmente à fragmentação social, psicológica e até mesmo metafísica que marcaram a experiência moderna (Nochlin, 2001, p. 18 e 19). Em sintonia com esse pensamento, Eliane Moraes destaca as palavras “fragmentar”, “decompor” e “dispersar” como base do espírito moderno, apontando para esses vestígios nas artes plásticas e na literatura (Moraes, 2012, p. 56). Afinal, entre a Revolução Francesa e o início da Segunda Guerra Mundial, a cultura irradiada pela Europa foi profundamente abalada por um sentimento de instabilidade, reverberando-se com fortes impactos na política, na moral e na estética, efeitos que atingiram particularmente as imagens e as vivências corporais.

Durante o século XIX, uma época em que as crescentes capitais europeias produziam novos apelos e fascínios ancorados à incipiente sociedade espetacular e à lógica do consumo, o corpo humano foi alvo de desconstrução e de desmembramento nos campos artístico e científico. As capitais europeias avançadas, sobretudo Londres e Paris, passam a configurar novos tipos de experiência demarcados pela Revolução Industrial e pelas novas demandas do trabalho e da vida cotidiana, alavancadas pelo avanço do capitalismo e das inovações técnicas, tais como o crescimento do tráfego urbano, a distribuição de mercadorias produzidas em massa e as novas tecnologias de transporte e comunicação. Essas transformações, por sua vez, desembocarão em alterações das noções de espaço e tempo e em novas experiências do corpo e da percepção humana. Nesse ambiente em plena ebulição, o corpo em toda a sua organicidade

⁸ A medicina contemporânea, aliás, parece ter invertido esse processo. Com a tendência culturalmente disseminada de se reduzir o que somos à materialidade do cérebro, a partir do qual se explicam todos os fenômenos humanos, surge o conceito de “morte cerebral”. Nesse caso, apesar de o corpo do paciente possuir sinais vitais, a cabeça e suas funções cerebrais estão irremediavelmente comprometidas. Tal problemática foi apontada por Giorgio Agamben, quando cunhou o termo “vida nua”, referindo-se ao biopoder contemporâneo que permite o estado de sobrevida biológica, vida vegetativa, reduzindo o humano uma dimensão residual (Agamben, 1998; Pelbart, 2013, p. 26). Existo, mas não penso.

carnal, assim como a percepção e a cognição, foram marcados pela emergência de formas industrializadas de contemplação e pelo acelerado processo de produção e de consumo, nas metrópoles em desenvolvimento na virada daquele século. Em meio aos perigos provenientes das novas tecnologias industriais, de transporte e de armamento, atrelados às novas demandas por atenção no trabalho e na vida cotidiana, a fragmentação do corpo foi um tema recorrente na arte pictórica em sua forma tanto violenta quanto alegórica.

A nova situação urbana a todo vapor nos séculos XIX e meados do XX, que Ben Singer chamou de “modernidade neurológica”, foi exaustivamente explorada pela imprensa e pelos caricaturistas, que expunham de forma sensacionalista a fragilidade do corpo humano diante dos perigos provenientes das novas tecnologias industriais e de transporte (Singer, 2004, p. 95). O autor salienta que a implementação do bonde elétrico deu início a uma série de imagens e reportagens sobre pedestres feridos, corpos mutilados e caos urbano (*ibidem*, p. 103-106). Até mesmo no Brasil, as “maxambombas”, como ficaram conhecidos os primeiros carros sobre trilhos, atrapalhavam a passagem dos outros meios de transporte e provocavam acidentes (Weid, 1994, p. 6).⁹ Os cidadãos da cidade do Rio de Janeiro, em meados no século XIX, não estavam acostumadas com os veículos sobre trilhos, tampouco com a velocidade que esse sistema permitia dentro do perímetro urbano. “O número de acidentes assustava os possíveis passageiros, e a população recebeu com algum receio o novo transporte coletivo”, afirma Elisabeth von der Weid (*ibidem*, p. 7). Talvez o diagnóstico mais saboroso sobre as mutações tecnológicas no Brasil tenha partido de Mário de Andrade que, na década de 1920, levou Macunaíma à cidade de São Paulo: “Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!”, observa o narrador desse herói sem nenhum caráter (Andrade, 2016, p. 68). Continua, em seguida: “Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina (...)” (*ibidem*, p. 68).

Nos campos de batalha, entretanto, o perigo era iminente. Foi no “período entreguerras”, nos anos de 1930, que Walter Benjamin ressaltou o silêncio de quem testemunhou as atrocidades humanas, sobretudo pela visão de corpos fragmentados por conta das mudanças nas tecnologias de armamento: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada parecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo

⁹ Segundo a pesquisa de Elisabeth von der Weid, acredita-se que esse nome ficou conhecido por analogia aos trens da Estrada de Ferro D. Pedro II que iam até um engenho com este nome na zona rural (Weid, 1994, p. 6).

corpo humano” (Benjamin, 1994, p. 198). Naqueles tempos, o desenvolvimento das tecnologias era amalgamado ao tratamento do corpo moderno, causando intensas mudanças nos modos de ser, cujos vestígios encontram-se plenamente presentes e intensificados nos dias de hoje. Desde as técnicas de entretenimento (estereoscópio, fotografia, cinema, dentre outros) até os aparatos científicos, passando pelos armamentos bélicos, a modernidade foi marcada por dispositivos tecnológicos ancorados à formação histórica daquela época, ao capitalismo industrial, e que foi denominada por Foucault como “sociedade disciplinar”.

Nas páginas anteriores, algumas características do tratamento corporal na “sociedade de soberania” foram realçadas, e destacamos que a meta final consistia em *fazer morrer e deixar viver* os indivíduos. Como mostra Foucault, o controle exercido sobre a vida dos sujeitos pré-industriais era menos intenso, porém mais absoluto, pontual e fatal. Até o final do século XVIII, o soberano poderia, por exemplo, mandar matar seus súditos ou fazê-los morrer em guerras, exercendo seu direito ao confisco de bens e de vidas. Contudo, em meio às mudanças industriais modernas se alavancou um novo tipo de poder bastante específico, focalizado nos corpos e vidas dos seres vivos, a fim de gerir e esquadrihar a vitalidade humana. Contrapondo-se às sociedades de soberania, os dispositivos de poder característicos dessas organizações sociais e políticas incipientes, meticulosamente elaboradas no século XVIII e que vigoraram, predominantemente, até meados do século XX, agiam sobre os corpos de cada indivíduo. A intenção era discipliná-los e a normatizá-los para compor o complexo maquinário industrial, regido por inúmeros relógios, através de suas instituições de confinamento (escolas, fábricas, quartéis, hospitais, prisões). Tais formas focavam um alvo bastante diferente: o de *fazer viver e deixar morrer*.

Essa formação histórica, conhecida como “sociedade disciplinar”, dividiu-se em duas vertentes principais orientadas para a modelagem moderna dos corpos, objetivando a sua produtividade: a “disciplina” e a “biopolítica”. Segundo Foucault, a primeira delas se dirige ao *homem-corpo* e a segunda, ao *homem-espécie*, configurando os impulsos da anatomia política em seus aspectos *individualizantes* e *massificantes*, respectivamente. Isto é, ao longo da modernidade, essas “tecnologias de biopoder” agiram sobre a vida humana, moldando cada corpo individual ao mesmo tempo em que o massificavam para torná-lo membro de uma determinada população nacional. Ainda que cada um desses dispositivos de poder implantasse operações normalizadoras bastante específicas, a intenção compartilhada era a mesma: tornar os corpos *dóceis* e *úteis* para os fins nacionais e industriais daquele projeto social, político e econômico (cf. Foucault, 2013; 2008).

Não mais, então, as “mil mortes” como forma punitiva, a destruição infinitesimal do corpo de modo espetacular, a exposição de corpos como peças de um açougue. O processo civilizador, atrelado à ética protestante e aos disciplinamentos, injetou na modernidade um tipo de poder que não busca barrar ou destruir forças, mas regulá-las, ordená-las e geri-las para servir às demandas das produções fabris do capitalismo industrial. Com isso, também se abrem novos vórtices de problemas.

Se o corpo se constituiu como essa unidade através da qual cada sujeito da sociedade industrial se reconhecia como uma individualidade e se compunha na forma material mais imediata, não surpreende que os artistas modernos o tenham tomado como um de seus principais alvos. Uma das problemáticas focalizadas pelas estéticas modernistas que Eliane Moraes destaca foi, precisamente, a seguinte: “Destrói-se a figura humana, desumaniza-se a arte” (Moraes, 2012, p. 60). Essas palavras, inspiradas na obra sobre a estética moderna intitulada *A desumanização da arte*, publicada em 1925 pelo filósofo espanhol José Ortega y Gasset, sugere que a arte moderna busca problematizar o corpo, tirando o homem da cena central e universal que vinha ocupando desde o Renascimento. A ideia de “desumanização” simboliza o rompimento com o realismo e com o humanismo para, dessa maneira, deformar os aspectos mais “humanos” do sujeito moderno. A cabeça, nesse cenário, é um componente fundamental.

Além disso, fora do campo artístico, o fuzil de repetição, a metralhadora e as minas terrestres irão fragmentar os corpos em mil pedaços nos campos de batalha. Daí o silêncio angustiante, apontado por Benjamin, que teria acometido os soldados quando voltavam das guerras no século XX, pobres em experiência e distanciados das próprias vivências (Benjamin, 1994, p. 198). Embora exista a tendência difundida em apontar as mutações dos artefatos tecnológicos como causadoras de uma série de mudanças subjetivas e corporais – como essas parafernalias armamentistas e os novos meios de comunicação e de transporte vigentes naquele século –, parece que a lógica insinuada é outra. Em vez de se pensar que, em qualquer época, alguns artefatos causam mudanças nos modos de ser, é mais profícuo tomar certos objetos ou acontecimentos, tais como os meios de comunicação e as tecnologias, por exemplo, como efeitos e, ao mesmo tempo, propulsores de mudanças histórico-culturais. Ou seja, os fenômenos e as invenções tecnológicas de cada época são expressões de regimes de vida adequados a determinada formação histórica e instrumentos de transformação ou de intensificação de processos em curso.

A partir desse trajeto percorrido, é válido supor que o corpo fragmentado foi cobiçado pelo olhar moderno, e parece ainda o ser na contemporaneidade, embora com outros sentidos e

valores. Entre os séculos XIX até meados do XX, época em que o corpo em pedaços era um perigo real, seja no trabalho industrial, nas atividades urbanas ou nos campos de batalha, as silhuetas humanas violentadas eram expostas sem pudor nas obras artísticas e também na mídia. Convém exemplificar: no dia 25 de maio de 1944, a “foto da semana” da *Revista Life* foi a de uma mulher olhando para um crânio japonês enviado por seu namorado, um soldado americano (Larson, 2014, p. 69). Ao contrário do que se possa imaginar, não se trata de um caso isolado. Uma série de escalpos e crânios de japoneses foram colocados em efígie sobre tanques e veículos de norte-americanos na Segunda Guerra Mundial, “como atesta, entre outras, uma foto de Ralph Morse tirada em Guadalcanal, e ingenuamente publicada na *Revista Life*”, lembra Stéphane Audoin-Rouzeau (2006, p. 400). Embora essas imagens tenham recebido cartas de repúdio por parte de leitores, nessa “era do choque”, como denominou Sontag, a fotografia tinha a vantagem de unir dois atributos contraditórios, quando comparadas às pinturas de guerra, por exemplo (Sontag, 2003, p. 18). Ao mesmo tempo em que embutia uma credencial de objetividade tecnológica, sempre supôs, necessariamente, um ponto de vista. Por isso mesmo a fotografia pode ser considerada um registro do real e um testemunho do real, uma vez que alguém de fato havia estado lá para tirá-la.

Um detalhe volta, neste ponto, como um importante eixo para se compreender as moralizações das imagens corporais que atualmente circulam no campo midiático: o choque do real. A contemporaneidade, como se sabe, não deixou de ser regida por certos mecanismos renovados de poder-saber. Mesmo que a lógica disciplinar e suas instituições específicas tenham entrado em crise na segunda metade do século XX, hoje operam novas configurações de espaço-tempo, atravessadas por “regimes de visibilidade” inéditos. Na cultura espetacular, vigoram também outros valores, cada vez mais distantes daqueles que impulsionaram a modernidade, vinculados à ética protestante e à moral burguesa.

É contraditório e complexo o olhar moralizador contemporâneo. Embora as silhuetas cuidadosamente delineadas nos moldes do *fitness* e da “boa forma” tenham assumido uma importância devastadora, as mídias e as artes atuais também exploram com sucesso outros tipos de imagens corporais, muito distantes dessas ora “cultuadas”. Entre elas, as aqui colocadas em perspectiva: a exposição do organismo violentado e fragmentado. A intensa fome de veracidade e de choque na cultura contemporânea incita a exibição e o consumo de corpos que desafiam tanto o bom senso (com o que é considerado “bom” e “belo”) como o senso comum (o que não devemos mostrar ou ser).

Na maioria dos casos, as imagens miméticas provocam este tipo de reação, quando não inseridas em um contexto artístico. Os exemplos de corpos sofredores deslindam tal suspeita.

Para isso, recorremos uma vez mais a Sontag, que reflete sobre a diferença entre a representação artística e a fotográfica do repertório de sofrimento (Sontag, 2003, p. 31). A autora identifica que, no primeiro caso, o horror tem seu lugar em uma cena complexa que dá conta do engenho visual e manual do artista, possibilitando a satisfação do espectador de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Uma foto em *close* de um horror real provoca uma reação completamente diferente: choque e vergonha. Pois nada poderíamos ter feito para minimizar esse sofrimento; somos pequenos espectadores impotentes. Embora a questão da denúncia dos horrores do mundo seja, de fato, muito pertinente, o que interessa aqui é o valor de realidade que as imagens corporais ganharam no mundo contemporâneo, cujo aliado é precisamente o choque, convidando ao seguinte desafio diário: você consegue olhar para isso?

As transformações que estão ocorrendo no campo das subjetividades encorpadas ocorrem com uma velocidade incomensurável. Apesar da rapidez, o choque de ver o corpo explícito e “real”, pelo menos, parece ocupar um lugar privilegiado nesse palco. No final do século XX e início do XXI, dissemina-se um movimento contrário aos rigorosos moldes da “boa forma”



Figura 6: *Nan one month after being battered* (1984), Nan Goldin

física, que pode ser observado no campo da arte e no ambiente midiático atual, como atestam diversos projetos artísticos de fotografia, de artes visuais e de performances. Trata-se de um campo aberto e múltiplo, perpassado por contradições, mas que se encontram em constante tensão com esses contornos “censurados” pelo olhar contemporâneo e procuram ampliar o campo do visível. Entram em cena as diferentes formas estéticas do “realismo sujo” (Figura 6) e as imagens corporais pertencentes à “estética amadora” (Figura 7), provocando uma torção na hegemonia dos contornos limpos e polidos que insuflam o campo midiático contemporâneo (Jaguaribe, 2007, p. 171-180; Sibilia, 2015a).

Ambas as imagens de violência e de nudez constituem importantes eixos nas demandas por realismo, que foi tomando conta de âmbitos distintos da esfera midiática: por um lado, o organismo despedaçado é amplamente consumido nos noticiários sensacionalistas, em diversos gêneros cinematográficos e em videogames, quadrinhos, desenhos animados, programas de televisão, sites da internet, e até mesmo em publicidades. Por outro, a reivindicação democratizante do direito de *todas e qualquer uma* de se exhibir sem roupas leva a iniciativas



Figura 7: Projeto *Expose* (2015)

como “*The nu project*”¹⁰, “*Expose*”¹¹ e o brasileiro “*Apartamento 302*”¹², que questionam os padrões corporais propalados pela mídia tradicional, subvertendo a idealização das formas femininas ao exibir os corpos “reais” das mulheres que se voluntariam para tal (Sibilia, 2015a, p. 183-187). Apesar de suas particularidades e diferenças, tais imagens do orgânico “cru” e “autêntico” forçam os limites do que “pode” (ou mesmo do que “deve”) ser mostrado no espaço público, problematizando

assim padrões hegemônicos.

Não é a primeira vez, entretanto, que se questiona um suposto modelo “perfeito” da figura humana. Nos séculos XIX e início do XX, a idealização metafísica que cercava as imagens corporais foi dilacerada pelos modernismos e pelas vanguardas estéticas. Naquela época, a fragmentação, o desmembramento e a decapitação foram forças ativas no combate ao modelo antropomórfico e ao humanismo racionalista, em meio aos pavores das guerras e às incertezas daquele momento político, iluminando o lado mais obscuro e monstruoso do ser humano. Não é exagero afirmar que, na primeira metade do século XX, a iconografia da decapitação pode ser articulada a um projeto político de liberdade para corpos e almas. Mas seria a proposta moderna de transformação da vida humana comparável às exposições dos corpos obscenos? Ou será que respondem a valores radicalmente distintos, ligados à lógica do espetáculo e à da performance, indicando outras voltas no parafuso relacionadas a essa retórica visual e às obscenidades do corpo humano?

Antes de mapear tais questões, a proposta é a de surfar o turbilhão moderno. Um indício dessa aposta libertária, que será explorada neste trabalho, encontra-se no primeiro volume da revista francesa *Acéphale*, criada por Georges Bataille, Pierre Klossowski e André Masson em 1936. No interior da publicação, os autores propõem que a imagem do homem decapitado seria a síntese daquela época, alertando que “a vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo” e, em seguida, que “o homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão” (Bataille *et al.*, 2013, p. 3). Para enfatizar, ao lado do texto se encontra uma imagem

¹⁰ “The nu project”. Disponível em: <http://www.thenuproject.com/>. Acessado em: 14/10/2016.

¹¹ “Expose”. Disponível em: <http://www.theexposeproject.com/>. Acessado em: 14/10/2016.

¹² “Apartamento 302”. Disponível em: <http://apartamento302.tumblr.com/>. Acessado em: 14/10/2016.

emblemática assinada por André Masson: um homem decapitado, embora vivo. Símbolo da razão, da lógica e do intelecto, a cabeça não se encontra nem mesmo próxima ao corpo do acéfalo: ela é abandonada por completo, o corpo se livra dela. Em uma ruptura com as proporções justas do homem vitruviano e com o modelo antropomórfico, e para de fato “desumanizar” o homem da maneira que os artistas modernistas vislumbraram, o desenvolvimento orgânico é destruído para, eventualmente, ser reconstruído e atingir novos horizontes. No seio dessa filosofia, o corpo sem cabeça é potente e vivo, o pensamento flui por todo o corpo, livre das amarras do conhecimento, da racionalidade e do intelecto.

Cabe questionar, no entanto, se essa inusitada potência ainda se sustenta nos dias de hoje. Seria o pensamento livre para fluir por todo o corpo *fitness*, em sua “ótima” forma física? Em meio aos novos ascetismos pelo “corpo perfeito”, “bundas durinhas” e “barrigas negativas”, e cada vez mais se redefinindo como uma imagem idealmente bidimensional, seria esse corpo deveras *livre*? Sem o “peso” da cabeça racional/soberana, o corpo espetacularizado contemporâneo é capaz de fluir devires e de potencializar a vida humana? Diante dos variados problemas relacionados à cabeça no mundo somático contemporâneo (a esquizofrenia e a doença de Alzheimer, por exemplo), o que pode – *mesmo* – um corpo sem cabeça? Além disso, as imagens corporais obscenas, que rechaçam a moral contemporânea, são capazes de abalar as atuais vivências idealizadas? Ou tais produções seriam tão somente uma forma de espetáculo, aptas a serem consumidas e normalizadas?

Talvez um dos efeitos não previstos por Bataille, no contexto contemporâneo, é o corpo sem cabeça ter desembocado naquilo mesmo que visava a corroer: as proporções ideais e a forma perfeita. Transgressão e liberdade passam então a ganhar outros matizes, convidando o pensamento a novos desafios. Pois a vida humana não é um estado fixo, mas remete a um movimento absoluto e contínuo; são vastas e ínfimas as transformações ocorridas no plano das reflexões filosóficas, artísticas e midiáticas, bem como nas próprias vivências encorpadas, daquilo que pouco conhecemos e que vulgarmente nomeamos como: o corpo.

2.

CORPO**O que pode um corpo sem cabeça?**

Foi desse lugar, onde se engendrou a primeira gênese da alma, que a parte divina fez depender a nossa cabeça, que é como uma raiz e mantém todo o nosso corpo na posição ereta.

Platão

O corpo é comparável a uma frase que nos convida a desarticulá-la para que ela recomponha, através de uma série infinita de anagramas, seus conteúdos verdadeiros.

Hans Bellmer

Quando falamos de “corpo”, parece que sabemos, com precisão, a que nos referimos: um conjunto orgânico, composto de sangue, carne e ossos, acoplado a suas diversas partes e ao mundo. O uso dessa palavra, aliás, tende a ultrapassar o invólucro humano e a se estender para o campo da metáfora, quando é necessário, por exemplo, referir-se a um agrupamento mais ou menos harmônico ou ideal (corpo social, corpo político, dentre outros). Mas o que é, efetivamente, o corpo? Seria a figura humana, de fato, tão harmônica e ideal quanto parece? São incontáveis e muito variadas, as definições singulares – criadas e recriadas pelas diferentes culturas, inseridas em tempos e espaços distintos – do que a sociedade ocidental intitulou como o “corpo humano”. Plástica e cambiante, tal noção ainda se encontra em plena redefinição e suscita, cada vez mais, novos questionamentos e ruminações.

Talvez o que se acredita ser “o corpo” mesmo, abstrato e idealizado, seja realmente uma invenção histórica, lapidada para servir às finalidades específicas de determinada época. Pois são múltiplos e mutáveis os sentidos e valores que encarnamos, seja de um objeto ou de uma prática, impossibilitando, assim, a rigidez de um modelo único e absoluto. Apostando, portanto, na fluidez e na multiplicidade do que se *é*, deslocamos essa questão para: o que *pode* um corpo?¹³ Sem dúvida, ele parece poder muito, pois seus limites orgânicos têm ultrapassado

¹³ A questão foi proposta por Spinoza na proposição 2 da parte III da *Ética*, em que Spinoza afirma que “nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente pode determinar o corpo ao movimento ou ao repouso” (Spinoza, 2015, p. 100). Em sua filosofia, Spinoza afirma que ninguém sabe o que pode um corpo. Essa formulação

barreiras antes consideradas impossíveis. De modo mais específico, então: o que pode um corpo... sem cabeça?

O corpo humano emerge, como premissa destas reflexões, em meio a uma série de paradoxos que constituem o campo de batalha da moral contemporânea. Alguns séculos atrás, porém, em um ato usualmente considerado fundador da era moderna, ele fora formulado pelo filósofo francês René Descartes como uma máquina. No seio dessa filosofia mecanicista inaugurada no século XVII, a peculiar mecânica corporal humana se diferenciaria de outras máquinas, vivas ou inertes, apenas pela singularidade de suas engrenagens. Diante desse corpo definido como uma máquina magistral, que suscitava a admiração das ciências da natureza e humanas frente a um organismo perfeitamente montado e estruturado, o antropólogo francês David Le Breton afirma que “o mecanicismo dá paradoxalmente ao corpo seus duvidosos títulos de nobreza, sinal incontestável da proveniência dos valores para a modernidade” (Le Breton, 2013, p. 19). Paradoxalmente, pois, em meio a essa *ode* moderna ao corpo humano, surge também certo *ódio* inédito com relação a esse mesmo corpo: a carne envelhece, sofre, adocece, padece e morre. O corpo, associado à máquina, revela fatalmente sua origem não técnica.

Uma das principais concepções de corpo, que parece ter sido fixada no Ocidente, veio desse influente filósofo. “Considerava-me, inicialmente, como provido de rosto, mãos, braços e toda essa máquina composta de ossos e carne, tal como ela aparece em um cadáver, a qual eu designava pelo nome de corpo”, reflete Descartes, em uma conhecida passagem de suas *Meditações metafísicas*, publicadas em 1641 (Descartes, 1983, p. 101). Essa descrição da mecânica corporal é acompanhada de uma suspeita: seria possível, talvez, viver sem a parte carnal, que em nada diferiria de um cadáver, pois a essência humana seria de uma natureza totalmente diversa. O ser humano, para o cartesianismo, formou-se de uma combinação entre o elemento material, o *corpo*, e o imaterial, a *alma*. Juntos, eles construíram a visão de nossa espécie como dotada da *res extensa* e da *res cogitans*, noção que permanece até hoje, embora com outras nuances. O peso maior foi atribuído ao segundo, de natureza espiritual, imprimindo uma marca profunda no pensamento ocidental, difícil de ser ultrapassada, mesmo séculos mais tarde.

No entanto, não tardaram a entrar em crise, durante o século XIX, alguns valores e crenças metafísicos que pareciam firmemente fixados em solos inabaláveis. Ou, como diria Edgar Allan Poe, no vertiginoso conto “Uma descida no Maelström”: “*The rock rocked*” (Poe,

ganhou notoriedade a partir da obra de Gilles Deleuze, intitulada *Spinoza, filosofia prática*, no texto: “Sobre a diferenciação da ética em relação a uma moral” (Deleuze, 2002, p. 23-36).

2007a, p. 231).¹⁴ Na beira desse vórtice, ninguém menos do que o “eu”; outrora estável e inabalável, uno e fixo, esse estranho ser se percebe perdendo sua coesão e inteireza, legitimadas pela metafísica como “certezas imediatas”. Instalam-se, no pensamento europeu, a dúvida e a inquietação, que tão logo foram tematizadas por filósofos, artistas e romancistas daquele século. Tais mudanças irromperão, enfaticamente, nos contornos da figura humana: desarmoniza-se, desconstrói-se e desarticula-se o corpo. Desse modo, no bojo da época da razão, do iluminismo e do evolucionismo, adentrando no turbilhão de mudanças tecnológicas, científicas e subjetivas, o sujeito moderno passa por uma irrevogável “perda da cabeça”.

Este capítulo e o subsequente são tentativas de esboçar alguns contornos dessa perda do “eu” e da cabeça, apurando o papel do corpo nessa trama. Seguem algumas questões e ideias que podem ajudar a introduzir o trabalho investigativo. Como a fragmentação do corpo parece ter se fixado, no período moderno, como um paradigma? Isto é: até o início do século XIX, o sujeito era visto como coeso, coerente e uno, mas esse modelo sofreu uma ruptura quando a fragmentação social, psicológica e metafísica passou a imprimir marcas profundas na experiência moderna, sobretudo da década de 1810 em diante. Por que tal ruptura ocorreu? Como e por que o corpo humano passou a ser explorado e mapeado como produtor de imagens e sentidos na cultura oitocentista, quando antes não havia uma relação problemática entre sujeito e objeto? De que forma as evidências pictóricas do corpo fragmentado nos ajudam a pensar sobre certos modos de ser e estar no mundo em determinada época? Por que o corpo decapitado foi compreendido como uma potência libertária na modernidade estética e quais são as implicações dessa figura na cultura da imagem contemporânea? Ainda é possível afirmar, hoje em dia, tal potência filosófica, política e cultural? Quais são os valores atrelados aos corpos contemporâneos e o que eles têm a dizer sobre o atual regime de poder-saber?

A intenção dessa sondagem consiste em detectar certas continuidades e sublinhar algumas rupturas envolvendo o corpo fragmentado que venham a ser significativas para problematizar alguns fenômenos atuais, relacionados ao “culto ao corpo” e à moral da “boa forma” física, por um lado; e por outro, à ênfase tecnocientífica contemporânea atribuída ao cérebro e ao interior do corpo, explicitada no próximo capítulo. É preciso, de saída, realizar um esclarecimento. Trata-se de deslocamentos e rupturas que servem a esta pesquisa e seus interesses, e, devido a isso, a presente análise optou por iluminar alguns focos específicos, que dialogam de modo mais imediato com os objetivos aqui propostos. Como a pesquisa acadêmica

¹⁴ A frase completa, em inglês, é ainda mais enfática: “*The mountain trembled to its very base, and the rock rocked*” (“A montanha estremeceu na própria base, e a rocha abalou-se”, tradução nossa).

é perpassada por escolhas que implicam, necessariamente, deixar de lado inúmeros mundos possíveis, a estratégia é apontar algumas tendências subjetivas e corporais que se insinuaram no mundo ocidental moderno e as sutis transformações que estão se operando nas culturas globalizadas da imagem e do espetáculo contemporâneas.

As complexidades filosóficas, artísticas e midiáticas são de fato imensas, perpassadas por ambiguidades e dobras, existindo o risco da redução ou homogeneização de certos fenômenos, que, por sua vez, estão sempre em mudança e transformação. Tendo em vista esse problema, o que se procura é realizar um levantamento de práticas e tendências corporais estimuladas em épocas específicas, que não fariam sentido ou sequer existiriam em outros tempos, abrindo caminho para novas formas de ser e estar no mundo. Em busca de mapear esse contexto, lançando mão do pensamento genealógico, evitou-se estudar separadamente certos fenômenos midiáticos, manifestações artísticas ou mesmo determinadas tecnologias, como se fossem objetos isolados ou isoláveis. A intenção é a de traçar relações entre vários efeitos de superfície histórico-cultural, fazendo emergir novos solos de problematização que possam ser relevantes para este tema: os fragmentos obscenos do corpo humano.

Para dimensionar a crise da coesão do “eu” e a fragmentação dos contornos humanos que se insinuaram em meio ao fervilhar do turbilhão moderno, faz-se necessário recuar, inicialmente, ao que aí parecia se fraturar: a cisão radical corpo/alma proposta por René Descartes. No século XVII, o cartesianismo chega à certeza absoluta do “eu penso” após ter colocado, nos meandros de suas reflexões, tudo em dúvida. Esse método filosófico a que especialistas chamam de “dúvida hibernólica” pôs por terra, definitivamente, as certezas do pensamento pautado na teologia medieval. Toda ancoragem passa a se apoiar, segundo Descartes, na razão humana. Com efeito, o declínio da teologia como fundamento da civilização ocidental provoca de imediato a dúvida, postulada e radicalizada por Descartes, para dela extrair uma certeza tomada como imediata. No parágrafo 12 da primeira *Meditação*, o filósofo descreve a seguinte situação: “Suporei, pois, que há não um verdadeiro Deus (...), mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador que o poderoso, que empregou toda a sua indústria em enganar-me” (Descartes, 1983, p. 96). Esse “gênio maligno” aparece, no texto, inscrito no reino do engano, inviabilizando toda e qualquer certeza sobre o que quer que seja.

Esse mundo enganoso exala um odor inequívoco, funcionando como um sintoma do declínio de Deus. Entretanto, tal questionamento em relação à fundação divina não passava de um recurso metodológico para que a existência de Deus fosse, em seguida, restaurada. Cabe enfatizar, porém, que essa restauração é realizada pelo caminho da racionalidade e, com isso, a divindade passa a ser tributária da razão humana. Em outras palavras, esse movimento não parte

de Deus, mas chega a ele por um caminho tortuoso, por meio do método da dúvida radical ou hiperbólica. A partir dessa dúvida, Descartes extrai a seguinte certeza imediata: “eu duvido”; ora, se duvidar é pensar, então se eu duvido/penso, logo existo/sou.

Essa noção cartesiana, aliás, viria a ser filosoficamente desconstruída e abalada no último quartel do século XIX, por Friedrich Nietzsche, que ressaltou uma questão até então inédita: a aliança entre gramática, moral e metafísica, expressa no privilégio da estrutura sujeito-predicado. No parágrafo 17 de *Além do bem e do mal*, o filósofo alemão postula que “algo pensa”, mas supor que esse “algo” seja o antigo e famoso “eu”, mero sujeito da oração, está longe de ser uma “certeza imediata” (Nietzsche, 2012a, p. 27). Para ele, já é inclusive excessivo afirmar que “algo pensa”, pois nesse enunciado ainda se mantém o lugar do sujeito (mesmo preenchido por um pronome neutro – em alemão: *es*).¹⁵ Já se configuraria, na suposta certeza imediata cartesiana, certa *interpretação* do fenômeno, em lugar do próprio fenômeno. Afinal, segundo Nietzsche, eu não sou o sujeito do meu pensamento; o pensamento me sobrevém e atravessa.

Voltemos ao cartesianismo. A partir de Descartes, no século XVII, o ser humano passou a ser pensado como a combinação entre elementos materiais e imateriais: o sujeito pensante, *res cogitans*, e o corpo, *res extensa*. Para Descartes, a essência do homem se encontrava no *cogito* (alma, razão), desligando-se a inteligência da corporeidade, entendidas como duas “substâncias” distintas e mutuamente excludentes. Cria-se uma violenta cisão entre a *res cogitans* e a *res extensa*. O segundo elemento (o corpo, a esfera do sensível) não faria senão atrapalhar o primeiro, hierarquicamente superior. O problema relacionado à articulação entre esses dois elementos, deixado em aberto por Descartes, será enfrentado por Henri Bergson no final do século XIX, contrariando o pensamento hegemônico da época.

Em *Matéria e memória*, publicada em 1896, Bergson propõe um novo dualismo, bastante diferente da dicotomia “corpo/alma”: trata-se, conforme enunciado no título da obra, da diferença de natureza entre *matéria* e *memória* (Bergson, 1999). A estratégia bergsoniana consistiu em reforçar a distinção entre o *espírito* e a *matéria*, recorrendo à memória tanto para diferenciá-los (como naturezas distintas) quanto para entrelaçá-los na vida efetiva dos homens. Nessa perspectiva filosófica, corpo e alma não mais implicariam uma cisão radical, funcionando, na memória, de modo mutuamente imbricado. A memória entendida bergsonianamente – que, para seu funcionamento, depende da integridade do cérebro – seria o

¹⁵ A explicação do termo em alemão foi feita por Maria Cristina Franco Ferraz.

termo de ligação apto a equacionar o velho problema do dualismo legado por Descartes ao pensamento ocidental.

O mundo oitocentista herdou, dessa forma, uma noção de sujeito coeso, coerente, seguro, capaz de ter certezas (sobretudo ligadas ao “eu”), pleiteadas como imediatas. Atravessado pelas mudanças significativas ocorridas ao longo do século XVIII e pelas questões colocadas pelo empirismo inglês, o século XIX assistiu a uma fratura na crença acerca da coesão do sujeito. Tal fratura, por sua vez, remete a determinadas condições históricas, ligadas ao processo civilizador e à modernização industrial, perceptiva e cognitiva ocorridas ao longo da modernidade, algumas mencionadas no capítulo anterior. Desse modo, embora as tecnologias da virtualidade no século XXI tenham modificado noções como a materialidade do espaço e a linearidade do tempo, por exemplo, tais vetores já anunciavam transformações nas capitais europeias em expansão no século XIX, sobretudo com o advento dos novos meios de comunicação, de transporte e de entretenimento. Além disso, conforme explicitou Maria Cristina Franco Ferraz, certos traços muitas vezes associados à “pós-modernidade” – como a fragmentação da atenção, a perda de referências tradicionais e o descentramento do sujeito – já se encontravam presentes no século retrasado, tanto no âmbito da experiência quanto no da reflexão teórica (Ferraz, 2010, p. 22).

Esse processo de modernização da percepção operado no mundo oitocentista culmina em um novo tipo de observador e de espectador modernos, provocando novos modos de ver, perceber e ser na virada daquele século. Ou seja, o “eu” coerente e seguro das *Meditações metafísicas* será radicalmente desconstruído e fragmentado nas agitações dos tempos modernos, afinadas às novas vivências corporais e subjetivas. Em sintonia com as teses de Foucault sobre as novas formas de biopoder e as biopolíticas implementadas na modernidade, o historiador da arte Jonathan Crary investigou as rigorosas exigências do maquinário disciplinar e das tecnologias de controle e sujeição desenvolvidas pelo capitalismo industrial, e sua intrínseca relação com os incipientes estudos sobre o corpo e a fisiologia óptica. Para esse fim, o autor traça em sua obra, *Técnicas do observador*, uma genealogia do observador e da visão, com ênfase nas primeiras décadas do século XIX. Salienta uma mudança que teria ocorrido no século retrasado, época em que o corpo moderno esteve cada vez mais sujeito às novas formas de investigação, regulação e disciplina. Apostando na perspectiva genealógica, as teses de Crary propõem um afastamento do determinismo tecnológico, ao distinguir radicalmente o regime óptico e epistemológico que preside ao dispositivo da câmara escura nos séculos XVII e XVIII dos modos de perceber e de conhecer no século seguinte, balizados sobretudo pelo modelo do estereoscópio (Crary, 2012).

Essa ruptura foi de extrema importância para compreender a fragmentação do corpo e do campo visual na modernidade, alinhada à emergência de novas tecnologias científicas e de entretenimento, atingindo tanto as formas de construção de si como o modo de se relacionar com os outros e com o mundo. Dessa forma, as teses de Crary podem ajudar a compreender os problemas aqui focalizados, e merecem ser retomadas. Em sua pesquisa, o autor constatou que entre os séculos XVII e XVIII a câmara escura foi o modelo mais amplamente utilizado para explicar a visão humana e representar o sujeito perceptivo em uma posição não-problemática em relação ao ambiente exterior, pois a visão era garantida através das mediações tecnológicas. Naqueles longínquos séculos, as leis da física óptica newtoniana certificavam a objetividade e a verdade de um mundo imediatamente apreensível, dado por um Deus bom e universal. Nesse contexto, o observador – isolado em uma introspecção e auto-observação reflexiva dentro da câmara escura – testemunhava o mundo tal qual ele é, em uma relação de imediatez, de presença e de transparência. A produção de imagens independia do corpo humano, pois naquele momento não é o corpo que percebe e sente, e sim a *alma*. Em suma, nos séculos XVII e XVIII, a visão possuía uma concepção especializada, geometrizada e intelectualizada, em detrimento de uma futura ênfase no vetor da temporalidade, já no século XIX, por conta de profundas mudanças nos modelos de percepção e de conhecimento (cf. *ibidem*, p. 33-70).

O que aconteceu? A objetividade e a transparência racional do mundo entram em declínio diante de uma ampla rede de mudanças filosóficas, científicas e culturais que se insinuaram na sociedade europeia. No século XIX, o olho não é mais análogo a uma lente, mas é remetido à *corporeidade*, com suas variações temporais e instabilidades orgânicas. O marco desse processo é a publicação do livro *A doutrina das cores* de Goethe, em 1810. Contra Newton, o autor afirma que as cores não são apenas físicas e químicas, mas sobretudo *fisiológicas*. O filósofo Arthur Schopenhauer, que acompanhava de perto as descobertas científicas de sua época, radicalizou esta perspectiva ao sugerir que as cores são exclusivamente fisiológicas. Nesse segundo momento da modernidade, que o pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht chamou de “modernidade epistemológica”, o observador passa a ser “condenado”, mais do que privilegiado, a observar a si mesmo no ato da observação (Gumbrecht, 2010, p. 62). O teórico alemão afirma, em seguida, que esse nó autorreflexivo do “observador de segunda ordem” teve duas consequências importantes: em primeiro lugar, cada elemento do conhecimento e cada representação que o sujeito moderno produzisse dependeriam do ângulo específico de observação, destruindo a antiga crença na estabilidade dos objetos de referência e na suposta simplicidade do esquema sujeito-objeto; em segundo, o corpo humano e seus sentidos se tornam parte integrante de qualquer observação do mundo (*ibidem*, p. 62).

Sinais desses tempos já podiam ser observados pelos olhares atentos. “Toda ideia real deve ser originada de uma impressão”, afirma David Hume, em *Tratado da natureza humana*, publicado em 1740, antes mesmo da obra de Goethe (Hume, 2000, p. 284). Em uma ruptura com o sujeito cartesiano, tal visada empirista postula que a subjetividade é compreendida como um fluxo de diferentes percepções em movimento, dadas *a posteriori*, que se sucedem umas às coisas com uma rapidez imensa. Nessa filosofia, não é mais possível afirmar um “eu” contínuo e imutável. Com efeito, a racionalidade humana não é mais capaz de captar o mundo tal e como ele era, pois “nunca apreendo a *mim mesmo*, em momento algum, sem uma percepção, e nunca consigo observar nada que não seja uma percepção”, resume Hume, na passagem intitulada “Da identidade pessoal” (*ibidem*, p. 185). Já em 1781, o filósofo alemão Immanuel Kant publica sua *Crítica da razão pura*. Tributário do empirismo, Kant utiliza uma série de metáforas visuais para valorizar o sensível, caracterizando o mundo como um caos de percepções que precisa ser organizado (Kant, 1983). Embora muito distintas, em ambas as perspectivas a razão é encarnada (no sentido mais literal possível); e a visão, em vez de ser uma forma privilegiada do saber, torna-se um objeto do conhecimento.

A relação entre observador e objeto se estremece nas primeiras décadas do século XIX. Ao contrário da firme rocha da racionalidade, os dados sensíveis são apreendidos como moventes, ondulantes, variáveis. As percepções sobre os fatos, desse modo, passam a ser necessariamente *temporais*, acarretando um novo problema: do ponto de vista da percepção sensível, o mundo aparece para cada um de forma diferente, correndo o risco de se cair em um ceticismo radical. Nesse contexto, como extrair qualquer tipo de certeza e verdade, se tudo o que existe é suscetível à variação e à transformação? Uma das saídas possíveis desse impasse, identificada por Crary a partir das teses foucaultianas, foi a seguinte: o corpo se torna o lugar tanto do poder como da verdade (Crary, 2012, p. 82). A partir do momento em que a percepção é inserida no corpo humano, no século XIX, ela está sujeita a todo tipo de investigação e controle, coincidindo com novos procedimentos de disciplina e regulação.

Assim, as novas ciências em expansão entre as décadas de 1820 e 1840, dentre elas a fisiologia óptica e a psicofisiologia, não tardaram a investigar os novos fenômenos relacionados à visão subjetiva, como a pós-imagem retiniana, a disparidade binocular, as imagens entópticas e a paralaxe. Nesse âmbito, a fisiologia passa a explorar, mapear e dominar, cada vez mais, esse novo continente que é o *corpo*, esquadrinhando quantitativamente o olho em termos de atenção, tempo de resposta, limiar de estimulação e fadiga. Esses estudos relacionavam-se, por sua vez, com as exigências de conhecer a adaptação de um sujeito às tarefas da produção em série em

que a atenção máxima era indispensável para racionalizar e aumentar a eficiência do trabalho mecanizado.

Da década de 1820 em diante, os estudos experimentais das pós-imagens retinianas e sua relação com o tempo levaram à invenção de uma variedade de técnicas e aparelhos ópticos. Crary esclarece que, inicialmente, tais “técnicas do observador” tinham como propósito a observação científica, mas não tardaram a se tornar forma de entretenimento popular das massas (*ibidem*, p. 105). Dentre os diferentes aparelhos ópticos que surgiram naquela época, a técnica mais significativa de imagem visual do século XIX, com exceção da fotografia, foi o estereoscópio. Uma questão retorna com renovado entusiasmo: se um observador percebe uma imagem diferente em cada olho, como elas são apreendidas de maneira única e unitária? Esse antigo problema da disparidade binocular é resolvido em 1833, junto às medições bem-sucedidas de Wheatstone acerca da paralaxe binocular, em uma operação de reconciliação através da proximidade física no estereoscópio (*ibidem*, p. 117). O “realismo” desse aparelho, portanto, pressupõe que a experiência perceptiva seja essencialmente uma apreensão das diferenças.

O efeito desejado com o estereoscópio não era apenas o de semelhança, mas sobretudo de tangibilidade aparente. No entanto, o autor enfatiza que a sua profundidade aparente e o seu relevo não possuíam uma lógica ou ordem unificadora, mas revelavam um campo desunificado e agregado de elementos separados. Visto que a ciência e a arte constituem campos entrelaçados de saberes e práticas, Crary encontra em uma série de pinturas do século XIX algumas das características das imagens estereoscópicas, tais como a descontinuidade entre grupos e planos, sugerindo o espaço agregado presente nesse tipo de imagem. É o caso, por exemplo, da obra de Georges Seurat: *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (Um domingo à tarde na Ilha de La Grande Jatte), pintada em 1884. Nela, pessoas da classe burguesa relaxam no domingo em uma ilha do rio Sena, sentados ou em pé na grama, fitando uma paisagem que está além do quadro. O efeito, porém, é de uma área disjunta, sem coerência espacial, de profundidade modelada e com uma superfície recortada (*ibidem*, p. 124). Nesse caso, a sensação não é a de um campo unificado, mas fragmentado, com cada figura separada e isolada em seu próprio espaço.

Os novos dispositivos ópticos fizeram, portanto, parte de uma ampla mutação de cunho epistemológico, tornando-se compatíveis tanto com a visão subjetiva quanto com algumas características da sociedade moderna no século XIX, como, por exemplo, o horror aos espaços vazios, a disjunção dos objetos na cena e a fragmentação dos regimes de percepção e de atenção. Em uma visada genealógica, Crary argumenta que o declínio de aparelhos ópticos como o

estereoscópio não foi parte de um simples processo de invenção ou de aperfeiçoamento tecnológico, mas sinal de que essas formas mais antigas de apreensão de mundo deixaram de ser adequadas às necessidades e aos usos da época.

Como vimos, a partir do momento em que a imagem passa a fazer parte de um corpo vivo, aquilo que se vê pode ser desreferencializado como algo existente fora do sujeito. Em outras palavras, o visível pode estar exclusivamente vinculado a um corpo afetado por estímulos internos e externos. Nesse novo modelo, a percepção humana, condicionada pelo tempo e pelo dinamismo de processos físicos e psicológicos, é capaz de oferecer apenas uma aproximação instável de seus objetos. Em outro livro chamado *Suspensões da percepção*, Crary explica que a atenção passa a funcionar como uma capacidade relativa de um sujeito para isolar certos conteúdos de um campo sensorial em detrimento de outros, a fim de manter um mundo ordenado e produtivo (*idem*, 2013, p. 39). Afinal, o capitalismo industrial impulsionou a atenção e a distração a novos limites e limiares, com o intenso fluxo de novos produtos, novas formas de estímulos e informações, respondendo a esses mesmos estímulos com métodos de regulação e administração da percepção. Respondendo a tal instigação, Crary entrelaça mais uma vez o campo da ciência e o da arte, e nesse percurso encontra, no quadro de Édouard Manet intitulado *Dans la serre* (Na estufa), o potencial do espectador tanto para a máxima atenção quanto para a mais profunda dissociação e devaneio (Figura 8).



Figura 8: *Dans la serre* (1879), Édouard Manet

Essa obra de Manet, de 1879, está inserida em um contexto mais amplo de um conflito essencial no âmbito da lógica perceptiva da modernidade. Por um lado, a integridade da visão e a obsessão com a unidade da percepção, a fim de garantir o mundo real em funcionamento. Por outro, a dinâmica da troca psíquica e econômica, de equivalência e substituição, de fluxo e dispersão. A pintura exala toda a

dinâmica que envolve os estudos sobre a atenção no século XIX: mais do que compreendida como uma simples oposição entre estados atentos e estados desatentos, a atenção passou a ser entendida em uma ampla e contínua escala de graus de variações maiores e menores, percorrendo os estados de absorção, desatenção, devaneio, transe, e até mesmo sonambulismo e hipnose. Esse último estado, aliás, teve grande relevância cultural e científica na passagem do século XIX ao XX, especialmente na psicanálise. No entanto, ao longo do século passado, a

hipnose atravessou um processo de desqualificação epistemológica, desprezada como prática dirigida a processos automáticos – considerados inferiores, mais instintivos e próximos da animalidade – e não a processos racionais (*ibidem*, p. 95). Crary afirma, inclusive, que o neurologista francês Hippolyte Bernheim caracterizou a hipnose como uma “decapitação mental”, visto que tal processo não contaria com a participação consciente e a força de vontade do paciente.¹⁶

O próprio fato de a figura feminina, na pintura de Manet, estar toda comprimida e amarrada pelas roupas e acessórios da época revela a relação recíproca entre as exigências de imobilizar a atenção e o problema da dispersão perceptiva (*ibidem*, p. 116). Para refletir sobre a mulher sentada nessa obra, pintada com esmero excessivo (sobretudo o rosto), Crary recorre aos estudos empíricos da percepção e da cognição que emergiram no final da década de 1870 e vigeram até o início da de 1880. Nesse cenário, uma importante personalidade do final da década de 1880 foi o psicólogo francês Pierre Janet. Para ele, a chamada “função de realidade” estava presente em toda atividade mental “normal” e consistia na capacidade de sintetizar diversas ideias ou percepções em um conjunto mais amplo e coerente. O psicólogo examinou pacientes que pareciam ter deficiência nas habilidades sintéticas, ou seja, teriam sistemas fragmentados de resposta sensorial, por ele descritos como uma capacidade reduzida de adaptar-se à realidade. Um dos sintomas-chave dessa perda da função de realidade era um colapso ou um enfraquecimento do comportamento atento normativo (*ibidem*, p. 118). Essa perda de consistência de realidade elaborada por Janet mostra que o que antes se apresentava como assegurado e autoevidente (como no modelo da câmara escura, anteriormente descrito) passa a depender de uma função psíquica e fisiologicamente determinada. Sujeita, portanto, a todo tipo de variação e descontrole.

Como, então, se caracteriza o estado perceptivo da mulher em *Dans la serre*? Pelo seu rosto e seus olhos, não se sabe se ela está em um estado de reflexão profunda, de absorção vazia,

¹⁶ Crary exemplifica o lugar da hipnose no imaginário popular com a peça de Strindberg, intitulada *O pai*, de 1887; o romance antisemita *Trilby*, de George Du Maurier, que inclui uma série de imagens perturbadoras; *La somnambule* (A sonâmbula), de William Mintorn; o conto “Soeur Marthe” (Irmã Marthe), de Charles Epeyre; o famoso conto de terror “Le Horla” (A Horla), de Guy de Maupassant; por fim, o clássico *Drácula*, de Bram Stoker (Crary, 2013, p. 96). É interessante lembrar, além disso, que no primeiro filme de zumbis da história, chamado *Zumbi Branco* (1932), a hipnose possui um papel central. Naquela época, inspirado na mitologia folclórica haitiana, o zumbi caribenho não tinha intenção alguma de comer cérebros: seu olhar vazio revelava um cadáver enfeitado e condenado a trabalhar nas lavouras do Haiti. Na trama, o processo de “zumbificação” é induzido pela hipnose por um feiticeiro vodu (interpretado por Bela Lugosi, que ficou conhecido como o “Drácula” no cinema), implicando perda de autonomia e de identidade, transformando a protagonista Madeleine em uma mulher submissa e subserviente nos braços do personagem Beaumont. Atualmente, deixando para trás o Caribe, o vodu e o trabalho braçal, emergem os temores da invasão territorial, da perda de identidade, do contágio e do apocalipse, transformando os zumbis em criaturas violentas, canibais, infectadas (cf. Carvalho, 2015).

ou até mesmo em uma forma de atenção ou dispersão interrompida, próxima do transe. William James, em *Princípios da psicologia*, descreveu de que modo tais estados são inseparáveis do comportamento atento, precisamente pelo fato de a atenção ser um processo dinâmico, variando em graus. A própria distração, de acordo com Crary, poderia ser um elemento constitutivo das diversas tentativas de produzir a atenção nos sujeitos modernos (*ibidem*, p. 74). Não é raro, por exemplo, entrar em um estado de devaneio, próximo ao transe, quando tentamos ao máximo nos concentrar em alguma atividade. Por isso, é possível sugerir tanto que ela fixa o olhar no vazio quanto que ela encara, atentamente, algo além do campo de visão do espectador. Qualquer uma das hipóteses evidencia a exigência da época de uma síntese atenta imobilizadora, em meio a um campo cognitivo de subjetividades fragmentadas.

As composições fragmentadas, com figuras cortadas, são aliás características frequentes nos quadros de Manet. Seguem outros exemplos: no retrato da cena da vida moderna *par excellence* na obra *La musique aux Tuileries* (A música nas Tulherias), de 1862, o pintor corta uma parte de sua própria figura na margem esquerda (Nochlin, 2001, p. 31). Em *Le vieux musicien* (O velho músico), do mesmo ano, metade da imagem do velho judeu é cortada na margem da mão direita (*ibidem*, p. 31). Um dos golpes mais provocativos identificado por Linda Nochlin ocorre no quadro intitulado *Emile Zola* (Retrato de Zola), de 1868 (Figura 9). No fundo da obra, a imagem de seu

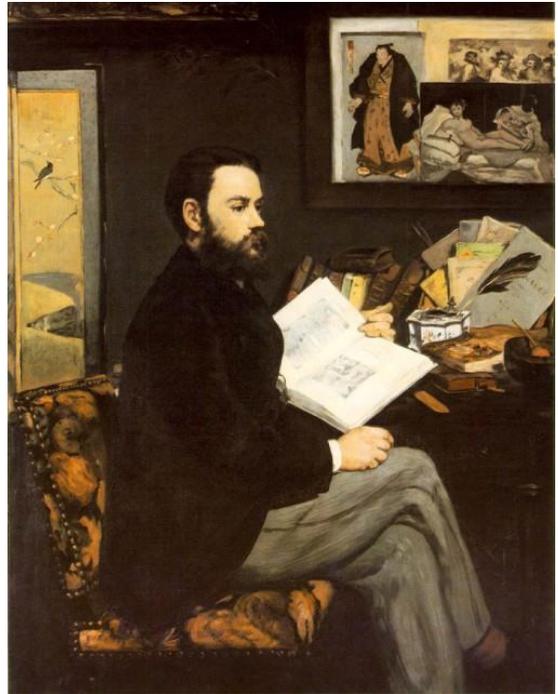


Figura 9: *Emile Zola* (1868), Édouard Manet

próprio trabalho – precisamente o quadro *Olympia* – pendurada na parede foi alterada: em primeiro lugar, a cortesã não olha para o espectador, mas para o escritor sentado, como se lhe agradecesse por defendê-la dos ultrajes morais que a atingiram (Reff *apud* Nochlin, 2001, p. 33). Em segundo, o memorável gato preto de rabo em pé, próximo aos pés de Olympia, foi tirado da cena. Segundo a interpretação de Nochlin, essa fragmentação foi uma forma de deixar Olympia mais modesta, menos sexualizada, como se Manet dialogasse humoradamente com Zola, seu amigo escritor (Nochlin, 2001, p. 33).

Os poucos exemplos acima evocados, de um pintor imediatamente associado à modernidade pictórica, ilustram a extensão do tema da fragmentação no período moderno, que atingiu, de formas variadas, a estética, a política, a moral. Contrapondo-se à tradição clássica

da harmoniosa imagem bidimensional do corpo, estimada pelas proporções justas e pelos traços essenciais do homem vitruviano, irrompeu no século XIX uma negação impiedosa desses contornos antropomórficos, espelhamento do divino. Em um momento histórico turbilhonar, silhuetas corpóreas, geométricas e contemplativas foram dando lugar a uma avalanche de corpos fragmentados, desconstruídos e decapitados, presentes tanto na cultura letrada e na arte pictórica quanto nos campos de batalha e nas mecanizadas engrenagens urbanas (cf. Singer, 2004).

Esboçamos, nas páginas anteriores, de que maneira a violenta fragmentação de um “eu” ancorado na integridade do corpo repercutiu nos regimes de percepção e de atenção inaugurados no século XIX, que, por sua vez, encontra-se atrelada a incertezas instauradas no pensamento ocidental, dentre as quais podemos assinalar a crise do modelo de identidade herdado, a fragmentação do corpo humano e a própria emergência da psicanálise. Na tentativa de ampliar esta investigação, veremos a seguir algumas expressões mais concretas e até mesmo explícitas dessa tendência cultural e filosófica. O século XIX foi, de fato, um verdadeiro prato de cabeças deslizantes. Não por acaso, na arte e na literatura europeias, um antigo tema bíblico retornou com um renovado frescor, em uma cultura já laicizada: a decapitação de João Batista.

O ponto de partida das obsessivas recriações desse episódio, no mundo oitocentista, foi a obra do pintor francês Henri Regnault, que não tardou a contagiar diversos outros artistas, dentre eles Gustave Moreau (que dedicou mais de setenta quadros e desenhos ao tema), Pierre Puvis de Chavannes, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt e Salvador Dalí (Moraes, 2012, p. 27-29). Na literatura, o mito inspirou Stéphane Mallarmé no poema *Herodiade* (1864-67); foi fonte de Gustave Flaubert no conto de mesmo nome (1877); mais tarde marcou o romance *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans; e também influenciou Oscar Wilde na peça *Salomé* (1893) – apenas para citar alguns nomes de uma extensa lista. A persistência desse episódio, que se estendeu até meados do século XX, é no mínimo curiosa: entre 1840 e 1920, estima-se que cerca de 2.789 obras foram geradas pelo tema na coleção francesa (Janes, 2005, p. 98). A arte e a cultura letrada brasileiras também foram “perpetradoras de salomés” (De Pennafort, 1960, p. 9). Durante a primeira metade do século passado, a ardente bailarina foi pintada por artistas plásticos brasileiros tais como, para citar apenas alguns exemplos, Rodolpho Amoedo, Oscar Pereira da Silva, Sotero Cosme e Victor Meirelles. Trata-se, portanto, de um fenômeno significativo que se alastrou pela Europa e nas Américas, ecoando até mesmo nos dias de hoje.¹⁷

¹⁷ Cabe citar, neste ponto, o filme *Wilde Salomé* (2011), de Al Pacino. Nesse filme documentário, Pacino busca conhecer Oscar Wilde como escritor e pessoa, viajando ao deserto de Mojave, à Irlanda e ao Reino Unido.

Adiantando brevemente a minuciosa leitura da *Salomé* wildiana proposta no próximo capítulo, ressaltamos apenas que a vertiginosa volta do parafuso provocada pelo contágio das recriações desse tema bíblico (popular na Idade Média e no Renascimento) em uma era secular nos instiga a investigar as dimensões culturais, estéticas e filosóficas do imaginário da decapitação. A disseminação desse episódio no final do século XIX pode ser lida como um dos indícios mais enfáticos da insistência da época em explorar temas pulsantes: o desejo, a sexualidade, a agonia humana, a crise da coesão do “eu”. Nesse palco, o protagonismo é dado a Salomé, a figura da mulher fatal, que encarna os conflitos modernos entre razão e emoção, sexualidade e morte, essência e aparência. Na leitura de Wilde, é a jovem princesa quem sentencia a morte de João Batista, em decorrência de sua paixão pelo profeta. Deslizando sobre a superfície plana de um prato, a cabeça decapitada de Batista desembocará no tema artístico modernista da perda da unidade do “eu” e, conseqüentemente, do próprio corpo.

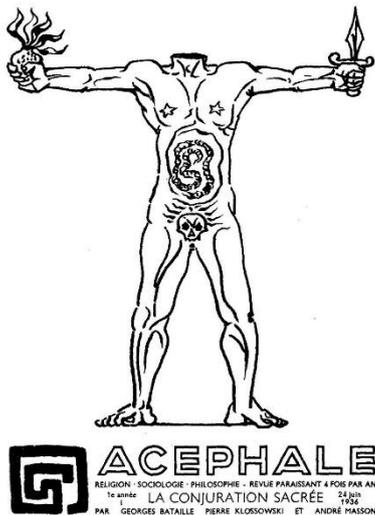


Figura 10: Capa do primeiro volume da revista *Acéphale* (1936), desenho de André Masson

estrelas no lugar dos mamilos, caveira no lugar do sexo, entranhas à mostra, um punhal e um sagrado coração em cada mão. No cume, a ausência da cabeça. Esse homem ereto, vivo e potente livra-se da cabeça para, precisamente, ser livre: “Na medida em que ela [a vida humana] se torna essa cabeça e essa razão, na medida em que ela se torna necessária ao universo, ela aceita uma servidão”, afirma Bataille, estabelecendo uma associação direta entre cabeça e razão/prisão/servidão (Bataille *et al.*, 2013a, p. 3).

Esse percurso histórico atingirá seu clímax em junho de 1936, nos ventos anteriores à Segunda Guerra Mundial, quando Georges Bataille, Pierre Klossowski e André Masson lançam uma revista sobre religião, sociologia e filosofia precisamente intitulada: *Acéphale* (Acéfalo) (Figura 10). Será nessa curiosa figura que nos ateremos deste ponto em diante. Na capa do primeiro volume, chamado “A conjuração sagrada”, a figura assinada por André Masson mostra um homem nu de braços abertos, evocando as proporções harmônicas do homem vitruviano de Leonardo Da Vinci, mas com algumas inquietantes (e cruciais) diferenças:

Enquanto isso, atua na peça *Salomé* (no papel do Rei Herodes), dirige um longa-metragem baseado na obra e ainda o documentário sobre a apresentação da peça, apresentando os bastidores de sua montagem.

Em seguida, completando essa perspectiva, o filósofo francês pleiteia que a Terra, quando apenas engendrava animais e plantas, era um universo livre, mas a criação do ser humano colocou a *necessidade* acima da *liberdade*, como uma lei acima do próprio universo. A valiosa flexibilidade do humano, entretanto, permaneceu livre para não mais responder a necessidade alguma: “Ele é livre para se assemelhar a tudo aquilo que não é ele no universo”, propõe Bataille (*ibidem*, p. 3). Por que o humano precisa se assemelhar somente a si mesmo? – é a pergunta embutida nas entrelinhas do texto. Liberdade, então, para romper com o modelo divino, as proporções ideais e a forma perfeita. Com o próprio humano. Não surpreende que a imagem delineada por Masson apresente um ser monstruoso. Daí a potência do decapitado batailliano: a liberdade de um corpo que interioriza uma dissimilitude.

A perspectiva aberta por Bataille acerca do humano e do universo – ou melhor, do humano *no* universo – parece remeter à filosofia nietzschiana, na qual muito se inspirou, em especial a um conhecido ensaio de 1873, postumamente publicado como “A verdade e a mentira no sentido extra moral” (Nietzsche, 2001).¹⁸ Nesse texto, o jovem Nietzsche suspeita da crença, disseminada no pensamento moderno, de que o intelecto e a razão seriam necessários para a vida humana. Diante dessa visão praticamente unânime, a abordagem do filósofo consiste em adotar uma perspectiva astronômica, abalando a verdade e a centralidade do ser humano a partir de uma amplificação da perspectiva. Situa, de saída, o pequeno terráqueo na imensidão do universo, em que, certa vez, em um minuto qualquer, inventou o conhecimento. Nota-se que não o descobriu, não o recebeu de um ser divino, mas o *inventou*: é apenas necessário porque o ser humano criou tal necessidade em algum momento histórico. Longe de propor um suposto elogio ao irracional ou à loucura – como na filosofia batailliana –, Nietzsche denuncia a ilusão em supor que esses atributos são a parte mais divina da vida humana, pois não passariam de uma invenção arrogante, ocorrida em apenas um minuto, em um recanto do universo. Repercutindo no corpo, a suspensão do intelecto e da razão em Bataille não implica deficiência ou morte, mas, ao contrário, potência e vida.

Afinal, o que pode um corpo sem semelhança, sem equilíbrio interno, construído sobre uma diferença? O que pode um corpo impossível: decapitado e vivo? Seguindo as pistas

¹⁸ Todos os quatro volumes da revista *Acéphale* são atravessados por Nietzsche, sendo o segundo deles, intitulado *Nietzsche e os fascistas*, inteiramente dedicado à “reparação a Nietzsche”, como anuncia a contracapa do primeiro volume. Conforme aponta Maria Cristina Franco Ferraz, em *Nietzsche, o bufão dos deuses*, o movimento antissemita se apropriou da filosofia nietzschiana de forma indevida, irritando-o profundamente; seu combate a essa leitura errônea foi expressado em *Ecce Homo*, de forma tanto explícita quanto implícita (Ferraz, 2009a). Além disso, vale esclarecer que a cabeça na filosofia batailliana seria equivalente a Deus, ao chefe, ao sujeito, a qualquer forma de “soberania”. A *Acéphale* se posiciona como uma recusa a qualquer tipo de subordinação, dirigindo-se – na esteira de Nietzsche – a *espíritos livres*.

deixadas por Gilles Deleuze, em seu estudo sobre o simulacro platônico, podemos afirmar que a imagem sem semelhança, destituída de um Modelo, possui uma potência positiva que nega o original e a cópia, o modelo e a representação (Deleuze, 2011, p. 267). Seu efeito, assim, possui uma força que o observador não pode dominar, pois, para entender seu ponto de vista, ele precisa se transformar e se deformar. O ponto de vista passa a aderir a um devir, sempre ilimitado, sempre outro, sempre mais ou menos, nunca igual. O corpo decapitado, na filosofia batailleana, é pensado como uma potência na medida em que se apresenta como uma imagem sem modelo, livre de um modelo de identidade e da racionalidade, subvertendo a suposta relação de necessidade entre vida, razão e universo. Sem cabeça e razão, o vivente rompe as correntes da servidão e se torna livre.

A esse respeito, o filósofo Georges Didi-Huberman, em seu livro inteiramente dedicado à extensa iconografia relacionada a Georges Bataille, explica: “Transgredir as formas seria, em primeiro lugar, transgredir as formas seculares do antropomorfismo”, que o autor nomeia de “antropocentrismo da forma” (Didi-Huberman, 2015a, p. 50). Em *A semelhança informe*, Didi-Huberman afirma que grande parte do trabalho figurativo e crítico das revistas *Documents* (Documentos) e *Acéphale* – ambas referências imediatas do movimento surrealista – foi o de dilacerar a semelhança e estabelecer a diferença. No mundo de imagens batailleano, rompe-se qualquer ligação com o modelo do Mesmo: “O corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos, mas um organismo destinado à desfiguração, à acefalia, ao suplício, à animalidade”, esclarece o pesquisador de Bataille (*ibidem*, p. 20). Trata-se de uma ampla iconografia dilacerante ou dilacerada, de “imagens reviradas” (*ibidem*, p. 20). Segue, abaixo, um trecho que elucida ainda mais o tema da transgressão batailleana do antropomorfismo:

As semelhanças do mesmo, poderíamos dizer (o homem como “mesmo”: pensemos no emblemático homem vitruviano, cuja explícita mutilação é fornecida pelo acéfalo batailliano, que a ele “se assemelha”), são substituídas pela profusão extraordinária de um conjunto impossível de catalogar e que constitui algo como uma constelação – inquietante, irritante – das *semelhanças do outro*, por assim dizer, semelhanças alternadamente alterantes e alteradas, semelhanças que, literalmente, *abrem o campo visual* da revista, situando-a, assim, nos antípodas de uma iconografia reclusa e obsessiva (*ibidem*, p. 50 e 51).

Essa distinção entre *semelhanças do mesmo* e *semelhanças do outro*, termos grifados pelo próprio autor, merece ser destacada e aprofundada. Se o “mesmo” é substituído pelo “outro”, não é mais possível pensar a partir de termos como “semelhança”, “modelo” e “forma”,

abrindo-se um campo visual impossível de ser catalogado. Instala-se aqui o vertiginoso mundo do falso, da dessemelhança, do simulacro. Nesse sentido, o Acéfalo coloca em xeque toda uma tradição que o mundo das imagens herdou da filosofia platônica. Para estudarmos mais a fundo tal leitura, é necessário recorrer à perspectiva aberta em “Platão e o simulacro”, anexada ao livro *Lógica do sentido*, de Deleuze (2011, p. 259-271).

No texto, o filósofo francês explica de que maneira o conceito platônico de simulacro escapa à lógica da semelhança e da subordinação da diferença às Ideias. O método da divisão platônica visaria a estabelecer a diferença, a distinguir a “coisa” mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro. Ao separar o puro do impuro, ao triar o “bom” do “mau”, o projeto platônico teria como objetivo selecionar os rivais, ou seja, selecionar linhagens, distinguindo o autêntico do inautêntico, e não especificar (como será o caso de Aristóteles) ou separar um gênero em espécies definidas. Trata-se de estabelecer a diferença em relação ao Uno, ao Semelhante, à Ideia; mas, uma vez que em Platão não existe um termo mediador, a própria noção de “Mesmo” não pode ser confundida com a identidade de um conceito em geral, caracterizando, antes, a Ideia como sendo a coisa “mesma”. Em suma, o platonismo estaria dominado pela distinção a ser estabelecida entre “a coisa mesma” e os simulacros.

Deleuze parte de uma primeira determinação do motivo platônico: distinguir a essência da aparência, o inteligível do sensível, a Ideia da imagem, o original da cópia, o modelo do simulacro. Em seguida, a distinção se desloca entre duas espécies de imagens: as cópias seriam pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança ao modelo; já os simulacros equivaleriam aos falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude fundamental. Passa a ser necessário distinguir as boas cópias das más cópias. Platão separa, segundo o autor, o campo das imagens da seguinte forma: de um lado, estariam as “cópias-ícones” e, de outro, os “simulacros-fantasmas” (*ibidem*, p. 262). A motivação do filósofo grego seria, em suma, a de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas das más cópias, cópias bem fundadas e simulacros, estes caracterizados por uma dessemelhança sem “redenção”. Para Deleuze, o método platônico da divisão visa a assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros.

Esse breve recuo é vantajoso para entendermos o solo no qual se apoia a dicotomia do “mesmo” e do “outro”, e o que está implicado na aposta batailleana na “semelhança do outro”. O ponto chave para se compreender essa dicotomia, conforme ressalta Deleuze, se encontra na assimetria da relação entre os três termos platônicos (Ideia, cópia e simulacro). Entre Ideia e cópia, há uma relação de semelhança, o que garante a existência de “boas cópias”, tais como as do artesão que fabrica mesas ou camas a partir do modelo abstrato e incorruptível da ideia de

mesa ou de cama. Entre a Ideia e o simulacro, entretanto, instaura-se uma não relação, uma imagem sem semelhança, rompendo-se qualquer liame com o modelo. De acordo com Deleuze, o simulacro é construído sobre uma disparidade ou diferença; ele interioriza uma dissimilitude. Se o simulacro possui um modelo, na perspectiva deleuzeana, trata-se de um outro modelo, de um modelo do Outro, decorrente de uma dessemelhança interiorizada.

Ora, não estaria assinalado, na iconografia de Bataille, um afastamento da ideia do Mesmo e do Semelhante, em direção à potência do falso e do Outro? Em vários aspectos, a recusa batailleana a considerar o corpo humano como uma forma substancial, estável ou harmoniosa gera uma inquietante dessemelhança, uma “semelhança do outro”, sem qualquer referência ao Mesmo ou à Ideia, acionando um dispositivo infinito de simulacros. Embora o Acéfalo “se assemelhe” ao modelo do homem vitruviano, o jogo de humor surrealista realiza uma paródia, uma corrosão interna do modelo antropomórfico, introduzindo diferença e dissimilitude. Nesse contexto, abrem-se novos caminhos para o corpo humano e suas monstruosidades, enquanto a noção de “semelhança” é implodida de modo radical.

Não foi por acaso que Bataille resgatou um monstro arcaico acéfalo, encontrado tanto em mitologias quanto em bestiários antigos, para apoiar suas críticas. O monstro é, por certo, um ser que não possui qualquer vínculo com um modelo ideal, transcendente, do ser humano. Pelo contrário: o monstro surge ao aproximar-se do que deveria ser mantido à distância, atravessando essas barreiras bem delimitadas, tais como divindade/homem, natureza/homem, e colocando o domínio humano no seu limite. No ensaio *Monstros*, José Gil esclarece que, já no campo religioso da Idade Média, algumas criaturas eram compreendidas como monstruosas na medida em que apresentavam um desvio em relação à figura humana moldada à semelhança divina, inquietando a racionalidade (do ser humano) (Gil, 2006, p. 14 e 15). Bebendo das fontes de Gil, em seu estudo sobre monstros e as invenções do corpo, Ieda Tucherman sinaliza que a figura da monstruosidade exerceu uma função simbólica fundamental, pois ao perturbar os sentidos, especificamente a visão, o monstro foi pensado como uma aberração, uma folia do corpo, introduzindo, como oposição lógica, a crença na necessidade da existência da “normalidade” humana (Tucherman, 1999, p. 79).

O Acéfalo, como corpo monstruoso, insere-se nessas perspectivas do “desvio” e da “anormalidade”. Entre os séculos XIX e XX, como já foi observado, as engrenagens orgânicas foram violentamente fragmentadas, desfiguradas e desarticuladas, tanto de maneira literal quanto alegórica. Uma grande variedade dessas figuras se sucedeu até que, em 1936, Bataille, Masson e Klossowski recolocaram em cena a imagem do homem decapitado. O Acéfalo, de fato, não foi a única monstruosidade que surgiu nessa conturbada época, mas ele chama atenção

precisamente pelo que lhe *falta*. Gil esclarece, aliás, a persistência desse imaginário na história ocidental: “O homem sem cabeça só se mostra privado para melhor exhibir a sua superabundância de ser, distinguindo-se nitidamente do doente afectado pela privação de saúde” (Gil, 2006, p. 77). O autor se refere, na passagem, às espécies mitológicas de humanos sem cabeça, dentre eles os blêmias (que possuem a boca e os olhos no peito) e os acéfalos ou epistiges. Nesse retorno à ambivalência simbólica das imagens mitológicas originais (como os monstros teratológicos), o Acéfalo moderno não apenas expressa aquilo que lhe falta, mas também, e sobretudo, a potência excessiva possibilitada por essa mesma ausência (Moraes, 2012, p. 186).

Segundo Gil, um monstro é sempre um excesso de presença: “Que a anomalia seja um corpo redundante ou a que faltem órgãos é necessariamente marcado por um excesso” (Gil, 2006, p. 75). O fascínio ante a visão que um monstro atrai para si acontece pela superabundância de elementos, porém sem estar assentado em um critério negativo: seja pela falta ou pela fatura de um membro ou órgão, a anomalia se transforma, necessariamente, em um traço presente. Essa característica que cerca o corpo monstruoso, entretanto, é marcada por uma lógica paradoxal de “revelação-ocultação”, pois ao mesmo tempo em que o monstro revela o oculto, ou seja, algo de disforme, o olhar do observador nada vê e permanece suspenso. “O monstro mostra o interior do corpo ou, antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente”, diagnostica Gil, e prossegue: “corpo decomposto em órgãos e órgãos à flor do olhar – o horror que tal espetáculo provoca prova que os órgãos não são para ser vistos, mas apenas pensados. A transparência do corpo do monstro é isso: o interior visceral à flor da pele” (*ibidem*, p. 79).

O horror face à imagem do corpo monstruoso é a revelação do interior desordenado do orgânico. A alma, que jamais deveria ser mostrada, é incorporada e exacerbada, tornando-se matéria. “Ao mostrar o avesso da pele é a sua alma abortada que o monstro exhibe”, reflete Gil, “o seu corpo é o reverso de um corpo com alma, é um corpo que atacou a alma absorvendo-a numa parte corporal” (*ibidem*, p. 79). Ao fazer aflorar o que deve permanecer oculto, o monstro subverte a combinação sagrada entre os elementos materiais e imateriais teorizados por Descartes e que ainda marca, de certa forma, a visão ocidental sobre a espécie humana. A alma é descoberta, tornando-se um reverso do corpo, um *outro* corpo. Ultrapassando dicotomias, a alma do monstro é uma entidade corporal.

No horizonte teórico-filosófico aqui delineado, o Acéfalo é compreendido como monstruoso, na medida em que atrai o olhar dos espectadores por mostrar seu avesso, por ressaltar um desvio em relação ao antropomorfismo divino, pelo seu excesso de presença e por

“revelar-ocultar” os limites do corpo e do próprio ser humano. Trata-se de uma obscenidade orgânica: um corpo anormal, que deveria ficar “fora da cena”, mas que possui justamente uma relação intrínseca com a visibilidade. Nesse sentido, a ausência da cabeça no Acéfalo não significa a ausência de vida; pelo contrário, abrem-se novas possibilidades de sentido para a existência humana. É nessa direção que Bataille afirma, no segundo volume da revista *Acéphale*: “A dualidade ou a multiplicidade das cabeças tende a realizar, num mesmo movimento, o caráter *acéfalo* da existência, pois o princípio mesmo da cabeça é *redução* à unidade, redução do mundo a Deus” (Bataille *et al.*, 2013b, p. 20). Contra o “uno” e o fixo, a potência do corpo sem cabeça torna-se múltipla, infinita e turbilhonar.

A estranha anatomia desse monstro, apresentada no primeiro volume da *Acéphale*, nada tem de aleatória. Esse homem ereto, nu, de braços abertos, evocando o homem vitruviano, carrega elementos inusitados e, no cume desse corpo, um vazio, carregado de presença. O corpo acéfalo é, paradoxalmente, vivo e decapitado. “Não é um Homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro”, apresenta Bataille (*ibidem*, p. 3). Dessa forma, o Acéfalo não é um ser inacabado, deficiente, por sua ausência de cabeça. Entra em cena a eficácia da monstruosidade orgânica, descolada dos contornos perfeitos e divinos do humano. Por tudo isso, essa inusitada figura coloca em evidência, subverte e escandaliza os problemas e enigmas do corpo humano que têm atravessado diversos campos do saber, em diferentes épocas históricas.

Diversos artistas e pensadores do movimento surrealista tomaram o corpo ordenado como alvo de combate, apostando em um leque variado de figuras sem a cabeça humana. A figura do minotauro, por exemplo, fascinou inúmeras personalidades, dentre elas os próprios Georges Bataille e André Masson. Além de ter inspirado o título da revista *Minotaure* (Minotauro) em 1933, esse personagem também apareceu na *Documents* e na *Acéphale* nos anos seguintes. Picasso, um dos artistas mais celebrados pela *Minotaure* e autor da capa de seu primeiro número, também se apropriou do personagem de um modo particular. Na visada surrealista, não se trata de recriar os episódios da mitologia grega ou das artes gnósticas, mas de transformá-los e de reavaliar seus sentidos. Segundo Eliane Moraes, no caso de Bataille a estratégia é a de se apropriar das teses renascentistas para propor que a teratologia humana seja um mero prolongamento das formas anatômicas naturais (Moraes, 2012, p. 185). Os monstros deixam de ser uma alteridade do ser humano para evidenciar uma ameaça interna à própria humanidade (*ibidem*, p. 185).

Duas imagens podem ilustrar as reflexões que vêm sendo esboçadas. Lembremos inicialmente da conhecida fotografia de Man Ray, chamada *Le minotaure* (O minotauro), exposta em 1935 (Figura 11). Acentua-se, na obra, o peitoral nu, a barriga e os braços erguidos de uma figura andrógena. Na penumbra, os braços desse ser desprovido de cabeça confundem-se



Figura 11: *Le minotaure* (1935), Man Ray

com chifres taurinos. O efeito é desconcertante: o torso (do humano) se torna a cabeça (do minotauro). Também é importante acentuar a incerteza quanto ao gênero da figura, a estranha mistura e falta de clareza em relação ao seio nu, ao mesmo tempo volumoso e achatado, feminino e masculino. Dessa maneira, ambiguidades desestabilizadoras implodem as dicotomias possíveis, tais como homem/mulher e humano/animal, perturbando o campo visual e confundindo o plano imagético, de modo que o espectador não sabe bem como se posicionar em relação à imagem. Os jogos de luz e sombra auxiliam nessa empreitada, produzindo uma imagem monstruosa: os braços formam chifres, os mamilos aparentam olhos, enquanto a barriga, recolhida no interior do corpo, sugere uma enorme boca aberta, faminta. A cabeça perde-se na escuridão, deslocando o rosto para o peito e o ventre. Esse outro rosto, que engoliu os valores iluministas e burgueses, certifica a ferocidade de um corpo aberto a mudanças, a hibridações e a fabulações monstruosas, por meio do abandono total da cabeça humana.



Figura 12: *Le géant* (1937), Paul Nougé

Publicada em 1937, apenas um ano após o lançamento do primeiro número da revista *Acéphale*, a fotografia intitulada *Le géant* (O gigante), de Paul Nougé, parece dialogar diretamente com o Acéfalo batailleano (Figura 12). A imagem em preto e branco exhibe um homem gigante em uma praia, com um cachimbo na mão esquerda e, na direita, uma tábua de xadrez sobre a face. A cabeça é totalmente coberta pelo objeto-jogo. O próprio fato de o retratado ser um gigante é significativo e não deve ser ignorado: a figura humana em foco não condiz com qualquer ideal da forma, com proporções justas e harmônicas. Quebra-se, de saída, o antropomorfismo. Além disso, a tábua cobrindo a face do gigante, tornando-

o, efetivamente, *acéfalo*, realiza um jogo – também de xadrez – entre a cabeça, a prisão e o humor surrealista. O *xadrez* é, aliás, um curioso nome também ligado à instituição-modelo da sociedade disciplinar, o que nos remete à descrição mais imediata do Acéfalo, como “o condenado que foge da prisão” (Bataille *et al*, 2013a, p. 02). A fuga é portanto em relação a própria cabeça, autoridade consciente ou Deus, a grande representante das funções servis teleológicas, que se consideram e se apresentam a si mesmas como um fim. Nessa leitura, nada mais oportuno do que a imagem proposta por Nougé: a cabeça colocada em xeque... por uma tábua plana de xadrez.

Nesses projetos estéticos e filosóficos, que visam a negar o possível para imaginar o impossível, o corpo decapitado possui uma produtividade indefinida. Combatendo os adversários mais imediatos da modernidade – a racionalidade, os ideais iluministas e a moral burguesa, por exemplo –, a transgressão batailleana propõe-se, acima de tudo, *libertária*. Entretanto, e aqui reside o desafio deste pensamento, esse quadro parece mudar radicalmente de sentido em uma sociedade como a nossa, tão comprometida com o valor do corpo e das imagens, dando lugar ao complexo fenômeno do culto ao corpo *como* imagem e inaugurando novos modelos ideais. A potência da fragmentação e da transgressão do antropomorfismo no período moderno, que o movimento surrealista tanto vislumbrou, está mesmo muito distante – e demasiadamente metaforizada – na realidade do século XXI, sobretudo diante das novas formas de vivências subjetivas e corporais.

Ao que parece, a potência do corpo decapitado na modernidade surrealista não tardou a ser engolida pelos valores da cultura do espetáculo e da imagem. Vale retomar (e reformular) algumas perguntas. Existiria ainda a proposta de liberdade nas configurações corporais contemporâneas, especialmente diante das novas práticas ascéticas que miram imagens ideais e digitalizantes do corpo, purificando a carne das adiposidades orgânicas? O que a exibição de um ideal de beleza espetacularizada e a ostentação de uma performance otimizada e otimizável de si – com a ajuda de próteses e de fármacos – tem a dizer sobre os modos de vida de hoje? Além disso, se a ética puritana e a produção disciplinada deixaram de constituir as principais forças a impulsionarem o capitalismo, que fatores contribuíram para o deslocamento do olhar sobre os nossos próprios corpos e os alheios? O que seria ainda capaz de escandalizar a ambígua moral contemporânea?

Não se trata de questões simples ou que merecem respostas rápidas, mas de problemas que perpassam diferentes tipos de saberes emanados na contemporaneidade. O que está em jogo não é o simples escoamento do tempo, aliado, por exemplo, a supostas “mudanças” ou “avanços” em linha reta das tecnologias de visibilidade e virtualidade, mas mudanças e rupturas

que atingem todas as relações, moldando-se em meio à complexa trama de imagens e discursos provenientes das mídias, das artes e das ciências, dentre outros campos. Como em toda perspectiva genealógica, a intenção é a de extrair de práticas, hábitos e informações cotidianos as mais banais pistas e materiais para pensarmos sobre o que estamos nos tornando e os valores que compartilhamos e seguimos endossando, muitas vezes de modo acrítico e naturalizado.

Assim, o percurso final deste capítulo retomará algumas ideias sobre corpo, técnica e imagem na atualidade. O corpo em pedaços, que constituiu um importante paradigma na cultura moderna, ganha novas implicações em uma sociedade acelerada, hiperconectada e imagética. Uma questão retorna, a saber: se a luta travada por Bataille contra o racionalismo, o intelecto e o antropomorfismo culminou na decapitação, o que pode o corpo sem cabeça hoje? Podemos afirmar, com certeza, que a razão e o conhecimento não são mais os principais problemas enfrentados na cultura contemporânea; a cabeça já foi decapitada, o corpo se livrou dela. Apesar disso, os problemas não acabaram e os adversários agora são outros. Nessa virada decisiva, o corpo segue vitorioso, lançando novas alegrias, mas também sofrimentos. Mesmo sem as funções servis representadas pela cabeça, os novos contornos ostentam um novo ideal da forma. Mas tais mudanças não passaram despercebidas, pois uma série de manifestações causaram reviravoltas nessa trama, culminando em uma nova batalha moral veiculada pela mídia.

Como essa transição aconteceu? Com vistas a mapear esse problema, um caminho possível é seguir as pistas deixadas por Foucault, que marca o ano de 1968 como uma ruptura na forma de lidarmos com os corpos. Em uma entrevista concedida à revista francesa *Quel Corps?* no ano de 1975, o filósofo assinala o declínio da disciplina e da “ética puritana”, características da sociedade disciplinar, a partir das forças provenientes do capitalismo pós-industrial. “A partir dos anos sessenta, percebeu-se que esse poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava”, explicava Foucault, “e que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo” (Foucault, 1979, p. 148). Nos diversos movimentos de “liberdade sexual” das décadas de 1960 e 1970, que flexibilizaram as normas sociais nos planos afetivos e corporais, os jovens se libertaram de rígidas indumentárias disciplinadoras para ir às ruas de minissaia, calça Lee e sandálias franciscanas, além de queimarem sutiãs, de experimentarem a pílula anticoncepcional, drogas, *rock’n roll* e sexo.

Referindo-se à entrevista de Foucault, Sibilia questiona, no texto chamado “O corpo reinventado pela imagem”, se, de fato, a partir desse momento “liberou geral, e pronto”, usando o filme *Barbarella* como ponto de partida para pensar a complexa reorganização dos poderes que estourou há quatro décadas (Sibilia, 2008, p. 56). Observemos como essa personagem

marcou sua época, e até mesmo a geração do século XXI. Encarnada pela atriz Jane Fonda, a ingênua heroína que saiu das histórias em quadrinhos para dentro do cinema, precisamente em 1968, ilustra as silhuetas corpóreas que se assumiram como moldes dos corpos a partir daquela década. Loira, magra e bronzeada, Barbarella é o símbolo de um novo tipo de poder mais tênue, porém altamente eficaz, que não mais proíbe os prazeres da nudez nem impõe rigorosos comportamentos disciplinares, que usa a suposta liberdade dos corpos para se enquadrar nos rigorosos moldes da “boa forma”.

Se atualmente o processo de reinvenção do corpo como uma imagem sem falhas tem se intensificado, é porque as tecnologias digitais (de comunicação, imagem e virtualidade) parecem ocupar um papel central, impactando nosso regime de vida e vivências encorpadas, e articulando-se à lógica de funcionamento da sociedade e da cultura contemporâneas. Recorrendo ao trabalho do sociólogo português Hermínio Martins, mencionemos o pensamento predominante sobre a técnica que subjaz aos projetos da tecnociência contemporânea (Martins, 2012). Em sua obra *Experimentum Humanum*, o autor tematiza a concepção moderna da técnica e aponta para sua ultrapassagem na contemporaneidade. Recorre então a duas figuras míticas da cultura ocidental para analisar os saberes tecnológicos vigentes em cada época: Prometeu e Fausto. Analisa, assim, dois impulsos distintos que marcaram as invenções tecnocientíficas, a visão prometeica e a fáustica, que podem ser detectadas em textos inaugurais de filosofia da técnica nos séculos de XIX e XX. Embora essas linhas se tencionem, é importante compreender que não formam saberes dicotômicos. Por isso, tais aproximações metafóricas podem conviver em uma mesma época, inclusive no texto de um mesmo autor.

Lembremos que Prometeu, na mitologia grega, foi o titã que roubou o fogo de Zeus e o entregou à humanidade, desempenhando um grande papel na vida dos homens. Foi retratado por diversos autores na literatura moderna, levantando questões relacionadas à rebeldia aos deuses, à criação da vida e à busca do conhecimento através da ciência. Segundo a mitologia grega, após desrespeitar Zeus, o titã foi condenado a ficar amarrado a uma rocha por toda a eternidade, com uma águia comendo seu fígado. Partindo desse mito, as bases filosóficas da tecnociência moderna prometeica almejam melhorar as condições humanas de vida por meio da tecnologia, dominando a natureza racional e tecnicamente, em prol do bem do ser humano, afirmando a prioridade do orgânico sobre o mecânico. Contudo, segunda a visada prometeica, a ultrapassagem desses limites bem delineados acarreta necessariamente consequências

catastróficas, pois não se deve tentar ir além dos segredos da natureza humana e do domínio da divindade.¹⁹

A atual “era da informação”, no entanto, parece apontar para uma importante ruptura na relação entre humano e técnica dominante no pensamento moderno. No mundo contemporâneo, saturado dos modelos empresariais, das farmacopeias, das tecnologias digitais e dos diversos mecanismos de controle e alteração do corpo e da natureza, é a figura de Fausto, o homem da ilimitação das ciências, que melhor serve de metáfora para as aspirações tecnocientíficas. Segundo a lenda popular alemã, essa figura apaixonada pela técnica fez um pacto com o diabo e, em seguida, obteve energia sobrenatural, satânica. Há diversas variações dessa narrativa ao longo dos séculos, porém Fausto é sempre visto como alguém ambicioso que quer superar todos os obstáculos, exercendo controle total sobre a vida. No lugar da busca pelo bem e por melhorar gradativamente as forças vitais, próprias à tradição prometeica, a vocação fáustica propõe-se a *ultrapassar* a condição humana, rejeitando a matéria orgânica do corpo humano em favor de um ideal ascético, artificial, virtual, imortal. Tais impulsos articulam-se, além disso, à luta contemporânea contra o envelhecimento e até mesmo a morte, não apenas para aperfeiçoar o corpo e o meio ambiente, mas para obter um controle total sobre a vida e superar as limitações biológicas.

A esse respeito, a própria ex Barbarella lançou recentemente um livro de autoajuda sobre envelhecimento, chamado *O melhor momento: aproveitando ao máximo toda a sua vida*. Jane Fonda, com 72 anos, além de autora é também garota propaganda da marca de cosméticos L’Oréal, ostentando no colorido liso e reluzente da imagem publicitária a sua velhice adiada e esticada. Enquanto na década de 1968 a filha de Henry Fonda marcou o tratamento dos corpos por sua silhueta magra, bronzeada e malhada, hoje ela se torna a imagem da velhice “ideal” – sem marcas visíveis do vivido, ocultando traços da finitude. O envelhecimento se torna uma verdadeira obscenidade, na medida em que se deve ocultá-lo, adiá-lo ou até mesmo deletá-lo. Nesses novos tempos, viver e envelhecer carecem de novos fármacos, autoajuda e até mesmo de *coaching* especializado (Ferraz, 2015b).

O imperativo fáustico se manifesta portanto no crescente fascínio exercido pela tessitura lisa e purificada das imagens digitais, aliada ao horror à viscosidade, às imperfeições e à finitude do orgânico. Não é raro que a própria carne humana seja exposta em pedaços na mídia, em

¹⁹ A esse respeito, ver o clássico de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Nesse conhecido romance de terror neogótico, Victor Frankenstein, um jovem estudante, descobre como gerar vida, criando um monstro. As consequências, no entanto, são terríveis, pois os limites entre vida e morte devem permanecer bem delimitados e não se deve almejar ultrapassá-los (cf. Selley, 1973).

especial nas publicidades – sem os fluidos corporais que a torna, precisamente, *orgânica* –, revelando suas partes digitalmente cobertas por camadas limpas, lisas e polidas (Figura 13). Essa metáfora, amplamente difundida pela mídia, tem vastas implicações, inclusive estéticas: a textura polida do corpo passa a ser o modelo idealizado tanto do *exterior* (peles purificadas livres de viscosidades) como do *interior* orgânicos (neuroimagens coloridas e livres de imperfeições). Se a matéria orgânica é destinada a todo tipo de degradação e “imperfeições”, as tecnologias digitais prometem corrigir essas falhas, apresentando um modelo alternativo de vida e de corpo. Um variado conjunto de técnicas, como a cirurgia plástica e os aplicativos digitais, se aliam aos saberes contemporâneos para efetivar as metas da tecnociência, ao mesmo tempo em que contribuem para a produção de corpos e subjetividades deste tempo (cf. Ferraz, 2015b; Sibilia, 2015b).

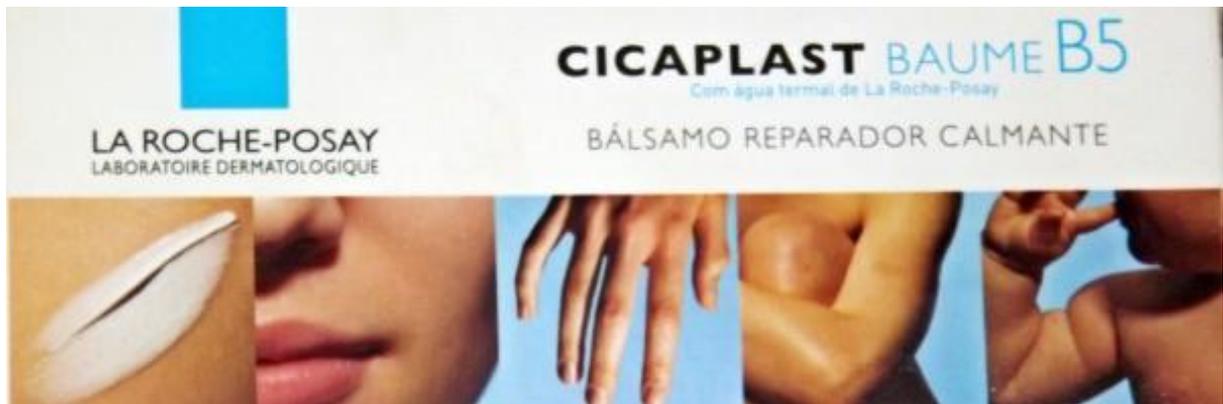


Figura 13: Propaganda da marca de cosméticos *La Roche-Posay* (2015)

Na nova lógica triunfante do capitalismo empreendedor, as noções de temporalidade e espacialidade também são transformadas por meio da ultraconectividade generalizada e do fluir frenético de informações. O esgarçamento da percepção e a captura de uma atenção cada vez mais fragmentada intensificou-se ainda mais nas últimas décadas, suscitados por um modo de vida crescente *online* e *nonstop*, aliado à disseminação dos computadores, *tablets* e *smartphones* conectados à internet. Prova disso é que nunca foi tão difícil concentrar-se em uma única atividade durante um longo período, ler um livro inteiro ou, de modo ainda mais penoso, escrever uma obra monumental como as que conformavam o regime de introspecção moderna. Com efeito, o corpo atualmente é fragmentado de maneiras inéditas: pela não-linearidade e/ou coesão do pensamento, da escrita e da fala; pelo salto entre tarefas múltiplas e simultâneas, como se todas elas fossem igualmente urgentes; através, também, da visão digitalmente purificada do corpo e de sua imagem nas mensagens comerciais, que tende a separá-lo em pedaços para mostrar suas partes lisas e reluzentes; até mesmo pelo esquecimento

de possuir um corpo unificado, com cabeça, coluna, pernas, mãos e dedos que deslizam por teclados cada vez menores, conectando-nos à atraente imensidão do (des)mundo cibernético.

Nesse cenário fáustico, os meios de comunicação possuem um papel fundamental tanto para estimular a produção de efeitos-sujeitos voltados à espetacularização e à performance na esfera do visível, quanto para apontar algumas pistas importantes sobre a moralidade própria da contemporaneidade. Variados conjuntos de técnicas, produtos e serviços destinados aos consumidores são disseminados através da mídia, visando a ajudá-los a atingir os altos padrões de beleza, juventude e saúde, que, por sua vez, também são divulgados pelos mesmos meios. Nesse complexo reajuste de poder, duas vertentes específicas acerca das moralizações referidas às silhuetas humanas vêm sendo discutidas neste trabalho. Por um lado, o corpo é enaltecido e cultuado em sua “boa forma” física, em um complexo fenômeno conhecido como “culto ao corpo”, ou seja, o trabalho árduo e contínuo com vistas à transformação da matéria orgânica em imagens limpas, lisas e polidas. Por outro lado, pelos mesmos motivos, e simultaneamente, o corpo é rejeitado em sua materialidade explícita e perecível, sendo acusado de encarnar novas formas de obscenidade.

Desse modo, o corpo vem gradualmente perdendo suas condições analógicas e orgânicas, submetendo-se às mais diversas técnicas estéticas de digitalização e alisamento dos contornos humanos, a fim de deixá-los semelhantes às imagens etéreas e aos padrões idealizados. Exibe-se na superfície do corpo e da pele aquilo que se “é”, mas essa exposição precisa respeitar certos requisitos: um corpo livre de rugas, pelos, flacidez e adiposidades, por exemplo. Nesse caso, segundo Sibilia, a nudez e a exibição da sexualidade já não perturbariam a sensibilidade do espectador contemporâneo, mas sim o fato de se tratar de um determinado tipo de corpo nu, aquele que não segue os padrões desejados da “boa forma” e que não se adapta a certos critérios estéticos hoje vigentes (Sibilia, 2015a). Contudo, tais padrões hegemônicos enfrentam lutas e resistências, sobretudo se olharmos os diversos projetos artísticos e midiáticos que defendem os corpos “reais” femininos, não alinhados ao modelo *fitness* e às imagens retocadas, às barrigas negativas e à pele lisa, desafiando os limites e limiares do “mostrável” na esfera pública. Sofrem, portanto, todo tipo de censura nos ambientes virtuais atuais, como o *Facebook* e o *Twitter*, em uma época saturada de imagens e de hábitos corporais diversificados.

Não se trata, em suma, apenas de uma simples mudança nos padrões de beleza, mas de um deslocamento do olhar sobre a condição corpórea. Tal ruptura, por sua vez, está em consonância com o declínio da sociedade moderna e industrial em direção à emergência de uma sociedade “pós-disciplinar”, impulsionada pelo regime empreendedor, conectado e imagético.

Em 1936, o Acéfalo emergiu ante os perigos da iminente Segunda Guerra Mundial, denunciando as duras amarras disciplinares e os valores iluministas, bem como as margens tradicionais que delineavam o corpo humano como um conjunto harmônico, ideal e justo. Embora certos resquícios dos padrões burgueses ainda resistam, vimos que a cabeça já foi decapitada e, com ela, os inimigos mais imediatos do surrealismo. Mas o poder se reajustou de tal maneira que o próprio Bataille não teria sido capaz de imaginar. Décadas mais tarde, sob a “boa” forma do corpo-imagem-Barbarella, um novo tipo de modelo impõe como o corpo “deveria” (ou não) ser, rejeitando qualquer outra manifestação por ser “errada”, ou até mesmo “imoral”.

No entanto, conforme apontou Foucault, onde há poder também há resistência – ainda que tais resistências também devam ser dimensionadas. Cabe mencionar, à guisa de ilustração, alguns exemplos de corpos que tencionam os mais recentes padrões corporais hegemônicos, a fim de esclarecer as definições mais recentes de categorias como obscenidade, indecência e censura. Em 2015, a rede social *Instagram*, que possibilita o compartilhamento de fotos e vídeos, envolveu-se em uma polêmica ao excluir a conta de uma jovem britânica de 20 anos, após a publicação de uma fotografia em que exibe seu próprio corpo flácido e com estrias após a gravidez (Figura 14). Segundo a autora, que teve filhas gêmeas pouco menos de um ano antes da polêmica, a publicação foi feita para inspirar outras mulheres a amarem seus próprios corpos depois do parto. A rede social, entretanto, removeu sua conta por ter considerado que a imagem incentivava nudez e violência.²⁰ A foto – que não mostrava nada além de uma barriga com estrias, muito distante dos padrões das “barrigas negativas” exibindo suas “ótimas formas” físicas – é um dos indícios de que determinado tipo de corpo, aquele que expõe seu cunho demasiadamente orgânico, tem sido desprezado com uma violência radical.

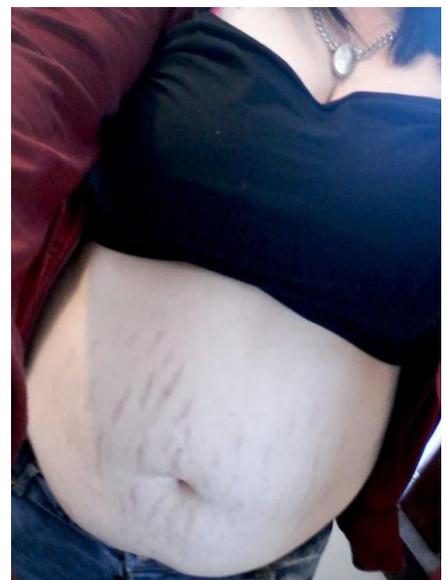


Figura 14: Fotografia da usuária inglesa censurada pelo *Instagram*

Esse caso está longe de ser o único. No mesmo ano, uma proibição inusitada aconteceu, também envolvendo o *Instagram*. A rede social removeu duas vezes uma foto publicada pela artista paquistanesa Rupi Kaur, que mostrava a jovem deitada em uma cama, de costas, com a

²⁰ “Mulher é censurada no Instagram após publicar foto de seu corpo após o parto”, *Catraca livre*, 22 de abril, 2015. Disponível em: <https://estilo.catracalivre.com.br/comportamento/mulher-e-censurada-no-instagram-apos-publicar-foto-de-seu-corpo-apos-o-parto/>. Acessado em: 28/10/2016.



Figura 15: Fotografia da artista paquistanesa Rui Kaur, censurada pelo *Instagram*

calça e o lençol manchados de sangue menstrual (Figura 15). Segundo a matéria no site *Catraca Livre*, a imagem foi publicada inicialmente no *Tumblr*, mas apenas foi censurada no *Instagram*, que não tardou a colocar a fotografia novamente no ar após reclamações dos usuários em defesa da artista.²¹ O sangue feminino, também associado à nudez e violência consideradas explícitas e indecentes, é um dos indícios do

desprezo pelos fluidos corporais que fazem parte do orgânico, mas que não deveriam ser expostos no espaço público por revelarem um corpo “real”, por vezes associado ao “vulgar”. “Como duas faces da mesma moeda”, explica Sibilia, “o excesso de espetacularização que impregna nosso ambiente tão midiaticizado anda de mãos dadas com as diferentes formas de ‘realismo sujo’ hoje em voga” (Sibilia, 2016, p. 247). Nesse fenômeno complexo, e muitas vezes contraditório, o *real* é demandado e rejeitado, a um só tempo atraindo e chocando.

As “reviravoltas” desses casos são extremamente significativas, pois as redes sociais tendem a ceder às pressões dos usuários e voltam a exibir as imagens anteriormente censuradas, como parte do combate pelos corpos “reais”. Muitos desses casos se referem à nudez considerada “explícita”, sobretudo as imagens de seios femininos (amamentando ou não) e à beleza “natural” e “real” do corpo feminino. Apesar de as redes sociais mostrarem resquícios de um conservadorismo relacionado à antiga moral burguesa, as reações de repúdio suscitadas pelo gesto de censura não podem ser ignoradas, pois insinuam uma potente mudança nesse cenário (*ibidem*, p. 275). Para exemplificar, basta observar a força do movimento americano *Free the nipple*, uma ação cujo objetivo é a liberdade de exibir mamilo feminino em público, que no ano de 2014 contribuiu ativamente para a permissão das imagens de amamentação na rede social *Facebook*.²² À luz desses exemplos, é possível perceber que se ampliaram enormemente os limites do que é válido mostrar no espaço público. Mas, apesar desse

²¹ “Instagram censura foto com garota menstruada”, *Catraca livre*, 31 de março, 2015. Disponível em: [https://estilo.catracalivre.com.br/beleza/instagram-censura-foto-com-garota-menstuada/?_utma=240170641.1540583654.1422492236.1429304861.1429711680.301&_utmb=240170641.1.10.1429711680&_utmc=240170641&_utmz=240170641.1429711680.301.211.utmcsr=google|utmccn=\(organic\)|utmcmd=organic|utmctr=\(not%20provided\)&_utmv=-&_utmk=152603450](https://estilo.catracalivre.com.br/beleza/instagram-censura-foto-com-garota-menstuada/?_utma=240170641.1540583654.1422492236.1429304861.1429711680.301&_utmb=240170641.1.10.1429711680&_utmc=240170641&_utmz=240170641.1429711680.301.211.utmcsr=google|utmccn=(organic)|utmcmd=organic|utmctr=(not%20provided)&_utmv=-&_utmk=152603450). Acessado em: 28/10/2016.

²² “Free the nipple”. Disponível em: <http://www.freethenipple.com/>. Acessado em: 28/10/2016.

afrouxamento dos tabus e das leis, a nudez ainda continua suscitando certo alvoroço, e talvez por isso mesmo possuiria ampla capacidade de *chocar* em sua materialidade *real* (*idem*, 2015a, p. 175). Embora a tática de despir-se continue a funcionar (*por ora*, talvez) na reivindicação das mais diversas causas, essas iniciativas podem acabar perdendo sua eficácia midiática por conta da rápida e numerosa proliferação e, por conseguinte, de sua banalização (*ibidem*, p. 175).

Nesse quadro perpassado pelas mais variadas tentativas da tecnociência que buscam a “reprogramação” dos corpos e até mesmo sua eliminação para substituí-lo por algo artificial considerado “melhor”, revertendo tanto os processos de envelhecimento como todas as “imperfeições” orgânicas e as doenças, o corpo é assunto recorrente no ambiente da internet. Seja em seu estado mais “limpo” ou despedaçado, a condição carnal permanece um problema e um enigma. Ela ainda é um tema emblemático para as ciências humanas e da natureza, para as artes e para a filosofia, todas elas com sua repercussão midiática, mobilizando um repertório de valores, crenças e verdades que pode ser observado no imaginário cultural, filosófico e científico do período moderno à cultura digital.

3.

CABEÇA**Da razão à loucura**

E os três, pegando a cabeça de Jokanaan, tomaram o rumo da Galileia.

Como era muito pesada, carregavam-na alternadamente.

Gustave Flaubert

Pensar sem cabeça? Sim.

Victor Brauner

Em um delicioso trecho do clássico *As aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, a personagem Alice é convocada a resolver uma difícil questão envolvendo a decapitação do Gato de Cheshire. O conflito gira em torno da cabeça do Gato, sem corpo e flutuante: para a surpresa de todos, a terrível ordem “cortem-lhe a cabeça!”, proferida pela Rainha de Copas, pode não ser cumprida diante de uma cabeça sem corpo. Na sequência, Alice aproxima-se da multidão agrupada em torno da cabeça do Gato e observa a discussão entre o Rei, a Rainha e o carrasco, que repetiam, cada um, sua perspectiva acerca do problema: “O ponto de vista do carrasco era que não se podia cortar uma cabeça fora, a menos que houvesse um corpo do qual cortá-la; que nunca tinha feito coisa parecida antes e não ia começar naquela altura da *sua* vida”, começa o narrador. “O ponto de vista do Rei era que tudo que tinha cabeça podia ser decapitado, e que o resto era despautério”, afirma, em seguida, e conclui: “O ponto de vista da Rainha era que, se não se tomasse uma medida a respeito imediatamente, mandaria executar todo mundo, sem exceção” (Carroll, 2015, p. 98-100).

Sorriso sem gato, chama sem vela, cabeça sem corpo. De acordo com Deleuze, os paradoxos de Carroll escapam aos dois aspectos da *doxa*, o bom senso e o senso comum, pois Alice é aquela que vai sempre nos dois sentidos ao mesmo tempo, fugindo à unidade do “eu”, ou seja, a uma identidade fixa, inabalável (Deleuze, 2011, p. 81). Segundo o filósofo, partindo da visada estoica, o sentido não é jamais um dos dois termos de uma dualidade (oposição entre as coisas e as proposições, os substantivos e os verbos, as designações e as expressões, por exemplo), pois ele se desenvolve em uma série de paradoxos interiores (*ibidem*, p. 31). O

sentido é, portanto, independente da proposição que designa um estado de coisas, operando a suspensão da afirmação e da negação, como pode ser observado nos exemplos acima expostos: “sorriso sem gato”, “chama sem vela” (*ibidem*, p. 34) e, acrescentamos ainda, “cabeça sem corpo”.²³ Assim como o desaparecimento gradual do Gato de Cheshire (começando pela ponta da cauda e terminando no sorriso sem rosto), o sentido propõe uma dupla dissipação, da afirmação e da negação, deixando todos abismados, a correr freneticamente para cima e para baixo à sua procura.

Não é de se estranhar que o paradoxo da cabeça sem corpo e a correlata suspensão da afirmação e da negação invoquem uma série de problemas. Em *Alice*, o carrasco chama atenção para o *corpo*: sem que ele segure a cabeça, não há decapitação. O Rei, contudo, chama atenção para a *cabeça*: basta sua existência para que ela seja cortada, pois o corpo, “o resto”, é despautério. Afinal, a cabeça possui uma longa tradição que a liga ao pensamento, à razão, à lógica, ao intelecto e à soberania. O corpo, por sua vez, é historicamente vinculado à noção moderna de que o “corpo individual” deveria obedecer às normas do “corpo social”, que se estende aos membros de uma sociedade. Nesse contexto, compreende-se porque o carrasco (trabalhador) tenha defendido o corpo, enquanto o Rei (soberano) tenha-se voltado para a cabeça. O impasse termina, então, com o esvanecimento total do Gato. Uma decapitação sem ambas as partes, sem dúvida, desafiaria toda a lógica do sentido.

Um recuo ao platonismo, por certo, revela que a tradição filosófica ocidental elevou a cabeça às alturas, como o lugar em que estaria alojada a razão. No diálogo *Timeu*, por exemplo, o personagem que dá nome à obra afirma que a *esfera*, “a alma do mundo”, é o modelo ocidental da perfeição que se manifesta em todo o universo: nos planetas, nas estrelas, no sol, na natureza e também no corpo humano (Platão, 2011, 44d/e). Nessa filosofia, a cabeça é compreendida como a parte do homem mais divina e sagrada justamente pelo seu formato esférico; por isso, poderia bastar em si mesma, caso não existissem as necessidades orgânicas que a ligam ao corpo. Todo o “resto” é apresentado, no texto, do ponto de vista da cabeça, conforme aponta a seguinte passagem: “À imagem da figura do universo, que é esférica, as divindades prenderam as órbitas divinas, que são duas, num corpo esférico: este a que chamamos cabeça, que é a parte mais divina, e domina todas as outras partes que há em nós”, explicita *Timeu* (*ibidem*, 44/d). O personagem propõe, ainda, que a ela os deuses entregaram todo o corpo, como “servo”, ao qual

²³ Esse problema lógico lembra inclusive um trecho do poema “Opiário”, de Álvares de Campos, em que: “É por um mecanismo de desastres,/Uma engrenagem com volantes falsos,/Que passo entre visões de cadafalsos/*Num jardim onde há flores no ar, sem hastes*” (Pessoa, 1944, p. 135, grifo nosso).

a juntaram, “percebendo que tomaria parte em todos os movimentos e em tudo quanto ele tivesse” (*ibidem*, 44/d).

Em seus embates com outros pensamentos vigentes na Grécia Antiga, a filosofia platônico-aristotélica triunfou em relação às demais, conquistando um papel hegemônico no mundo ocidental. Os valores metafísicos atribuídos à cabeça e ao corpo, por exemplo, permanecem de certa forma até hoje, tanto no senso comum como nas reflexões científicas. É necessário enfatizar entretanto que esse modelo corporal, tão particular ao Ocidente, segue a esteira da universalização das visões de mundo europeias, de uma abstração do “universal”, pretensamente apresentadas como verdadeiras. De forma mais ou menos inconsciente, tendemos a reproduzir muitos de seus pressupostos, sobretudo alguns dualismos (corpo/alma, essência/aparência, rosto/máscara, por exemplo), tão caros ao período moderno, e que não deixaram de ser criticados pela cultura letrada e artística da época. Ao separar o homem em duas partes e ao elevar a parte esférica, a passagem de *Timeu* sugere uma cisão que acompanhará o imaginário do corpo humano até a sociedade tecnológica contemporânea, mesmo com suas particularidades e sentidos radicalmente novos. Ainda que essa cisão corporal posposta pelo platonismo não ocorra de maneira literal, não deixa de ser violenta e radical, desembocando em um tema que se tornaria uma obsessão visual na modernidade: o corpo decapitado.

No seio desse percurso, evidente desde Platão, uma forte tendência situou os elementos imateriais do homem na *cabeça* (em especial, a racionalidade e o intelecto), enquanto o corpo passou a ser um mero veículo para transportar a parte mais divina do ser humano, servindo de apoio para travar batalhas, deslocar-se e alocar os órgãos vitais. Em meio a uma cultura que tende a privilegiar a substância imaterial e “essencial” do ser humano (seja ela a mente, a alma, a racionalidade, o pensamento, a inteligência ou, simplesmente, o *espírito*), o corpo é desdenhado como um empecilho orgânico, fatalmente material e carnal. Como vimos, tal cisão será proposta, de modo enfático, por René Descartes, nos albores do século XVII. Desse modo, cabe indagar ainda de que maneira parece ter se fixado o repertório da “perda da razão” (como “estar fora de si”, até mesmo estar “louco”) ao motivo da “perda da cabeça”, que durante a modernidade terá graves repercussões, de forma tanto literal como metafórica.

É necessário enfatizar, neste ponto, que a presente discussão é composta por várias camadas e níveis de sentido. A partir do recorte temático que privilegia o corpo humano, a intenção é a de sondar algumas pistas que possam servir de apoio para esta análise, pois as continuidades e deslocamentos sugeridos se referem evidentemente às perspectivas aqui propostas. O próprio platonismo parece apontar algumas pistas para seguimos nossa investigação. Recorreremos, dessa vez, à crítica de Platão aos poetas como seres despossuídos

de pensamento e de racionalidade. Para esse fim, caberá retomar, de modo breve, o diálogo platônico *Íon*, e, para aprofundar essa leitura, a perspectiva elaborada por Maria Cristina Franco Ferraz em *Platão: as artimanhas do fingimento*.

No diálogo *Íon*, Sócrates discute com um jovem rapsodo, utilizando uma estratégia que consistiu em atacar outros discursos e atrair para seu próprio território práticas discursivas alheias a ele. Para fundar o campo da filosofia centrada no conhecimento, Platão rivalizou com seus adversários mais imediatos na *polis* grega – a sofística, a retórica, a poesia e a pintura –, utilizando uma tática que consistiu em colocá-las em estreita relação umas com as outras, para que determinada crítica a respeito de uma recaísse sobre todas as demais. As oposições forjadas – essência/aparência, verdadeiro/falso, ser/parecer –, além de consolidarem a lógica da contradição, circunscreveram as práticas discursivas condenadas no campo do falso, da mentira, do não ser, do engano, capazes de persuadir, de adular os sentidos de um modo totalmente descompromissado com a verdade e com o bem. Desse momento em diante, o reino do falso (*pseudos*) será colocado em oposição ao “verdadeiro” (*alethes*), tornado objeto exclusivo da filosofia (Detienne, 2013).

A esse respeito, o diálogo *Íon* possui pontos de convergência com o Livro X de *A república*, quando Platão desqualifica gradualmente o poeta, o ator e o pintor, ao colocá-los no mesmo bloco e associá-los ao reino do engano, da mentira e do não ser. Em *Íon*, apesar de a discussão estar centrada na arte do rapsodo, quem está na mira das críticas socráticas é mesmo o *poeta*. Tais críticas se estenderão, inclusive, para as outras artes rivais da filosofia. Sócrates não se refere, portanto, à recitação ou à atuação da *techne* do rapsodo, mas a um suposto conhecimento a respeito do poeta e da poesia. Essa questão só pode ser compreendida completamente se lembrarmos que o poeta na Grécia Clássica não corresponde à mesma imagem do poeta conferida na modernidade, isto é, ao criador de obras artísticas, expressando as emoções de um corpo sobrecarregado de afetos. Ao contrário, Platão se refere ao estatuto do poeta herdado da Grécia Arcaica: um Mestre da Verdade (*Alétheia*). Inspirado pelas Musas – filhas da Memória (*Mnemosýne*) –, o poeta tem a função de louvar/censurar os feitos individuais dos guerreiros e contar as histórias dos deuses. A palavra do poeta, nesse sentido, é um discurso vivo que é poder de vida (reino da *phýsis*), imediatamente eficaz e realizador, oriundo de uma inspiração divina e fundamentado em um dom de vidência. Esse sistema de valores mítico-religiosos começa a parecer obsoleto na cidade-Estado grega e é condenado pela democracia clássica (*ibidem*, p. 09-29). Desse modo, a palavra “poeta” é a mesma, mas seus sentidos mudam ao compasso da história.

Em *Íon*, o diálogo retira a ênfase na apresentação do rapsodo como declamador e ator para então focar-se em uma suposta compreensão racional do pensamento do poeta. O rapsodo passa a ser considerado por Sócrates como um mero intérprete, deslocando pouco a pouca suas críticas para o campo do mimético. Após variadas estratégias argumentativas para destronar a poesia e excluí-la do campo das *technai*, nos meandros no diálogo, Sócrates caracteriza o poeta como um ser inspirado por uma divindade. Em uma longa fala, o filósofo afirma que todos os poetas épicos, os bons poetas, não produzem por conta de uma boa arte, mas porque são “inspirados e possuídos” por entidades divinas (Platão, 1988, 533d). “O poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão”, afirma Sócrates (*ibidem*, 534b). De acordo com a pesquisa de Ferraz, o vocabulário empregado por Platão nessa fala, especialmente na frase “seres que estão fora de si” (*ibidem*, 534a), é bastante sugestivo: a expressão grega “*ouk émphrones óntes*”, em uma tentativa de tradução mais literal, equivaleria a seres que não estariam dentro do pensamento, que não são preenchidos por ele (Ferraz, 2009b, p. 54). Com efeito, estar “fora de si” equivale a escapar da tutela da razão e adentrar o reino da desrazão, longe do conhecimento.

Fora do regime da racionalidade, o poeta estaria desprovido do elemento superior e mais divino da alma humana: o *nous*, que corresponderia à racionalidade. Ao compor suas obras, essa figura perde o uso da razão e se esvazia do componente que garante sua identidade, que deveria ser sempre fixa, una e inabalável. Conforme aponta o diálogo, tal inspiração proporcionada por uma divindade, considerada um privilégio atribuído pelos deuses (que seria necessário para se inspirar, estar “fora de si” e criar a poesia), é usada por Sócrates como uma estratégia argumentativa para retirar o poeta de um mundo laicizado, centrado na razão. Para Platão, na arte do poeta e nas performances do rapsodo e do ator ocorre o risco da desapropriação e da perda de identidade, ambos associados ao campo do mimético.

Nesse contexto, a máscara é radicalmente condenada na filosofia socrático-platônica, pois o uso de múltiplas máscaras, masculinas e femininas, de diferentes idades e condições sociais, faz com que essas figuras sejam compreendidas como ameaçadoras para a unidade harmônica da alma (*ibidem*, p. 56). Manifesta-se, nessas artes, um pacto com o regime de alteridade, com o outro, diferente do “eu”. O risco de desapropriação implicado no mimético sugere um temor ante a ameaça à coesão da identidade, aos riscos inerentes à subversão da harmoniosa hierarquia das almas, bem como perante a potência realizadora das máscaras. Uma vez colocada sobre o rosto, a máscara suscita e efetua no corpo novas e inesperadas metamorfoses.

As provocações de Sócrates alertam que a arte do poeta, do rapsodo e do ator tenderiam a desestabilizar tanto a prioridade atribuída à alma na definição da identidade quanto o seu estatuto, conferido por Platão como essencial, eterno e idêntico a si mesma. A perda da razão, nesse sentido, estaria diretamente relacionada à perda da identidade. O risco dessa desapropriação implicada no mimético sugere então um temor face à ameaça à coesão do “eu”, à subversão da harmoniosa hierarquia das almas e às potências da máscara. Todos esses efeitos perniciosos, proporcionados pelo “engano” e pela “mentira”, contaminariam a alma e a libertariam do governo da razão: eis, em suma, sintetizado o temor platônico ao mimético, à ficcionalidade e à correlata perda de si.

Essa noção não passou despercebida por Nietzsche. Conforme denunciado pelo filósofo alemão, esse gesto revela que metafísica e moral estão intimamente imbricadas: práticas associadas ao terreno da ficcionalidade, do não sério, do fingimento passam a ser consideradas como forças sedutoras aptas a desviar do caminho da ascese em direção ao bem e à verdade. Em uma visada crítica, no parágrafo 189 de *Além do bem e do mal*, o filósofo alemão afirma, em tom provocativo: “Por trás de uma caverna, uma caverna ainda mais profunda – um mundo mais rico, mais estranho e mais vasto além de uma superfície, um abismo (*Abgrund*) por trás de cada chão/razão (*Grund*), por trás de toda “fundamentação” (*Begründung*)” (Nietzsche, 2012, p. 216). A referência nietzschiana à imagem da caverna nada possui de inocente: remete à alegoria que abre o livro VII de *A república*. Se a caverna de Platão aponta para uma ascese em direção à iluminação e à verdade, a caverna nietzschiana inviabiliza a instauração de firmes e sólidos “fundamentos”. Nessa perspectiva, existem apenas outros fundos, fundos falsos, projetando-se em abismo, produzindo reviravoltas que abalam a segurança de um chão seguro apto a ancorar certezas, assentar a razão e a crença em identidades estáveis (Ferraz, 2002a, p. 138). Na visada nietzschiana, as máscaras colocadas não podem ser retiradas sem que se arranque junto o que se julgava ser o rosto autêntico e verdadeiro.

Ora, foram precisamente os temores platônicos, sobretudo a crise da coesão do “eu”, que marcaram a modernidade, cujas evidências se imprimirão de forma direta no corpo humano. Nos campos da subjetividade e da imagem no século XIX, de modos mais ou menos conscientes, houve uma intensa problematização do modelo de identidade herdado do platonismo, dos contornos antropomórficos divinos e também da própria supremacia da cabeça. Conforme tem-se buscado indicar, a ênfase atribuída à cabeça, como uma parte superior, separada e distinta do resto do corpo, possui uma longa história e pode ser relacionada à perda da razão e à crise identitária, culminando no emblemático paradigma moderno da decapitação.

Na filosofia e na ciência, nas artes e na mídia, essa parte humana foi exaltada, examinada e cortada de diferentes formas e em épocas distintas. Seu potencial metafórico foi amplamente explorado na relação entre o corpo social, o corpo político e o corpo humano, remontando aos primeiros tratados europeus de filosofia política moderna – inicialmente à teologia medieval e, mais tarde, no século XII, aperfeiçoada e remodelada com o avanço dos campos científico e artístico. Segundo Michael Hardt e Antonio Negri, no livro *Multidão*, a organização do corpo político nos moldes da anatomia do homem buscou reforçar a naturalidade de uma ordem social regulada (Hardt e Negri, 2005, p. 209). Nesse modelo, por exemplo, a cabeça serviria para tomar as decisões, e os braços, para travar as batalhas. Desde então, a cabeça é cada vez mais edificada com uma função intelectual, racional e, acima de tudo, soberana.

Um breve retorno aos primórdios da era moderna revela que a analogia do corpo político com o corpo orgânico já atravessava o pensamento europeu em fabulações monstruosas, sobretudo quando Thomas Hobbes delineava seu Leviatã, em 1651. Segundo o desenho original de Hobbes, esse monstro representa um soberano cujo torso é constituído por uma infinidade de minúsculos corpos (Hobbes, 2012). A transcendência da soberania como ordem natural e divina é compreendida a partir da verticalidade do corpo, organizado a partir do centro único e estável da cabeça do soberano. Extremo oposto do Leviatã, a Hidra possui muitas cabeças para um só corpo. Ambos os monstros são imagens de concepções sociais e políticas, como também seria o Acéfalo teorizado por Bataille, séculos mais tarde. Dentre as muitas diferenças que separam esses monstros abordados em diferentes épocas, cabe destacar uma “capital”: enquanto o Leviatã e a Hidra enfatizam o poder da razão e do soberano na cabeça, o Acéfalo dela se livra em 1936. Há uma transição, nesse sentido, da ênfase na *cabeça* que comanda o corpo para uma aposta no *corpo* liberto das ordens da cabeça.

A relação entre o corpo social, o corpo político e o corpo humano foi aprofundada, em *Carne e pedra*, pelo sociólogo Richard Sennett. Segundo esse autor, o filósofo João de Salisbury teria declarado, em 1159, que o estado, a *res publica*, é um corpo (Sennett, 2003, p. 22). Nessa analogia, o governante funciona como o cérebro; seus conselheiros, como o coração; os comerciantes, como o estômago; os soldados, como as mãos; os camponeses e trabalhadores manuais, como os pés. Hierarquicamente, a ordem social parte da cabeça, mais precisamente do cérebro, o órgão do governante. Ao vincular a forma do corpo humano à forma da cidade, João de Salisbury situa a cabeça no palácio ou na catedral; o estômago, no mercado central; os pés e mãos, nas casas. “As pessoas deveriam mover-se vagarosamente na catedral, posto que o cérebro é um órgão reflexivo, e mais depressa no mercado, já que a digestão se processa como

uma fagulha no estômago”, explica Sennett (*ibidem*, p. 22). Por conseguinte, cada órgão social respondia à função ordenadora da cabeça.

No século XVII, a medicina e os novos conhecimentos sobre a circulação do sangue modificaram a compreensão do corpo, sua estrutura, seu estado de saúde e sua relação com a alma. Não surpreende que o trabalho de William Harvey, intitulado *De Motu Cordis* e publicado em 1628, tenha tido um papel importante no nascimento do individualismo e nas diversas transformações sociais, dentre elas a experiência de livre circulação no meio urbano. O fluxo sanguíneo e a circulação de oxigênio, que não deixam de se articular ao capitalismo moderno, contribuíram para o triunfo da liberdade individual de movimento, levando a um dilema específico, ainda persistente e que foi abordado tanto por romancistas quanto por filósofos da época: “Cada corpo move-se à vontade, sem perceber a presença dos demais” (*ibidem*, p. 21). Já no Iluminismo, no século XVIII, as novas ideias a respeito da saúde pública começaram a ser aplicadas aos centros urbanos, quando os construtores e os reformadores imaginaram uma cidade cortada por artérias e veias contínuas, através das quais os cidadãos pudessem se transportar como as hemácias e os leucócitos no plasma saudável (*ibidem*, p. 214). Em meio às descobertas a respeito do funcionamento do corpo humano, diversos médicos, que também eram filósofos, foram os grandes engenheiros sociais do século XVIII, arquitetando as cidades de acordo com as políticas públicas de higiene e saúde, fazendo florescerem as metáforas fisiológicas.

Outro exemplo que convém a esta análise é dado por Paula Sibilia, em *O homem pós-orgânico*. Segundo a autora, em 1748, o médico Julien Offray de la Mettrie levou o cartesianismo a uma de suas últimas consequências, ao optar por apenas uma das substâncias assinaladas por Descartes: a matéria orgânica (Sibilia, 2015b, p. 81). Ao mesmo tempo, descartou por completo a misteriosa parte imaterial, com suas conotações superiores e divinas (*ibidem*, p. 81). Apoiado nas próprias teses cartesianas, o médico-filósofo acreditava que se os animais seriam comparáveis às máquinas em todos os aspectos, sem qualquer tipo de consciência ou de alma, os homens também deveriam ser vistos dessa maneira. Afinal, não existiria uma prova sequer da existência de uma “substância imaterial” capaz de diferenciar o homem do animal. A alma, nesse caso, não seria nada menos do que uma entidade material, localizada no cérebro, responsável pela importante tarefa de movimentar o organismo e de permitir o pensamento. Dessa forma, o próprio pensar é compreendido como uma atividade corporal, cuja mecânica se dá no interior da cabeça, esvaecendo-se sua reluzente aura metafísica.

É interessante observar que a alma como entidade material, tal qual proposta por La Mettrie e outros, na mesma esteira de pensamento, não equivale à perspectiva proposta pelos estoicos, citados no primeiro capítulo. Além da diferença espaço-temporal que separa ambos os pensamentos, para esses últimos o mundo é compreendido como um organismo, um todo, e os corpos ou forças são causas uns para os outros. A alma não está, nessa filosofia, localizada em um lugar específico do corpo humano, como no cérebro ou na cabeça, mas se amalgama ao corpo, como uma vitalidade a ele imanente. No século XVII, por sua vez, as teses de La Mettrie estavam perpassadas pelos traços da era da técnica e do mecanismo universal, que compreendiam o corpo humano como um conjunto de engrenagens regidas por leis mecânicas. A alma seria, para o autor, apenas uma das funções do organismo mecanizado.

A fim de desdobrar as múltiplas arestas do tema, vale a pena retomar, neste ponto, a singular concepção sobre o corpo e a alma proposta pela filosofia nietzschiana. Corroendo certas premissas metafísicas, Nietzsche estende o processo de digestão e de ruminação corporais para o campo da *alma*. A própria alma, normalmente tomada como diversa do corpo, é inserida no que se associava apenas a uma função física (digestão), distinta da atividade do espírito: “O espírito é um estômago”, afirma o filósofo no parágrafo 16 do capítulo “Das antigas e das novas tábuas”, de *Assim falava Zarathustra III* (Nietzsche, 2008, p. 222). Não se trata de uma simples comparação, ou seja, o espírito não é semelhante a um estômago: há uma fusão entre eles. Colocando em xeque a velha separação dualista corpo/alma, o próprio pensar diz respeito ao corpo em sua função mais espiritual (Ferraz, 2015a, p. 17 e 18). O pensamento, portanto, não estaria ligado à racionalidade ou mesmo à cerebralidade. Parafraseando, então, o artista surrealista Victor Brauner, citado na epígrafe deste capítulo: pensar sem cabeça? *Sim*.

Distanciando-se radicalmente da noção de uma alma única e transcendente, no parágrafo 19 de *Além do bem e do mal*, Nietzsche afirma que o corpo não é mais que um edifício social de muitas “almas”, cujo bom funcionamento depende do domínio de algumas forças sobre as demais (Nietzsche, 2012, p. 30). Nessa filosofia, a identidade, o “eu” é um efeito de superfície provisório dessa luta de forças que atravessa nossos corpos: nunca estável, sempre em transformação. A identidade passa a ser compreendida como uma conquista passageira, pois algum “eu” soterrado por outras vozes pode emergir a qualquer momento, subordinando (por vezes momentaneamente) outros “eus” nessa organização hierárquica de muitas almas. Em suma, o *eu* nada mais seria do que um *efeito* do submundo de forças múltiplas que se guerreiam e estabelecem hierarquias temporárias. Tal jogo de pulsões, por sua vez, implica *tempo* e *movimento*, e não imobilismo e paralisia de poderes inabaláveis, rechaçando a existência de uma identidade única fixada como senhor e monarca absoluto.

A esse respeito, Nietzsche abre o último parágrafo do trecho acima citado parodiando a celebre afirmação *L'État c'est moi* (o Estado sou eu), enunciada por Luís XIV no auge do absolutismo francês. *L'effect c'est moi* (o efeito sou eu): com ironia, o vocabulário político aristocrático é acionado para ressaltar que o Estado e o “eu” nada mais são do que efeitos provisórios de lutas entre múltiplas forças. Caso novas hierarquias ganhem força, cabeças pomposas rolarão: tanto dos reis quanto do suposto “eu” entronado (Ferraz, 2010, p. 115). Por esse motivo, a perda da cabeça, no contexto nietzschiano, pode ser associada à crise do modelo de identidade socrático-platônico, à aposta na multiplicidade de forças que atravessam um corpo e à quebra de um “eu” fixo e estável. A cabeça perde sua supremacia em favor do corpo.

Em sintonia com esse pensamento, o escritor Franz Kafka opôs-se a valores modernos como “progresso”, “evolução” e “liberdade”, retirando o pensamento da cabeça do humano para colocá-lo na barriga do animal. Em determinado trecho do conto chamado “Um relatório para uma academia”, o macaco-homem kafkiano faz uma engenhosa afirmação sobre sua decisão de se humanizar: “Um raciocínio claro e belo que de algum modo eu devo ter chocado com a barriga, pois os macacos pensam com a barriga”, afirma o narrador simiesco (Kafka, 2011, p. 42). Nessa mesma linha de pensamento, Nietzsche vincula o pensamento a esta mesma parte do corpo, no final do prefácio à *Genealogia da moral*. Com efeito, para praticar a leitura como arte, “é imprescindível ser quase uma vaca, e *não* um ‘homem moderno’: o *ruminar...*” (Nietzsche, 2009, p. 14). O termo “ruminação”, na passagem, é sublinhado, sugerindo que, para se pensar, interpretar e ler determinado texto, seria preciso digeri-lo com vários estômagos, um processo fisiológico não-humano, associado à digestão bovina. Intuindo as mudanças em pleno curso durante o século XIX, o filósofo distancia-se da noção de “humanidade” e da figura do homem moderno, compreendendo-o como antípoda da arte da ruminação e do pensamento (Ferraz, 2015a, p. 11). Nos ventos contrários a seu tempo, ambos os autores remetem o pensamento não ao cérebro ou à cabeça, tampouco à racionalidade, mas ao corpo como um todo.

No século XIX, algumas obras literárias sublinharam as incertezas instauradas no pensamento europeu que vêm sendo discutidas neste trabalho, tais como a crise do modelo de identidade herdado do platonismo, a deformação da figura humana, a emergência das ciências *psi*. Evidenciavam, desse modo, a força da ameaça à coesão do “eu” e as pulsões que levaram a subjetividade moderna a “perder a cabeça”. Como expressão direta e seminal dessa tendência filosófico-cultural, destaca-se a peça de teatro *Salomé*, de Oscar Wilde. A insistência do tema e suas versões nos convida a explorar algumas pistas acerca do sentido histórico da releitura

oitocentista do tema bíblico, realçando o jogo de véus e de máscaras bem como a lógica de espelhamento – ainda que deformante – nela refletida.²⁴



Figura 16: *L'apparition* (1876), Gustave Moreau

Em um longo ato que constitui a totalidade da peça, as tensões entre razão e desejo, homem e mulher, rosto e máscara, essência e aparência são elevadas à sua mais alta potência, trazendo à cena os riscos e perigos do olhar e o instigante tema do anteparo protetor de espelhos, máscaras e véus. Celebra-se em cena o poder (e os riscos) da aparência, da sedução, do *falso*.

A cultura moderna oitocentista fascina na medida em que efetua uma torção nesse episódio bíblico, sobretudo na versão de Oscar Wilde, que exploraremos neste capítulo. Além de seu enredo, a trajetória da peça possui uma história fascinante que merece ser mencionada. No prefácio à obra *Salomé*, o jornalista Robert Ross, amigo de Wilde, afirma que o escritor inglês se inspirou em uma série de pinturas realizadas por Gustave Moreau (Figura 16) e no conto de Flaubert, publicado alguns anos antes (Wilde, 2014, p. 3-5). Contudo, embora ambos os autores se refiram ao nome hebreu de João Batista, “Jokanaan”, Wilde e Flaubert elaboram versões muito distintas da mesma passagem da Bíblia. Escrita em francês no inverno de 1892, a peça começara a ser ensaiada no *Palace Theatre* pela atriz Sarah Bernhardt, quando foi censurada com base em uma antiga lei que proibia a representação teatral de episódios bíblicos.

²⁴ A análise retoma o artigo “A *Salomé* de Oscar Wilde: Véus, espelhos e decapitações na *Belle Époque*”, escrito em coautoria com Maria Cristina Franco Ferraz, e que permanece inédito. Todas as traduções dos trechos da peça *Salomé* foram feitas pela autora da dissertação em colaboração com Ferraz. Os trechos originais serão colocados em nota de rodapé para ancorar ainda mais a leitura.

No ano seguinte, *Salomé* foi traduzida para o inglês por Lord Alfred Douglas, com ilustrações de Aubrey Beardsley (Figura 17), que nela produziu um de seus trabalhos mais relevantes.

A censura pode ser relacionada ao tema dos perigos do olhar, que atravessa a peça, apontando uma primeira pista para a investigação. No final do século XIX, tal proibição apresenta-se como sintomática no que tange às tensões entre moral e lei no fervilhar da modernidade, assim como no que concerne às pulsões do corpo que o momento histórico parecia deflagrar. Para dimensionarmos tais conflitos, faz-se necessário, inicialmente, resumir o trecho do drama. Com diálogos



Figura 17: *The Climax* (1893), Aubrey Beardsley

intensos perpassados por fino humor, a peça nos situa no Palácio de Herodes, em uma noite banhada pela luz do luar durante a qual se realiza um festim. A bela e jovem princesa Salomé, que captura o olhar e o desejo de todos os presentes, é indiferente para os de Jokanaan, por quem ela se apaixona. Após atender aos insistentes pedidos do rei Herodes, seu padrasto, Salomé executa a dança dos sete véus, levando-o ao delírio. O corpo bailarino da princesa lasciva, rejeitado pelo profeta, é então usado por ela mesma como moeda de troca para pedir ao rei a cabeça daquele que se recusava a mirá-la. Serão os lábios dessa cabeça decepada que Salomé conseguirá finalmente beijar. Ante o terror inédito do ato macabro, Herodes recusa-se a olhar para a cena, apaga as luzes e ordena, por fim, a execução de Salomé.

Cabe, de saída, recuar estrategicamente ao tema da emergência da “sexualidade” na época moderna. Conforme sublinhou Michel Foucault, o século XIX correspondeu, na cultura ocidental, a um momento ambíguo no que concerne ao erotismo e ao sexo. No primeiro volume de *A história da sexualidade*, o filósofo francês analisa as relações de poder-saber-prazer que passaram a vigorar na sociedade moderna, procurando desvendar o tipo de subjetividade produzida nas profundezas de uma interioridade psicológica balizada pelo desejo (Foucault, 2006). Foucault desmonta a “hipótese repressiva”, que supõe ter ocorrido, ao longo da modernidade ocidental, um progressivo desconhecimento do sujeito a respeito de sua própria sexualidade ou de seu desejo, por conta da repressão sexual. O filósofo mostra que, ao contrário do que crê o senso comum e se cristalizou teoricamente (cf. Marcuse, 1975), manifestou-se uma insistente “vontade de saber” a esse respeito. Passou-se a produzir, no plano geral da cultura, um saber excessivo acerca do que se cunhou como “sexualidade”. A própria psicanálise, que

estabeleceu o fundamento racional de um saber acerca do desejo, teria integrado essa produção teórico-cultural.

Foi precisamente a sexualidade de Salomé que constituiu o maior objeto de interesse na atmosfera *fin-de-siècle*. A personagem foi intensamente erotizada nas pinturas e narrativas do século XIX, ensejando versões que destoam curiosa e radicalmente de suas próprias fontes. Com efeito, as descrições da dança dos sete véus realizadas nos evangelhos de São Mateus e de São Marcos estão longe de sugerirem lubricidade ou conotação sexual. A erotização da princesa parece encontrar-se em sintonia fina com a reformulação moral operada na modernidade e com o que recentemente se chamou de “pornificação do olhar” (Sibilia, 2015a, p. 192). Insinuando-se desde o final da Idade Média, a pornificação do olhar teria se intensificado desde o século XVIII, em consonância com os avanços do capitalismo e da ética protestante. Conotações sagradas ligadas ao corpo foram, desde então, sendo paulatinamente desativadas, dando lugar à captura das imagens corporais tanto pela indústria pornográfica quanto pelo saber anatômico (*idem*, 2014, p. 40). Essa “pornificação” de Salomé não impediu, entretanto, que sua sexualidade permanecesse de algum modo turva e difusa, até mesmo indeterminada, suscitando controvérsias. Conforme afirma Eliane Moraes, “o que ficou oculto por baixo de seus decantados véus foi justamente o sexo, tendo se tornado, por isso mesmo, objeto de intensa especulação” (Moraes, 2012, p. 31). Seja nas gravuras de Beardsley, nas pinturas de Moreau ou no conto de Flaubert, a virgem aparece ao mesmo tempo assexuada e lasciva. Essa ambiguidade sexual integra o mecanismo de funcionamento descrito por Foucault: um “querer saber” discursivo insistente sobre o sexo, alçando o desejo a um conceito teórico pregnante e saturando sexualmente tanto os corpos quanto discursos e saberes.

O ocultamento do sexo de Salomé, apontado por Eliane Moraes, ganha dimensões suplementares uma vez articulado a uma figura da mitologia grega que também apresenta uma sexualidade indefinida: Baubó. Vale a pena retomar esse personagem, que irá acrescentar novas nuances ao tema. Segundo Jean-Pierre Vernant, em *A morte nos olhos*, Baubó ora aparece como um espectro noturno, uma espécie de ogro assemelhado às divindades infernais, ora como uma velha bem-humorada e bondosa (Vernant, 1988, p. 40). É sob essa última forma encarnada que ela recebe Deméter, a desesperada mãe de Perséfone, que procurava, por todo o mundo grego, sua filha, raptada por Hades. Conta a lenda que, para atenuar o sofrimento de Deméter, Baubó levantou as saias para mostrar seu sexo. Tal gesto conseguiu provocar na deusa aflita uma explosão de riso, liberando-a de sua tristeza. Em sua análise, que se estende às representações pictóricas do episódio, Vernant assinala que a personagem é frequentemente reduzida a um rosto que, por sua vez, é simultaneamente um ventre. Segundo o autor, o que Baubó mostra a

Deméter é “um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito de máscara” (*ibidem*, p. 40).

Não por acaso, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche recorreu a Baubó tanto para corroer a oposição metafísica superfície/profundidade como para valorizar (em seus termos, “transvalorar”) o decoro e o pudor. A fim de enriquecer a rede de articulações aqui tramada para a análise de *Salomé*, remetemos neste ponto ao final do prólogo à *Gaia Ciência*, no qual o filósofo ressalta seu afastamento com relação à “vontade de verdade a todo custo”, recorrente na história do pensamento ocidental. Essa “vontade de verdade” corresponderia à necessidade de *desvelar* – ou de *desnudar* – o que estaria supostamente “por trás” (de máscaras, de véus), oculto, ou velado. Estaria portanto ligada a uma verdadeira obsessão em perseguir e *descobrir* o que se manteria supostamente oculto pelos véus da aparência. Nietzsche contrapõe-se a esse “amor à verdade” com a seguinte afirmação: “Já não acreditamos mais que a verdade continue verdade quando se lhe retira o véu” (Nietzsche, 2012, p. 14). Em seguida, o filósofo ressignifica dois valores associados à mulher no século XIX, o decoro e o pudor, que passam a remeter à pura aparência sem uma “essência” por trás. Retirando a etiqueta e a virtude, respectivamente, do campo da mundanidade e da moral, Nietzsche as insere no movimento de sua filosofia. Nessa torção, o pudor implica aderir de modo definitivo a toda espécie de véu, de máscara, a tudo o que serve para encobrir; o decoro equivale a ater-se às sedutoras aparências. Como a própria *Salomé*.

A abordagem nietzschiana revira pelo avesso dicotomias que pautavam a construção moderna de identidade, tais como essência (verdadeiro) e aparência (falso), ser e parecer, interior e exterior, profundidade e superfície. Sua estratégia é a de generalizar o polo metafisicamente desqualificado (por exemplo, só há “aparências”, véus, máscaras), provocando uma superação do solo mesmo em que se fabricavam dualismos. Para arrematar esse gesto, no final do prólogo à *Gaia ciência*, Nietzsche avança a seguinte sugestão: “Talvez a verdade seja uma mulher que tem fundos/razões (*Gründe*) para não deixar ver seus fundos/suas razões (*Gründe*)?” (*ibidem*, p. 15 e 16). Ora, os sedutores véus de Salomé e seu desejo macabro não apontariam igualmente para uma ausência de fundo no duplo sentido ressaltado por Nietzsche?

Com efeito, na passagem de *Gaia ciência*, o termo alemão *Gründ(e)* significa tanto solo, chão quanto razão ou fundamento. A referência aos “fundos” femininos também é clara, em um sentido trivial, irônico, malicioso (Ferraz, 2010, p. 179). A relação entre verdade e mulher, além da valorização da superfície, do pudor e dos véus, conflui para a seguinte hipótese: “Talvez o seu nome [da verdade], para falar grego, seja Baubó?” (Nietzsche, 2012, p. 15). Nietzsche associa mulher e verdade no sentido da esquivia a todo fundo ou fundamento, atendo-se à

superfície, à aparência e aos enigmas, em um movimento que visa a afastar-se da “vontade de verdade” a todo preço. A gargalhada liberadora de Deméter, suscitada pela falta de fundo(s) da superfície-verdade-mulher, encarnada por Baubó, sela o afastamento com relação a qualquer modelo estabelecido em um solo fixo, a perspectivas dogmatizantes e às rigorosas malhas da identidade dominante (homem-branco-ocidental etc.).

Apostando na mais alta potência do falso e inaugurando um regime que se esquiva à pretensão de alcançar um suposto “fundo”, Nietzsche sublinha que, por trás dos véus, há sempre outros véus; por trás de máscaras, outras máscaras, ao infinito. Esse regime antimetafísico parece expressar-se nos sedutores véus da Salomé wildeana. Embora os véus sejam numericamente finitos (são sete) e revelem a nudez final, a dança mesma realça aparências que se velam e desvelam; nesse jogo, fascina e seduz, açulando o desejo, em um turbilhão acionado pelo “sem fundo”, pelo “não fundado”. Prova disso é que, quando a nudez emerge no regime dos véus instaurado na peça, esgota-se a cena, o jogo. Cessa a dança.

Voltemos ao aspecto mais inusitado da interpretação de Vernant, de certo modo tributária da referência a Nietzsche. Para Vernant, o gesto obsceno de Baubó evidencia uma “máscara do sexo”, isto é, um sexo disfarçado de rosto e um rosto em forma de sexo. Tal máscara transmuta o *horror* em *humor*, sinalizando a ambivalência entre o terrificante e o grotesco na própria categoria do monstruoso (Vernant, 1988, p. 103). Nessa esteira de pensamento, os dilemas entre fascínio e risco, sedução e horror, riso e medo, êxtase e dor e, sobretudo – ressoando o filósofo Georges Bataille –, erotismo e morte compõem a zona de indeterminação e de ambiguidade na qual se situa *Salomé*. Na ominosa aproximação entre amor e morte, Wilde exprime paixões que se consomem a si mesmas, gerando vórtices de pulsões que colocam em risco a coesão do “eu”, fazendo “perder a cabeça”. Aciona-se, então, conforme veremos adiante, um vertiginoso dispositivo de decapitações em série.

A partir dessa teia de relações, investiguemos mais detidamente o temor ao olhar evidenciado na obra e suas implicações. Nos momentos iniciais da peça, o jovem sírio Narraboth elogia a beleza da princesa Salomé na noite do festim e é imediatamente repreendido nestes termos pelo escudeiro da rainha Herodíade: “Você está sempre olhando para ela. Você olha demais para ela. É perigoso olhar para as pessoas dessa maneira. Algo terrível pode acontecer”²⁵ (Wilde, 2014, p. 8). O perigo, o medo e o terror não podem ser dissociados da potência do olhar – voltado tanto para coisas como para pessoas –, ecoando o que bem ressaltou

²⁵ “You are always looking at her. You look at her too much. It is dangerous to look at people in such fashion. Something terrible may happen”.

um xamã citado por Viveiros de Castro: “*O maior perigo na vida é o fato da comida humana consistir inteiramente de almas*” (Bodenhorn *apud* De Castro, 2011, p. 894). O antropólogo brasileiro salienta que os ameríndios não deixariam seus olhos serem capturados pelo olhar alheio de um espírito maligno; em vez disso, simplesmente olhariam para o outro lado (De Castro, 2011, p. 904). Como, aliás, o fez Jokanaan na peça de Wilde. Se os homens se alimentam sobretudo de almas, é necessário ficar atento aos efeitos de olhares diretos, como também aos riscos quando se é olhado. Vale lembrar que em algumas culturas, como a francesa, na qual é incômodo olhar diretamente um desconhecido, existe inclusive um verbo especial que bem expressa esse temor. Trata-se de “*dévisager*”, algo diverso do português “encarar”, pois o lance de olhos, conforme o que se cristalizou na língua francesa, tem o efeito mais radical de retirar ou de eliminar o que se compôs como um rosto. Equivaleria, literalmente, a algo como “desrostar”.

Sem conseguir desviar os olhos de Salomé, Narraboth é ao menos seis vezes advertido pelo amigo escudeiro a respeito do perigo (e, portanto, da potência) do olhar, antecipando o desfecho da tragédia. O jovem sírio, no entanto, não é o único atraído pela princesa e censurado por essa conduta. Fugindo do festim, Salomé entra no terraço do palácio de Herodes e questiona: “Por que o Tetrarca olha para mim todo o tempo, com seus olhos de toupeira debaixo de suas pálpebras agitadas? É estranho que o marido de minha mãe me olhe assim”²⁶ (Wilde, 2014, p. 12). Inevitável assinalar, de passagem, a presença do tema – tabu – do incesto na cultura ocidental, igualmente vinculado a certa moral sexual ancorada no cristianismo (Foucault, 1984, p. 16). Nitidamente incomodada, Herodíade, mãe de Salomé, reprova diversas vezes a insistência do rei em olhar sua filha. No texto são utilizados verbos da língua inglesa que variam do mais trivial “*look*” (olhar) até o mais intensificado “*gaze*” (olhar fixamente, encarar).

Embora seja ela o alvo especial dos olhares, Salomé tampouco resiste à tentação de admirar seu objeto de desejo e faz de seu olhar moeda de barganha. No terraço, a princesa ouve um grito que atrai sua atenção. Descobre então que Jokanaan se encontra preso em uma cisterna e, imediatamente interessada por esse homem temido pelo próprio rei, lança ao jovem sírio uma proposta irresistível: caso este a deixe falar com o profeta, Salomé promete no dia seguinte olhar para o jovem apaixonado. Diz: “(...) eu vou olhar para você através dos meus véus de musselina, eu vou olhar para você, Narraboth, e talvez eu vá sorrir para você”²⁷ (Wilde, 2014,

²⁶ “*Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole’s eyes under his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that*”. Cabe ressaltar que o processo de intensificação de olhares “pornificados” não deixaria de identificar aqui, atualmente, inequívocos sinais de incesto e de pedofilia.

²⁷ “(...) *I will look at you through the muslin veils, I will look at you, Narraboth, it may be I will smile at you*”.

p. 14). Nesse momento, a princesa negocia seu olhar, mediado por um véu, que intensifica ainda mais a sedução. E acrescenta o sorriso como um brinde. Conforme mencionado, em culturas ameríndias para as quais a *alma* é o principal alimento dos homens, a captura se dá pelo *olhar* (De Castro, 2011, p. 894). Embora o Ocidente tenda a denegar essa força, em certas subculturas mediterrâneas e brasileiras persiste a crença na eficácia do “mau-olhado”, que pode de fato ter consequências temíveis (cf. Gil, 2004). Na esteira dessas visadas, o próprio Herodes explicita, na parte final da narrativa, o tema da potência avassaladora do olhar direto sobre coisas e pessoas, fazendo intervir a função apotropaica²⁸ dos espelhos:

É verdade, olhei para você toda essa noite. Sua beleza me perturbou. Sua beleza me perturbou gravemente, e olhei demais para você. Mas não olharei mais para você. Não devemos olhar para coisas ou para pessoas. Deve-se olhar apenas para espelhos, pois o que os espelhos fazem é somente nos mostrar máscaras²⁹ (Wilde, 2014, p. 37).

Essa enigmática fala do rei aciona um jogo de aparências ao infinito, uma trama entre espelhos e máscaras, ambos véus mediadores do temível olhar direto. A metáfora do espelho arraigou-se no mundo ocidental em várias camadas e níveis. Alguns desses sentidos foram remetidos a modelos de identidade, a formas de constituir o “eu” em relação ao olhar do outro, mas também a regimes de introspecção reflexiva e ao jogo mimético. Lembremos a frase colocada em epígrafe ao capítulo 13 do livro *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal: “Um romance é um espelho que se passeia pelo caminho” (Stendhal, 2010, p. 105). Durante o século XIX, boa parte da ficção propôs espelhos romanescos, muitas vezes deformantes, da cultura moderna. *Salomé* é um desses casos. Espelho voltado sobre si, a peça não deixa de refletir a (sobre a) função protetora, apotropaica, de espelhos e, nesse sentido, do próprio mimético.

Em uma nota de rodapé ao prefácio da peça editada, Robert Ross afirma: “Wilde costumava dizer que ‘Salomé’ era um espelho em que cada um podia se ver refletido: o artista, a arte; o tolo, a tolice; o vulgar, a vulgaridade”³⁰ (Wilde, 2014, p. 5). Não surpreende, então, que a peça tenha sido censurada: os censores viram obscenidade porque eram, eles mesmos, obscenos. Ou seja: exerciam seu olhar pornificador. O que se vê ou lê é sintomático de valores

²⁸ Do grego *apotrepein* (“afastar-se”), que tem poder de afastar uma desgraça ou uma influência maléfica.

²⁹ “*It is true, I have looked at you all this evening. Your beauty troubled me. Your beauty has grievously troubled me, and I have looked at you too much. But I will look at you no more. Neither at things, nor at people should one look. Only in mirrors should one look, for mirrors do but show us masks*”.

³⁰ “*Wilde used to say that ‘Salomé’ was a mirror in which everyone could see himself. The artist, art; the dull, dullness; the vulgar, vulgarity*”.

sociais partilhados; em suma, lê-se apenas a máscara que se colou no próprio rosto, a máscara que se *é*: eis a função reveladora do espelho ficcional wildeano. Se o espelho apotropaico protege das ameaças do olhar, as máscaras que nele aparecem equivalem a uma proteção e, ao mesmo tempo, a um espelhamento de valores morais socialmente assentados. Essa dupla direção se insere no regime das aparências, que não prometem qualquer essência verdadeira “por trás”.

Para compreendermos o estatuto das máscaras na modernidade, ampliando a investigação, remeteremos brevemente à perspectiva teórica de Richard Sennett apresentada em *O declínio do homem público*. No livro, o autor examina a invenção da ideia moderna de “intimidade”, ressaltando as reconfigurações das esferas do público e do privado na passagem do século XVIII para o XIX (Sennett, 2014). No século XVIII, a esfera pública e propriamente política brilhava nas grandes cidades europeias em expansão, sobretudo Paris e Londres. Naquela época, as relações impessoais e a teatralização estavam envoltas em uma valorização positiva. No século seguinte, ao mesmo tempo em que se dá um esvaziamento do âmbito público propriamente político, que começa a ganhar um tom cada vez mais ameaçador, infla-se a esfera privada, protegida no aconchego do lar burguês. Sennett associa esse esvaziamento ao regime da “autenticidade”, baseado na crença de que a própria personalidade seria um tesouro interior capaz de se trair e revelar no espaço público, sob os rigores das normas sociais. O autor assinala, assim, a passagem do “regime da máscara” (século XVIII) para uma desvalorização das máscaras, por elas supostamente esconderem um rosto autêntico que deveria ser protegido do olhar de estranhos. Esse rosto “verdadeiro”, pretensamente mais valioso que qualquer disfarce mundano, deveria furtar-se à cena pública, o que correspondeu à produção de rostos “neutros”, de novas máscaras ilegíveis, em circulação anônima nos centros urbanos em frenética expansão.³¹

Sennett nos auxilia a dimensionar a problemática da máscara do ponto de vista histórico. Já no campo filosófico, conforme ressaltado, a desqualificação da máscara ganhou outros contornos desde o limiar da filosofia ocidental hegemônica. Relaciona-se à condenação do mimético e à invenção do polo de oposições metafísicas que balizaram a filosofia socrático-platônica. A máscara foi, naquele contexto, associada ao fingimento, inserida no reino do mimético e do simulacro. *Salomé* se insere nessa dupla direção: por um lado, denuncia o uso de máscaras sociais; por outro, celebra o jogo de véus e de aparências.

³¹ Inevitável lembrar aqui o conto seminal de Edgar Allan Poe, “O homem da multidão” (1840).

Se, segundo a fala do Herodes wildeano, os espelhos, deformantes por excelência, apenas refletem *máscaras*, instaura-se na peça um jogo paradoxal que torna indecível a oposição mesma entre verdadeiro e falso, entre essência e aparência. Como afirma o Herodes wildeano, todo olhar deve ser mediado pelo espelho; caso contrário, algo terrível pode suceder. Com efeito, ao longo da peça, o olhar se mostra cada vez mais potente, desenfreado e perigoso. Voltemos ao drama: o pedido de Salomé a Narraboth é realizado e ela encontra Jokanaan. No entanto, como se o futuro santo intuísse a potência destrutiva do olhar, ele é o único que recusa ser olhado pela princesa: “Quem é essa mulher olhando para mim? Eu não quero que ela olhe para mim”³² (Wilde, 2014, p. 16). Cada vez mais apaixonada pelo profeta, Salomé pede para tocar seu corpo, seus cabelos e para beijar sua boca. Embora todos esses pedidos sejam negados com rispidez pelo profeta, que insulta violentamente Salomé e sua mãe, a princesa assegura que irá beijar sua boca. Diante dessa cena, Narraboth, tomado pelo sofrimento de ver sua amada apaixonada por outro, comete suicídio e cai morto entre Salomé e Jokanaan. É sobre o sangue do jovem sírio que, mais adiante, a princesa irá dançar, com pés nus, a dança dos sete véus.

Existe ainda outro elemento que funciona na peça como um espelho deformante: a lua. Com a morte de seu amigo Narraboth, o escudeiro de Herodíade confirma suas funestas previsões: “Eu sabia que a lua buscava uma coisa morta, mas eu não sabia que era ele que ela procurava. Ah! Por que não o escondi da lua? Se eu o tivesse escondido em uma caverna, ela não o teria visto”³³ (*ibidem*, p. 19). A lua reflete, em diferentes momentos, a mulher e a potência feminina; mais especificamente, como no trecho acima, a própria Salomé. Essa associação se cristaliza desde o início da peça, quando o jovem sírio admira a beleza da princesa e, em seguida, o escudeiro de Herodíade exclama: “Olhe para a lua! Ela parece tão estranha! Ela é como uma mulher emergindo do túmulo. Ela é como uma mulher morta. Você poderia imaginar que ela está buscando coisas mortas”³⁴ (*ibidem*, p. 7). A lua funciona como uma imagem distorcida da princesa que, com sua beleza e juventude, teria levado o jovem sírio à morte. A própria Salomé parece falar de si mesma quando olha para a lua, antes de seu encontro com Jokanaan, no seguinte trecho: “Como é bom ver a lua! (...) A lua é fria e casta. Tenho certeza

³² “*Who is this woman who is looking at me? I will not have her look at me*”.

³³ “*Well I knew that the moon was seeking a dead thing, but I knew not that it was he whom she sought. Ah! Why did I not hide him from the moon? If I had hidden him in a cavern she would not have seen him*”.

³⁴ “*Look at the moon! How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. You would fancy she was looking for dead things*”.

de que é virgem, ela possui a beleza das virgens. Sim, ela é virgem. Nunca se expôs. Nunca se abandonou aos homens, como as outras deusas”³⁵ (*ibidem*, p. 12).

Referida como “ela” (*she*), indicando uma personagem feminina (como na língua francesa, na qual a peça foi escrita), a lua descrita pelo jovem sírio, pelo escudeiro, pelo rei e pela própria Salomé vagueia mostrando diferentes faces; sua instabilidade e variabilidade espelham a princesa. Enquanto o escudeiro de Herodíade vê a lua como pálida e perigosa, Narraboth a descreve como “uma princesa que tem pequenas pombas brancas no lugar dos pés”³⁶ (*ibidem*, p. 7). Salomé, por sua vez, identifica o astro a uma jovem virgem. A visão do rei Herodes é igualmente sugestiva. Após o intenso diálogo entre a princesa e Jokanaan, e o subsequente suicídio do jovem sírio, o rei, a rainha e toda a corte entram no terraço à procura de Salomé. Sem perceber o cadáver de Narraboth, o rei pergunta pela princesa e é imediatamente repreendido pela esposa. Em seguida, profere um discurso sobre a lua, cujos trechos vale a pena destacar: “A lua está com um olhar estranho essa noite. Ela não está com um olhar estranho? É como uma mulher louca, uma mulher louca em busca de amantes por todo lugar”. Sua fala prossegue ainda mais delirante: “As nuvens estão procurando vestir sua nudez, mas ela não vai deixar. Mostra-se nua no céu. Volteia pelas nuvens como uma mulher bêbada... Tenho certeza de que está buscando amantes. Não se contorce como uma mulher bêbada?”. Pergunta, uma vez mais: “Ela é como uma mulher louca, não é?”³⁷ (*ibidem*, p. 21).

A imagem da lasciva lua voltejando, dançando por entre nuvens como uma mulher nua, louca e bêbada à procura de amantes reafirma a ligação entre o feminino e as intensidades do corpo, irredutíveis ao domínio racional tradicionalmente relacionado ao masculino. Essa implicação mútua entre homem-razão-sol, em oposição à mulher-corpo-lua, reedita uma associação cultural que perdura até hoje no senso comum. Quando dizemos, por exemplo, que alguém é “de lua”, nos referimos às variações de humor e de emoções, cambiáveis como as fases lunares. Além disso, por seus ciclos regulares, a lua tornou-se, desde a antiguidade, uma importante referência cultural na linguagem, nos calendários, na arte e na mitologia. Nesse sentido, enquanto a racionalidade é atribuída à cabeça do homem e à iluminação solar, a mulher

³⁵ “How good to see the moon! (...) The moon is cold and chaste. I am sure she is a virgin, she has a virgin’s beauty. Yes, she is a virgin. She has never defiled herself. She has never abandoned herself to men, like the other goddesses”.

³⁶ “She is like a princess who has little white doves for feet”.

³⁷ The moon has a strange look to-night. Has she not a strange look? She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. (...) The clouds are seeking to clothe her nakedness, but she will not let them. She shows herself naked in the sky. She reels through the clouds like a drunken woman... I am sure she is looking for lovers. Does she not reel like a drunken woman? She is like a mad woman, is she not?”.

estaria sob o signo lunar, sujeita às variações das sensações e aos perigos provenientes de suas alterações intempestivas.

A relação sol, cabeça e razão, culturalmente previsível, será alterada por Georges Bataille na primeira metade do século XX. E, como veremos, também ao final da peça *Salomé*. Para avançarmos na compreensão dessa reviravolta, mencionemos um texto de Bataille intitulado *Soleil pourri*, publicado em 1930. O filósofo menciona uma prática religiosa muito difundida no culto mitríaco do sol, que consistia em colocar um homem nu dentro de uma espécie de fossa coberta de ramos entrelaçados, sobre a qual um sacerdote degolava um touro. O homem recebia uma chuva de sangue quente, enquanto o touro mugia e lutava. Tratava-se, nas palavras do autor, de um “simples meio de recolher moralmente os benefícios do sol ofuscante” (Bataille, 1930, p. 174). Nesse texto, o autor contesta a elevação do espírito, amplamente difundida na cultura ocidental (Moraes, 2012, p. 182). Afinal, a imagem mais popular do filósofo parece ter sido aquela fixada pelo platonismo: a de um ser que sai da caverna e ascende. O movimento dessa operação filosófica, pautada em valores transcendentais, consiste em se voltar para o princípio (que estaria no alto), em uma operação de *ascese* e *conversão*, caminho do platonismo em direção ao conhecimento e ao bem, que iria se expressar igualmente no cristianismo (Deleuze, 2011, p. 131).

Na tradição neoplatônica, a forma do sol é glorificada e vinculada às noções de substância e de eternidade. A contrapelo dessa tradição, no culto mitríaco referido por Bataille o sol é tratado de modo violento e não idealizado. Na filosofia batailleana, o astro deixa de ser uma abstração, rompendo a tradição transcendente. Retorna aos excessos de seu fulgor, vinculando-se ao sangue e a forças taurinas, distanciando-se das ascetes operadas pelo conhecimento racional; inaugurando, em suma, um novo leque de sentidos: “Pode-se acrescentar que o sol ainda foi mitologicamente expresso por um homem degolando-se a si mesmo e, por fim, por um ser antropomórfico desprovido de cabeça” (Bataille, 1930, p. 174). Não há dúvida, segundo Bataille, de que o touro é uma imagem do sol, mas apenas quando *decapitado*. Em ruptura com o platonismo e com a tradição posterior, os benefícios do sol ofuscante supõem o violento gesto da degolação, rompendo-se o modelo antropomórfico, bem como o domínio da racionalidade e do intelecto humanos. Em *Salomé*, conforme veremos, a imagem lunar da mulher termina por ceder lugar a uma ofuscante iluminação solar. Quando ocorre a decapitação de Jokanaan, a luz solar é efetivamente mirada: tão brilhante que pode cegar. Não por acaso, no final da peça, reina, vitoriosa, a escuridão, vinculada ao temor.

É interessante notar que, na peça de Wilde, é a mulher que opera cortes. A rainha Heródade intercepta incisivamente as divagações em torno da lua; Salomé manda decepar a

cabeça de um homem. Recorramos, uma vez mais, ao texto. Após ter ouvido a longa rede metafórica, estabelecida pelo rei, entre mulher-lua-desvario, e este ter lhe perguntado se a lua também lhe parecia uma mulher louca, a rainha responde, cortante: “Não. A lua é a lua; isso é tudo”³⁸ (Wilde, 2014, p. 21). Herodíade destrói, com essa fala, o vínculo de metaforização e de espelhamento entre lua e mulher, lua e Salomé, subvertendo dicotomias implicadas nessas associações culturais (homem/mulher, razão/emoção, sol/lua). Nesse sentido, aproxima-se da perspectiva elaborada por Bataille. A perda da racionalidade será ainda mais radical no final da peça, quando é enunciado o pedido funesto da princesa.

À diferença de outros escritores que tematizaram o mito de Salomé, como Flaubert e Huysmans, Wilde não nos fornece qualquer descrição da dança dos sete véus. Os movimentos sedutores da princesa ficam a cargo da interpretação do leitor ou do diretor da montagem. Apenas uma indicação redundante nos é apresentada: “Salomé dança a dança dos sete véus”³⁹ (*ibidem*, p. 35). Recobrando com um véu-pudor a cena da dança, o escritor inglês oferece ao leitor apenas os efeitos dos movimentos bailarinos da princesa, que encantaram entusiasticamente a todos no salão do festim. Herodes pergunta então à princesa o que ela deseja, pois ele lhe dará qualquer coisa, até mesmo metade do seu reino. Para a surpresa geral – e para a alegria de sua mãe –, Salomé não quer saber de joias ou de poder. Pede que lhe tragam, sobre uma travessa de prata, aquilo que pertence ao rei: a cabeça de Jokanaan.

Temendo um terrível infortúnio, Herodes lhe oferece desesperadamente uma ampla diversidade de presentes no lugar da cabeça do profeta. Todas as ofertas são, entretanto, rebatidas por Salomé ríspida e insistentemente: “Dê-me a cabeça de Jokanaan”⁴⁰ (*ibidem*, p. 36-39). Sem outra saída, o rei rende-se ao desejo de sua enteada e afirma que ela é verdadeiramente filha de Herodíade, enquanto ambas celebram, por motivos diferentes, a morte de Jokanaan. Nesse momento, a cabeça é destronada para se tornar um fragmento reificado, um reiterado *objeto* de desejo: “Vá até os soldados e ordene-lhes irem lá embaixo e me trazerem *a coisa* que eu peço, *a coisa* que o Tetrarca me prometeu, *a coisa* que é minha”⁴¹ (*ibidem*, p. 39, grifos nossos). Ecoando de certo modo a literalidade de “a lua é a lua”, a redonda cabeça do homem

³⁸ “No; the moon is the moon, that is all”.

³⁹ “Salomé dances the dance of the seven veils”.

⁴⁰ Salomé começa, no entanto, com um pedido: “I ask you the head of Jokanaan” (eu lhe peço a cabeça de Jokanaan); após as desculpas do rei por tê-la olhado demais naquela noite, insistindo que a princesa pedisse qualquer outra coisa, Salomé exige: “I demand the head of Jokanaan” (eu exijo a cabeça de Jokanaan) e “give me the head of Jokanaan” (dê-me a cabeça de Jokanaan).

⁴¹ “Go to the soldiers and bid them go down and bring me the thing I ask, the thing the Tetrarch has promised me, the thing that is mine”.

é reduzida a uma “coisa” exposta sobre a reluzente superfície de uma travessa de prata. Essa “coisa” não parece muito distinta de um fragmento de corpo humano sobre uma mesa de dissecação.



Figura 18: *Têtes d'exécutés* (1818), Théodore Géricault

Podemos afirmar que a decapitação de Jokanaan cria uma cabeça-objeto para a qual confluem tanto o desejo quanto a vingança de Salomé. “Bem, Jokanaan, eu ainda vivo, mas tu, tu estás morto e tua cabeça me pertence”, afirma a princesa, pouco antes de morrer, acrescentando ainda: “Posso fazer com *isso* o que eu quiser. Posso atirá-la aos cães e às aves no ar. Aquilo que os cães deixarem as aves do ar irão devorar...”⁴² (*ibidem*, p. 40, grifo

nosso). Nessa fala violenta, a cabeça decapitada equivale aos resíduos de alimentos em uma bandeja que, após o festim diabólico, serão deixados à mercê dos animais. Como nas obras do artista francês Théodore Géricault, que no início do século XIX pintou diversos membros cortados, incluindo uma série de cabeças (cf. Nochlin, 2001, p. 19), essa cena teatral parece amalgamar, inesperadamente, a violência das punições pela lâmina da guilhotina, a frieza objetiva da ciência, da observação médica de uma peça na mesa de dissecação, e a angústia referida à ambivalência amor/morte expressa no romantismo melodramático.

É preciso destacar, ainda, um monólogo sinistro de Salomé dirigido à cabeça decepada do profeta: “Se tivesses me olhado, terias me amado. Bem, sei que terias me amado; e o mistério do amor é maior do que o mistério da morte”⁴³ (Wilde, 2014, p. 40). Evidencia-se aqui a perigosa tensão entre amor e morte, aproximação que cativou o espírito europeu no final do século XIX. Em termos mais gerais, essa obra de Wilde pode ser lida como um verdadeiro dispositivo de decapitações: há a “perda de si” dos personagens Salomé, Herodes e Narraboth, todos movidos pela paixão, por desejos desenfreados. É, porém, Jokanaan, figura mais consciente acerca dos perigos do olhar e das paixões, que literalmente perde a cabeça. Atraindo o olhar de todos e explorando esse fascínio, Salomé deixa de ser associada à lua e assume

⁴² “Well, Jokanaan, I still live, but thou, thou art dead, and thy head belongs to me. I can do with it what I will. I can throw it to the dogs and to the birds of the air. That which the dogs leave, the birds of the air shall devour...”

⁴³ “If thou hadst looked at me thou hadst loved me. Well I know that thou wouldst have loved me, and the mystery of love is greater than the mystery of death”.

subitamente a força ofuscante da luz solar, degolando aquele que se recusa a mirá-la, para então recolher o inquietante benefício desse sacrifício: o beijo nos lábios de Jokanaan.

Ante o pedido da princesa e seu discurso beirando o grotesco, Herodes passa a temer que essa cena signifique um crime contra um Deus desconhecido: “Não irei mais olhar para coisas, não permitirei que coisas olhem para mim. Apaguem as tochas! Escondam a lua! Escondam as estrelas! Deixe-nos esconder no nosso palácio, Herodíade. Começo a sentir medo”⁴⁴ (*ibidem*, p. 41). Desde o início, a peça é um prenúncio de infortúnios associados ao regime do olhar. Para se proteger, o rei recorre à escuridão, furtando-se ao reino do visível. Sem estrelas, sem lua e sem luz, Herodes ouve a fala da princesa: “Ah! Eu beijei tua boca, Jokanaan, eu beijei tua boca. Havia um gosto amargo nos teus lábios. Foi o gosto de sangue?... Mas talvez seja o gosto do amor... Dizem que o amor possui um gosto amargo...”⁴⁵ (*ibidem*, p. 41). Também ele movido pelo desejo e pela paixão, Herodes condena à morte a sedutora dançarina, enfurecendo-se com o beijo na cabeça degolada do profeta, apagando definitivamente a luz lunar da cena teatral. Consumida pelo desejo, Salomé se torna vítima de seu próprio excesso.

Nessa cena violenta realizada no palco, Herodes apaga todas as luzes naturais e artificiais, pois havia se encenado aquilo que não podia sê-lo, uma cena que foge ao que o olhar humano pode suportar. Uma verdadeira e literal obscenidade. Assim como Jokanaan cobre a face para não ver Salomé⁴⁶, Herodes cobre os olhos para não ver a cabeça decepada do profeta e, por fim, cobre os olhos dos espectadores, deixados no escuro diante da morte da princesa vingativa. De modo violento, a sexualidade de Salomé e a cabeça decapitada de Jokanaan são colocados em paralelo; entre a nudez e a decapitação, portanto, encontram-se a perda da unidade do corpo, a potência do olhar, em suma, daquilo que deveria ficar *ob scenus*, literalmente, “fora da cena”: os fragmentos do corpo humano.

A função especular do próprio mimético e a função apotropaica do espelho ganham então ampla dimensão na peça de Wilde, que atua como proteção ante pulsões desenfreadas, capazes de levar à violência e à morte. O espelho ficcional oferecido por Wilde não apenas reflete, mas serve sobretudo de anteparo às forças destrutivas, aos perigos da iminente Grande

⁴⁴ “*I will not look at things, I will not suffer things to look at me. Put out the torches! Hide the moon! Hide the stars! Let us hide ourselves in our palace, Herodias. I begin to be afraid*”.

⁴⁵ “*Ah! I have kissed thy mouth, Jokanaan, I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood?... But perchance it is the taste of love... They say that love hath a bitter taste...*”.

⁴⁶ Salomé relembra o momento em que Jokanaan se recusa a olhá-la, quando conversa com a cabeça decapitada: “*Ah! Wherefore didst thou not look at me, Jokanaan? Behind thine hands and thy curses thou didst hide thy face*” (Ah! Por que não olhaste para mim, Jokanaan? Atrás de tuas mãos e de tuas maldições tu escondeste teu rosto).

Guerra – quando caminhar ou dançar sobre campos embebidos no sangue de cadáveres mutilados seria o que, muito em breve, iria suceder na Europa.

A partir da leitura da peça de Wilde, não é de se estranhar que, diante de toda a importância atribuída à cabeça em relação ao corpo na filosofia e na cultura ocidentais, no final do século XIX essa supremacia racional, lógica e intelectual do ser humano tivesse se tornado um verdadeiro “peso” – metafórico e insustentável. Uma outra obra sobre o tema que proliferou naquela época explicita ainda mais essa questão, e pode completar a leitura aqui proposta. Narrativa mais fiel ao episódio bíblico, “Herodiade”, de Flaubert, não tematiza a mulher fatal, mas a exigência materna da rainha e sua sede por vingança. À diferença da peça de Wilde, o conto do escritor francês confere à princesa um papel secundário e cede o palco ao tema da decapitação. Lembremos, brevemente, o final do conto.

Após o pedido funesto da princesa, alguns momentos de tensão invadem o salão do festim, à espera do presente-troféu. Em seguida, a cabeça decapitada percorre a tribuna do Tetrarca, a mesa dos sacerdotes e as mãos de outros convidados do banquete, permanecendo ainda sobre a mesa mesmo depois da saída de todos. Tal qual os restos de alimentos remanescentes da festa. Porém, quando os três mensageiros aparecem para levar o que sobrou do profeta, o narrador conclui: “Como era muito pesada, carregavam-na alternadamente” (Flaubert, 2004, p. 126). A constatação é lúgubre e desconcertante. Ora, seria uma cabeça tão pesada assim, de modo que três pessoas precisassem carregá-la? Estaria o regime da cabeçarazão chegando ao seu fim, sobretudo diante das evidências proferidas pelo Acéfalo, delineado alguns anos depois da peça de Wilde? Podemos concluir, com isso, que no final do século XIX a glorificação metafísica da cabeça, que até então tomara conta da produção de saber a respeito do corpo, parecia estar acabando; ou, pelo menos, passando por uma crise turbulenta. Seu liame com o pensamento racional é amplamente questionado pela cultura letrada oitocentista. A cabeça é destronada de seu posto nas alturas e aterrissa sobre uma simples bandeja, tornando-se um “resto” da precíval carne humana e objeto de desejo. Flaubert e Wilde preparavam, em seus textos, o terreno para o desvalorizado corpo humano livrar-se por completo da cabeça.

A Acéfalo colocou, de fato, a supremacia da cabeça e seus valores em xeque na primeira metade do século XX. Mas essa história sofreu uma inesperada reviravolta na cultura atual. Assim como Bataille não teria previsto que a transgressão dos contornos antropomórficos divinos desembocaria em um novo modelo idealmente bidimensional (do puro-corpo, corpo-imagem), “perder a cabeça” no mundo contemporâneo também ganha contornos inesperados. Será que a perda da cabeça, no século XXI, ainda se refere a uma potência ofuscante, capaz de trazer à tona a sexualidade, o desejo e as emoções? Aliás, estariam elas, as emoções, ainda

ligadas a pulsões desenfreadas decorrentes da fragmentação de um “eu” coeso e seguro? Qual seria a função da cabeça hoje, e quais seriam as implicações de sua “perda”? De modo mais específico: diante do sofrimento dilacerante das inúmeras doenças arraigadas no cérebro, livrando o corpo das funções da cabeça, seria essa fragmentação libertária – ou ainda desejável?

Embora a parte corporal aqui focalizada tenha pesado sobre o mundo europeu no final do século XIX e início do XX, desenrolando uma variedade de imagens e narrativas sobre o tema, delinea-se uma suspeita: a cabeça retorna ao seu posto soberano – aquele que o Acéfalo planejou abalar – nos saberes científicos contemporâneos, diante da tendência de se reduzir tudo o que somos ao cérebro e à materialidade bioquímica do corpo. Desse modo, é possível identificar duas tendências aliadas aos saberes contemporâneos, que coexistem ao fenômeno do culto ao corpo “perfeito”: por um lado, a imperfeição da carne, em sua materialidade precívél, se torna alvo de julgamentos e condenações morais; por outro, a cabeça passa a ser o grande alvo da inflexão somática, diante da supremacia do cérebro na hierarquia dos órgãos. Vejamos a que tendências culturais e científicas esse segundo tópico pode se vincular.

Partindo das características dos novos saberes hegemônicos emanados da tecnociência contemporânea, impulsionadas pelos saberes fáusticos, vale a pena indagar: a valorização da cabeça na contemporaneidade equivale a uma simples continuidade que vinha se desenvolvendo desde o período moderno; ou, ao contrário, se refere a algo radicalmente novo, com sentidos e valores bastante diferentes dos de outrora? Talvez o modo mais eficaz de fixar esse tópico, ainda que de forma sintética, seja dedicando algumas páginas a certas inclinações contemporâneas que tendem a reduzir o que somos ao interior do corpo, mais especificamente, ao *cérebro*. O funcionamento desse órgão foi, de fato, alvo de inúmeras metáforas fisiológicas e repositório de importantes características humanas desde o período moderno. Entretanto, conforme o método genealógico ajuda a vislumbrar, práticas semelhantes abraçam novos sentidos e valores em outros tempos, insuflando inesperados efeitos de superfície e alterando os roteiros de subjetivação.

Em 1896, o já citado Henri Bergson combateu certas visões localizacionistas, difundidas em seu tempo, que reduziam o fenômeno “espiritual” da memória e da percepção à materialidade do cérebro. Retomar tal visada pode enriquecer a presente discussão. No prefácio à sétima edição do livro *Matéria e memória*, Bergson propõe que existiria entre o estado de consciência e a materialidade cerebral uma relação de “solidariedade” (Bergson, 1999, p. 5). O que isso quer dizer? A “solidariedade” implica uma relação necessária, mas sem nexos de equivalência ou de causalidade. Além disso, ao postular a diferença de *natureza* entre essas duas esferas, o autor bloqueia qualquer tentativa de reduzir uma à outra, criticando assim as

visões reducionistas de seu tempo. O dualismo entre “matéria” e “memória” proposto por Bergson pretende distinguir as naturezas de ambas, pois a *materialidade* (do cérebro) e a *espiritualidade* (da memória) não seriam equivalentes ou de séries paralelas. Tal discussão encontra-se bastante atual, e mesmo urgente, diante da tendência difundida pela tecnociência contemporânea de reduzir o “eu”, se não ao cérebro, à própria cabeça (Ferraz, 2010, p. 66-69).

Contudo, o assunto possui complexidades que não cessam de se sofisticar. Conforme vários autores têm ressaltado, ao longo das últimas décadas toda experiência humana (amor, tristeza, felicidade, dentre tantas outras) passou a ser remetida à materialidade do corpo, sobretudo ao cérebro, mas também aos hormônios, aos genes e às redes neuronais (cf. Bezerra Jr., 2002; Ferraz, 2010; Rose, 2007). No século XXI, assinala-se uma mudança do plano *antropométrico* para o *genético*; ou seja, do material expressivo, pessoal, para o registro de puros feixes de informação. Trata-se, no entanto, de um processo histórico, cujo marco principal foi a descoberta da estrutura da molécula de DNA, que, de 1953 em diante, firmou o olhar sob toda espécie de ser vivo como seres compostos de informação genética codificada e armazenada em um suporte orgânico (Sibilia, 2015b, p. 84). Aos olhos da engenharia genética e da biologia molecular, por exemplo, a identidade humana não passaria de um programa prestes a ser decifrado. Por isso, a partir do momento em que todos os acontecimentos antes associados à vida espiritual, interior, psicológica ou psíquica (inclusive o fenômeno da memória) são remetidos à materialidade do cérebro, e seu funcionamento equiparado ao dos computadores, a cabeça/cérebro se torna o espaço de armazenamento do “eu”.

Nesses projetos contemporâneos, mediados pelo mercado e meios de comunicação, sonha-se que o cérebro humano venha a ser destacado de seu suporte viscoso e orgânico, imperfeito e perecível. Quando transferido para uma máquina, os dados humanos poderão, ao que parece, alcançar até mesmo a imortalidade. Essa exaltação é difundida pelos atuais pensadores das áreas de cognição, inteligência artificial e engenharia genética, que anunciam inclusive a obsolescência do corpo como um todo: o orgânico passa a ser um limite que precisa ser ultrapassado para dar lugar ao pós-biológico. “O corpo é uma estrutura nem muito eficiente, nem muito durável”, lembra o controverso artista Stelarc, que buscou, em suas experiências, questionar os limites da obsoleta coisa humana (Sterlac, 1997, p. 54). Com efeito, perde-se o corpo e, eventualmente, o cérebro e a cabeça, todos estes “demasiadamente orgânicos”, pois os impulsos tecnocientíficos prometem transcender a humanidade, superando os limites espaciais e temporais ligados à teimosia da carne (Sibilia, 2015b, p. 108). O orgânico passa a ser um limite; uma limitação que precisa ser ultrapassada para dar lugar ao pós-biológico.

De acordo com essa perspectiva, os atributos intelectuais, lógicos e racionais do ser humano, agora remetidos tão somente a hormônios, redes neuronais e neurotransmissores, apoiam-se na credibilidade das imagens digitalizadas do cérebro que, por sua vez, pautam o novo modelo de compreensão de si mesmo e dos outros. Assim, impregnou-se na contemporaneidade uma poderosa metáfora, e nada inocente, a que alguns autores denominaram de “sujeito cerebral”: ser alguém equivale a ser um cérebro. É difícil não notar, nesse sentido, certa herança cartesiana marcada por dois ambiciosos objetivos da tecnociência contemporânea: a perpetuação da mente, aliada ao cérebro, e a virtualização do corpo, demasiadamente orgânico. Ressoando o monismo do polo ideal (mente), proposto por Descartes, o corpo passa a ser desprezado por não ser uma invenção técnica, e por isso menos próximo da perfeição (*ibidem*, p. 109).

Agora os valores parecem ser outros, muito diferentes da modernidade, desembocando nos novos paradoxos morais que vêm sendo discutidos nestas páginas. Em uma época voltada à estimulação de corpos e subjetividades espetaculares e performáticos na esfera do visível, alguns processos sofreram mudanças e ainda se encontram em plena mutação. Dentre os problemas que cercam as moralizações contemporâneas, um deles, em especial, torna a aparecer: o corpo é enaltecido em sua “boa forma” física, semelhante às imagens limpas de suas viscosidades orgânicas; ao mesmo tempo, é rejeitado em sua materialidade explícita e precívél, sendo acusado de imperfeição, inadequação e finitude. Daí outro contratempo: até mesmo a cabeça, nesse contexto, é considerada como um empecilho orgânico que impediria a mente de surfar pelo ciberespaço e de usufruir de toda a sua potencialidade, pois ainda estaria “presa” ao ultrapassado corpo humano.

“É patético ver o envelhecimento como natural. Não há nada de bom em ficar velho, e é preciso usar as armadilhas ao nosso dispor para combater a senilidade”, declarou o biólogo inglês Aubrey de Grey, em uma entrevista concedida à Revista Veja, em 2015.⁴⁷ Segundo a matéria, precisamente intitulada “Imortalidade: A promessa tecnológica da vida eterna”, a solução do atual problema da imortalidade da consciência seria o armazenamento das informações do cérebro em microchips ao longo da vida e, em seguida, *softwares* os leriam para construir “simulacros virtuais de indivíduos”. “Somos feitos de dados. Mesmo que o corpo padeça, manteremos as informações em legados artificiais”, completou em seguida o inventor americano Ray Kurzweil, na mesma matéria. Esse é apenas um exemplo dentre as inúmeras, e muito variadas, promessas de ultrapassagem do orgânico por meio das tecnologias digitais,

⁴⁷ “Imortalidade: A promessa tecnológica da vida eterna”, *Revista Veja*, Edição 2420, 8 de abril, 2015, p. 73.

exploradas em diversas esferas da mídia, deixando cada vez mais evidente o papel quase obscuro da velhice, aliada ao inevitável passar do tempo e à morte. A tecnociência, com a “magia” dos microchips, aparece como uma solução do que se tornou o grande obstáculo no mundo contemporâneo: o corpo e sua inexorável finitude. Não se trata de melhorar a vida do ser humano, mas de ultrapassar fronteiras, antes consideradas impossíveis e pouco desejadas.

A fim de expor uma visão crítica em meio ao fervor dessa euforia, mencionemos ainda o ensaio “Se pudermos pensar sem corpo”, do filósofo francês Jean-François Lyotard. Na década de 1980, utilizando a metáfora cibernética, o autor associa o corpo humano ao *hardware*, e o pensamento, ao *software*. Propõe, em seu texto, o seguinte cenário: a extinção do organismo terrestre, levando consigo a atividade do pensar. Nesse sentido, o desafio seria o de “garantir a este *software* um *hardware* que seja independente das condições da vida terrestre” (Lyotard, 1997, p. 21 e 22). O pensamento, que difere em natureza de seu receptor, teria de encontrar para si outro *hardware* que pudesse sobreviver fora de nosso planeta. Pois tanto a vida quanto o pensamento (pelo menos por enquanto) estão limitados e enraizados no mundo orgânico e analógico. Embora o autor ressoe alguns pressupostos cartesianos – por exemplo, de que a mente seria o fundamento do “eu” e, por isso, seria possível subsistir sem o corpo –, um elemento causa uma reviravolta nessa trama: o sofrimento. No decorrer do ensaio, Lyotard afirma que o *pensar* é necessariamente intrínseco ao *sofrer*; este, por sua vez, está atrelado à organicidade, à finitude mesma do ser humano. Só seria possível pensar sem corpo se a inteligência artificial conseguisse criar uma tecnologia capaz de sentir o sofrimento (material), inerente ao gesto de pensar (imaterial).

Também em alusão a esses novos saberes difundidos pela tecnociência contemporânea, terminemos por salientar a conclusão do livro *O que é a filosofia?*, na qual Gilles Deleuze e Félix Guattari, driblando o imaginário então emergente do “sujeito cerebral”, assinalam que o pensamento não pode ser explicado apenas com o conhecimento médico neurocientífico. Na frase “o cérebro é o *espírito* mesmo” – ecoando Nietzsche –, os filósofos afirmam o que é precisamente negado pelas neurociências: o tal “espírito” (Deleuze e Guattari, 2010, p. 248). Nessa aposta, subvertem-se os polos dualistas propostos pela tecnociência, com suas heranças cartesianas e metafísicas: o espírito *é* o cérebro. Eles se unem e se fundem. Na visão dos autores, o pensamento não é uma substância imaterial, distinta de seu suporte físico, que poderia ser transportado para o ciberespaço, para ali viver sem limitações espaço-temporais. “O cérebro se torna sujeito” – esta frase insinua que quem pensa não é o cérebro, com todas as suas composições físicas e biológicas, mas o *sujeito* desse cérebro. O pensamento ultrapassa, assim, esse suporte orgânico, mas sem superá-lo ou erradicá-lo (*ibidem*, p. 248).

À diferença dos saberes somáticos, que tendem a reduzir a experiência subjetiva ao cérebro, a filosofia contemporânea aposta na imbricação entre matéria e espírito, no pensar com o corpo. Enquanto a perda do “eu” na filosofia socrático-platônica é condenada por seu afastamento em relação ao modelo identitário, ao bem e ao conhecimento verdadeiro, a desrazão em Deleuze e Guattari se refere, ao contrário, à subversão da tradição metafísica. É preciso libertar as vivências de um suposto “eu” entronado, que impede o corpo de surfar devires e de potencializar suas forças. “Cortem-lhe a cabeça!”, repete a Rainha de Copas, cortem-lhe o sentido, arrebentem a superfície e adentrem no reino da esquizofrenia. O país das maravilhas tem uma dupla direção sempre subdividida; as parselhas de Carroll representam os dois sentidos, ao mesmo tempo, do devir louco. Em *Alice*, o chapeleiro e a lebre de março habitam cada um em uma direção, mas as duas direções são inseparáveis, cada uma se subdivide na outra, tanto que ambas são encontradas em cada uma delas (Deleuze, 2011, p. 81 e 82). Ora, é preciso ser dois para ser louco, para fugir do bom senso e do senso comum, para escapar do modelo de identidade platônico; em suma, para perder a cabeça, livrar-se dela. Livrar-se, por fim, das rígidas malhas da razão, da lógica, do conhecimento para sucumbir à poesia, à desrazão, à loucura.

Tais apostas filosóficas parecem mesmo muito distantes dos véus sombrios que cercam as doenças arraigadas no cérebro, comprometendo a memória, a linguagem e as atividades físicas e motoras. Não pretendemos com isso sugerir que as pesquisas científicas estejam “erradas”, ou que a filosofia contemporânea detenha uma suposta “verdade” sobre o tema. Esse seria um equívoco com relação ao pensamento profundamente antidogmático de Nietzsche, Deleuze e Guattari, por exemplo. Como se vê, a “perda da cabeça” metafórica na contemporaneidade suscita uma série de problemas sérios e delicados, aliados a sofrimentos dilacerantes, que pouco podem ser associados à potência libertária do imaginário da decapitação. Talvez por isso mesmo é que, nesse contexto, a ficção, a arte e a filosofia sejam de fato tão importantes, distanciando-se dos ventos somáticos do “eu” cerebral e apostando naquilo mesmo que a ciência visa a abolir: os devires do corpo. Elas não deixam de dispor, além disso, da função apotropaica do espelho: *refletem* as verdades correntes e naturalizadas e, ao mesmo tempo, *protegem* contra os regimes de poder-saber vigentes.

4.

ROSTO***Do duplo ao ninguém***

O amigo noturno não era senão ele mesmo –

Fiódor Dostoiévski

E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal...

Guimarães Rosa

As transformações ocorridas nas últimas décadas na sociedade ocidental, mencionadas ao longo deste trabalho, sugerem que os fatores levados em conta para a definição da identidade mudam nos diversos contextos culturais, apontando para um deslocamento nos modos de se conceber a função-sujeito. No fluxo da tendência tecnocientífica, um dos alvos mais imediatos é precisamente aquele vinculado à sede aparente da nossa identidade: o rosto. Encontra-se, atualmente, cercado por paradoxos, visto que ele ainda é compreendido como um importante meio de identificação e, simultaneamente, vem perdendo a sua antiga potência identitária. Tais são algumas tensões atualmente enfrentadas pela face, a identificação visível do “eu”, cujas ambiguidades e contradições exploraremos neste capítulo.

Diante do breve panorama traçado até aqui, partiremos de uma premissa que pode parecer simples, mas que provoca uma série de complexidades e desafios: o rosto possui um lugar privilegiado no corpo humano, sobretudo na atual cultura da imagem e do espetáculo. No contexto de expansão dos modos de vida performáticos e visíveis, não surpreende que a figura humana se reconfigure como uma imagem idealmente bidimensional, digitalizada, desencarnada. Nesse movimento deslizante, rosto e corpo entram na mira de diversas técnicas estéticas, emulando uma superfície lisa, impermeável e escorregadia (Ferraz, 2015a, p. 107; Sibilia, 2016, p. 151). Contudo, se hoje a face é constantemente moldada e transformada pelos produtos do mercado, redefinida ao gosto do consumidor, é válido questionar se estaria perdendo sua aura “sacra”; ou se a própria ideia de identidade fixa e estável estaria sofrendo fortes abalos. Ou, ainda, se entra em cena uma combinação entre esses dois fatores. Trata-se,

portanto, de um processo perpassado por ambiguidades e dobras, com vastas implicações comunicacionais e culturais.

De início, é necessário esboçar algumas questões mais básicas, a fim de dimensionarmos as múltiplas faces do tema. Será que todos nós, em diferentes tempos e culturas, teríamos um rosto? Seria ele uma parte do corpo humano? Qual é a sua função? Ele é mesmo tão necessário como parece? Uma ampla variedade de autores dedicou-se ao assunto, dentre os quais ressaltaremos, uma vez mais, Gilles Deleuze e Félix Guattari. No texto intitulado “Rostidade”, os autores sugerem que o rosto não é inerente ao ser humano e tampouco universal, mas uma invenção histórico-cultural: “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 49). Como o rosto seria uma invenção do Ocidente ligada ao processo de subjetivação, José Gil completa esse pensamento ressaltando que dirigir-se a uma cabeça sem rosto, em nossa cultura, equivaleria a dirigir-se a *ninguém*, pois não haveria esse lugar retentor de todo o sentido (Gil, 1997, p. 166). No apêndice ao livro *Metamorfoses do corpo*, o filósofo português afirma que a face é uma entrada, senão a entrada principal, do corpo; possui uma profundidade própria, com várias camadas e níveis (*ibidem*, p. 171). Assim, ver a imagem do próprio rosto, como as refletidas no espelho ou plasmadas nas fotografias, é ver do exterior somente uma superfície visual em que se inscrevem diferentes paisagens moventes, a todo tempo.

Nessa perspectiva, a ideia de possuímos apenas um rosto, único e imutável, não passaria de uma ficção. “Não possuo pois um só rosto, mas múltiplos rostos. Porque o rosto não é nem uma figura objectiva desenhada na pele, nem a expressão pura e incondicionada de um interior”, propõe o autor, acrescentando: “é um sistema em equilíbrio sempre instável, que se fixa esporadicamente, numa figura ou outra da subjetividade” (*ibidem*, p. 171). Segundo Gil, é precisamente a porosidade do rosto que deixa entrar a paisagem e penetrar o olhar do outro; ao mesmo tempo, adquirimos a possibilidade de disseminar traços dos nossos próprios rostos nos dos outros e na paisagem. Esse movimento fixa, vez por outra, determinada imagem, mas que eventualmente emudecerá, dando lugar a outra subjetividade, a outro “eu”, a outro rosto.⁴⁸ Nessa filosofia, o rosto é um efeito de superfície provisório dessa luta de forças que atravessa os corpos: ele é a todo momento produzido e inventado.

⁴⁸ Imprescindível lembrar, neste ponto, de Emmanuel Lévinas. Na contramão da visada fenomenológica, o filósofo postula que o rosto não corresponde aos fenômenos porque não é aquilo que aparece, que se manifesta no mundo. Nessa perspectiva complexa, o rosto é “o modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a *ideia do Outro em mim*” (Lévinas, 1980, p. 37), isto é, o rosto não é apenas uma exposição da aparência, daquilo que envolve a cabeça, mas sobretudo aquilo que revela e expressa a alteridade.

Como toda invenção, tal processo possui vastas implicações políticas, culturais e subjetivas. Se o rosto foi inventado pelo homem branco ocidental, ele é então uma produção social de certos processos de subjetivação necessários aos sistemas de poder (Deleuze e Guattari, 2012). Certos agenciamentos políticos têm necessidade de *rosto*, e não de cabeça. Na iconografia oriental, africana ou ameríndia, por exemplo, a representação da cabeça não possui a identidade de um rosto: “Os ‘primitivos’ podem ter as cabeças mais humanas, as mais belas e mais espirituais; eles não têm rosto e não precisam dele”, notam Deleuze e Guattari (*ibidem*, p. 48). Os filósofos opõem, ainda, cabeça e rosto: enquanto a primeira faz parte do corpo, o segundo seria uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, dando-lhe significância e subjetivação (*ibidem*, p. 39). Nessa filosofia, o rosto é um “mapa”, ou seja, um sistema composto de superfície e buracos. Com efeito, todo o corpo, e não apenas a cabeça, pode passar pelo processo de “rostificação”. A máscara possuiria, nesse contexto, uma dupla função: por um lado, assegura a pertença da cabeça ao corpo mais do que enaltece o rosto; por outro, garante a instituição de poder, a “rostificação” da cabeça e do corpo, tornando-se o próprio rosto.

Ora, se o rosto é uma política, servindo a certos sistemas de poder e produzindo determinadas subjetividades, Deleuze e Guattari defendem que devemos desfazê-lo, desorganizá-lo, para dar lugar ao assinificante, ao assubjetivo e aos traços de rostidade que escapam da organização do rosto (*ibidem*, p. 54). De fato, jamais poderemos refazer uma cabeça e corpo primitivos, isto é, uma cabeça humana, espiritual e sem face. Deixar de ter um rosto se refere, antes, à perda de uma identidade social, de um estatuto, ou mesmo de um lugar desde sempre imposto; para, então, poder se transformar e se deformar, para poder devir: devir animal, devir imperceptível, devir outro. Nas perspectivas aqui delineadas, o rosto, como invenção sociopolítica, é tanto uma superfície dotada de profundidade com aspecto poroso, capaz de receber e projetar forças e afetos, como um poderoso dispositivo de poder no tecido social, criado para servir a determinadas organizações sociais e políticas.

A literatura brasileira também atravessou os caminhos contrários à suposta fixidez de nossa sede identitária. A estória “O espelho”, de Guimarães Rosa, é um desses casos. Nessa clara homenagem ao conhecido conto de Machado de Assis, de mesmo título, a metáfora do espelho – ligada tanto ao mimético, à ficcionalidade, quanto à constituição da identidade – é retrabalhada pelo romancista brasileiro, que aplica o método do estranhamento para explorar a experiência de se ver o próprio rosto refletido. Em determinado momento da narrativa, o personagem de Rosa reflete sobre a incapacidade de conhecer a própria face: “Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas

um movimento deceptivo, constante” (Rosa, 2001, p. 96). De acordo com a passagem, não vemos os nossos próprios rostos, apenas o dos outros, que nos conhecem mais do que nós mesmos. Na contramão do senso comum, nenhum espelho forneceria uma imagem fiel: côncavos ou convexos, parabólicos ou planos, todos refletem a face, mas de modo deformante, distorcido, adulterado. Mesmo as fotografias são incapazes de fixá-la em um quadro perfeito, pois ainda que sejam tirados imediatamente um após o outro, os retratos serão sempre diferentes entre si (*ibidem*, p. 94). Qualquer tentativa de fixação e representação verdadeira da forma facial seria, por si só, disforme, pois o rosto é um estado permanente de devir.

À luz das teses acima resumidas, é possível traçar algumas pistas sobre os novos modos de construção dos corpos e das subjetividades, em sintonia com as mudanças no estatuto da imagem na contemporaneidade. De início, é impossível ignorar a proliferação quase obsessiva de rostos no ambiente virtual da internet, das mais variadas caretas às diversas expressões que simulam espontaneidade e exalam jovialidade, especialmente no frenesi dos *selfies*. Sintomático do regime de vida *online* e *nonstop*, projetando-se na superfície lisa dos corpos e no âmbito da visibilidade e da performance, os autorretratos digitais são reflexos especulares e espetaculares de imagens que circulam de modo imediato. Diferem em absoluto das perspectivas filosóficas acima apontadas. Ao que parece, tal fenômeno contemporâneo responde ao imperativo do espetáculo, em nome do corpo-imagem, enrijecendo o processo de devir outro, ressaltado por Deleuze e Guattari. Com isso, surge uma suspeita inusitada. Nesse mesmo contexto, de modo paradoxal, a atual cultura da aparência, do espetáculo e da visibilidade produz uma série de corpos *sem* rosto: de *ninguéns*.

Seguindo essa intuição, convém situar o problema historicamente, por meio do olhar genealógico que vem sendo ativado ao longo destas páginas, desentranhando certas lógicas de funcionamento que caracterizam formações histórico-culturais. Lembremos que, de acordo com essa metodologia, o conhecimento, balizado por múltiplos olhos, só têm a enriquecer o pensamento com a diversidade de perspectivas e de interpretações afetivas. Utilizando-se tanto da *Genealogia da moral* quanto de *Ecce hommo*, Maria Cristina Franco Ferraz esclarece que o olhar nietzschiano é orientado de duas formas diretamente opostas, ou até mesmo contraditórias, sem que nenhuma das perspectivas se anulem mutuamente (Ferraz, 2009a, p. 133). A multiplicidade de olhos, desse modo, seria capaz de apreender um leque variado de pontos de vista, perspectivas e interpretações. É preciso, assim, estar munido de pelo menos dois pares de olhos para estabelecer uma genealogia dos valores, ou seja, para questionar “o próprio valor desses valores” (Nietzsche, 2009, p. 12). Como a própria relação já consolidada no senso comum entre rosto-identidade.

Seguindo a via genealógica, é possível supor que o rosto nem sempre tenha possuído um valor imagético e, indo ainda mais longe, tampouco um valor identitário. Como parece ter se cristalizado a relação entre rosto e identidade, que perdura até os dias atuais? Para investigarmos essa questão, vale recuar estrategicamente à modernidade europeia, quando surgiu uma nova configuração da experiência humana, impulsionada pelas mudanças na produção, marcada pela Revolução Industrial, e na vida diária, esta impelida pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos (crescimento do tráfego urbano, distribuição de mercadorias produzidas em massa e novas tecnologias de transporte e comunicação). Tais transformações ecoaram nas produções artísticas e literárias da época. Com a iluminação pública a gás, por exemplo, um novo mundo noturno, urbano e espectral, também ligado a espetáculos populares de apresentação fantasmática, torna-se o cenário de diversas obras de pintores e escritores modernos, tais como Georges Seurat⁴⁹, E. T. A. Hoffmann, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe. É esse universo que se expressa, por exemplo, em um conhecido conto de Poe, intitulado “O homem da multidão” (1840), que sintetiza a nova experiência de multidão, novos regimes de percepção e de atenção, múltipla e fragmentada, bem como o gosto pelo enigmático no espaço anônimo.

É precisamente o romance policial moderno – cujo “pai” foi Poe – que expõe duas faces desse drama dialético da modernidade. Tematiza, por um lado, o criminoso, que mergulha e, por conseguinte, se esconde no sistema de circulação das grandes cidades; por outro, o detetive, que desvenda esse mesmo sistema, soluciona crimes e restabelece a ordem por meio de sua inteligência, conhecimento e perspicácia (Gunning, 2004, p. 39). Contudo, isso só é possível por conta do crescimento das cidades em uma era industrial e da ruptura em relação ao tipo de mecanismo de poder que vigorou até o final no século XVIII: o poder do soberano. Convém explicitar como o corpo do criminoso passa a ser tratado a partir da virada daquele século.

Enquanto a sociedade de soberania utiliza a força bruta, imprimindo no corpo do criminoso marcas oficiais a ferro, o poder disciplinar emprega mensuração e observações cuidadosas, abordando a identificação como uma ciência. “O método de Holmes abre um mundo peculiarmente moderno no qual as forças da vida diária podem marcar as pessoas de modo tão profundo quanto uma marca a ferro aplicada oficialmente”, resume Tom Gunning em

⁴⁹ No capítulo “Iluminações do desencantamento” do livro *Suspensões da percepção*, Jonathan Crary afirma que talvez nenhuma outra pintura desse período tenha apresentado a experiência do desencantamento moderno de modo tão perturbador como *La parade de cirque* (Parada de circo), de 1888, pintada por Georges Seurat. Sobre a gravura *Place de la Concorde, Inverno*, de 1883, do mesmo artista, o historiador da arte ressalta que o mundo sombrio e despovoado da imagem revela um verdadeiro pesadelo e a desorientação de um presente em que os sonhos coletivos de *égalité* e *bonheur* não podem nem mesmo ser lembrados (Crary, 2013, p. 160).

“O retrato do corpo humano”, referindo-se ao famoso detetive Sherlock Holmes, do escritor Arthur Conan Doyle, e sua “observação de insignificâncias” (*ibidem*, p. 41). Isto é, a vida moderna pode dissimular a identidade visual e, ao mesmo tempo, apresentar uma variedade de fatores que carimbam os corpos dos indivíduos, sem que eles mesmos o saibam.

A fotografia, nesse contexto, integra um novo discurso de poder e controle. A relação entre rosto e identidade passa a mediar tal relação. Para compreendermos como isso ocorre, seguiremos de perto o trabalho de Gunning. Na criminologia, por exemplo, a técnica fotográfica tem uma dupla direção: por um lado, plasma evidências de um crime e, por outro, é utilizada para marcar o criminoso e não perdê-lo de vista (*ibidem*, p. 38 e 39). Segundo o autor, tanto no processo legal de identificação quanto em suas elaborações no romance policial, a corporeidade emerge como algo que é possível apreender; e a fotografia, por sua vez, fornece um meio para se apropriar do corpo de um fugitivo (*ibidem*, p. 38). No entanto, “o domínio trazido por essa nova tecnologia da imagem apoiou-se em novos sistemas de conhecimento e em uma preocupação moderna com a classificação que podiam converter imagem em informação convincente”, afirma Gunning, chamando atenção para o uso da fotografia como meio de estabelecer a identidade de um indivíduo, para si e para seu contexto, e de regular o corpo por meio de uma classificação minuciosa, transformando-o em dados comparáveis (*ibidem*, p. 38). Para isso, o corpo humano precisou ser fragmentado em partes comparáveis. O rosto, nessa sequência de imagens, ocupa um importante papel.

A galeria dos procurados pela polícia, com retratos de criminosos, rapidamente se tornou um componente ativo na imaginação do público, inspirando ficções policiais (na literatura e no cinema) e atraindo cidadãos das cidades modernas às suas exposições públicas, como se visitassem um museu (*ibidem*, p. 43). Entretanto, de acordo com o texto aqui explorado, certas características próprias da fotografia (a precisão no detalhe e a instantaneidade, por exemplo) tão logo causaram problemas de organização e procedimento policial. Não por acaso, o primeiro problema que surgiu foi relacionado ao rosto, quando os criminosos começaram a distorcer suas expressões faciais, fazendo caretas, dificultando assim a identificação. Um pequeno movimento facial era suficiente para se “autodesfigurar”, criando uma cena bizarra e uma fotografia grotesca (*ibidem*, p. 43 e 44). Essa tentativa de resistência, contudo, tornou-se cada vez menos eficaz, com o aumento da velocidade da câmera fotográfica.

O grande obstáculo foi, portanto, construir um método que pudesse utilizar a fotografia para fixar de modo permanente uma identidade e individualizar uma pessoa, superando sua tendência de capturar o contingente e o efêmero, no jogo instável de feições (*ibidem*, p. 48). Diante desse problema, buscou-se elaborar um núcleo de identidade para fornecer os meios

rápidos e fáceis de identificação exigidos por um departamento de polícia moderno. Inspirado pelo método empregado na botânica e na zoologia, o estatístico francês Alphonse Bertillon tomou como base os elementos característicos da individualidade para solucionar o problema da fotografia, regulando o corpo por meio da observação minuciosa, fundada na classificação sistemática. Se, por um lado, a fotografia estabelece a identidade por meio de sua rede de semelhança icônica e referência indicial, servindo aos propósitos de vigilância e identificação, por outro ela permanece muito individual e específica, tornando-se pouco eficaz nos meios rápidos de circulação de informação (*ibidem*, p. 49 e 50). A solução de Bertillon foi então dissecar e fragmentar o corpo humano utilizando a fotografia, com vistas a comparar características e medidas.

Como esse método funcionava? O corpo, antes visto como caótico, passa a ser encarado como um sistema, semelhante aos estudos do estruturalismo: a largura da cabeça, o comprimento do dedão do pé, do antebraço, da orelha ou a altura do criminoso são arquivados em divisões específicas, junto a outras medidas iguais. Tais mensurações e descrições morfológicas serviam, na sequência, como referência cruzada, podendo ser combinadas em uma curva de normas estatísticas (*ibidem*, p. 51). A fotografia, nesse sentido, possui o papel de separar o corpo em pequenas partes para que ele possa circular, ser comparado e, por fim, combinado, desvendando assim a identidade do culpado. O corpo mostra evidências de sua culpa, apresentando-se como discurso involuntário e fonte de informação dentro de um sistema de normas, estatísticas e classificações sistemáticas (*ibidem*, p. 49-53).

Regidos pelas regras disciplinares, os indivíduos que se desviavam do padrão da normalidade (além dos criminosos, os inválidos, os loucos, os politicamente suspeitos e os “problemáticos” em geral), condição humana que abrangia a maioria da população, estavam muitas vezes sujeitos a esse olhar fixo e registrador da câmera fotográfica. No lugar da marca de ferro impressa na carne, o método indolor da fotografia imprime uma individualidade definida socialmente, apoiada em sua diferenciação estrutural com relação a todos os outros corpos desviantes e individuais registrados. Até mesmo as marcas da diferença deveriam ser racionalizadas e sistematizadas, para facilitar comparações e identificações. Nas palavras de Gunning: “A individualidade moderna foi moldada como a interseção única de uma série limitada (e portanto reconhecível) de variáveis” (*ibidem*, p. 54). Qualquer traço fora da almejada curva da normalidade era organizado e classificado, visando a homogeneizar os sujeitos “anormais” e inseri-los nas demandas produtivas de seu tempo.

É possível observar que o século XIX se dedica a uma vasta coleção de corpos fragmentados, em especial de cabeças cortadas, precisamente por conta do rosto. “Retratos de

criminosos, retratos de guilhotinados até em sua caixa craniana colocada a nu depois da autópsia, retratos de doentes, retratos de histéricos”, reúne Arasse, afirmando, mais adiante, que o ponto comum entre esses retratos é o caráter repetitivo, acumulativo e serial do procedimento de pesquisa (Arasse, 1989, p. 180). Além dos criminosos, o caso das histéricas tem um papel importante na iconografia fotográfica moderna e foi amplamente explorado no livro *A invenção da histeria*, de Georges Didi-Huberman. A fim de enriquecer o estudo sobre rosto e identidade na cultura oitocentista, recorreremos a esse livro. Em sua pesquisa, Didi-Huberman chega inclusive a considerar que a histeria, tal como foi fabricada na Salpêtrière – “a cidade das mulheres incuráveis”⁵⁰ –, teria sido um capítulo da história da arte (Didi-Huberman, 2015b, p. 22 e 33). Diagnosticadas como desviantes, com suas perturbações do corpo de origens psicológicas, as mulheres histéricas poderiam sofrer rigidez muscular, insensibilidade dos membros, suspensão dos movimentos involuntários e até mesmo vertigens e convulsões. No último terço do século XIX, todos esses desvios foram fotograficamente documentados para fins científicos, mas não tardaram a capturar o atento olhar artístico, sobretudo o do movimento surrealista.

Com a sua suposta objetividade, a fotografia se tornou, no século XIX, o paradigma da “verdadeira retina” do cientista (*ibidem*, p. 59). Segundo Didi-Huberman, todas as imagens das posturas do delírio registadas nesse asilo de mulheres – poses, crises, gritos, “atitudes passionais”, “crucificações”, “êxtases” – teriam sido, para o médico e professor Jean-Martin Charcot⁵¹, um processo experimental (como instrumento de laboratório), um processo museológico (como arquivo científico) e um processo de ensino (como instrumento de transmissão). A fotografia foi, nesse contexto, “a possibilidade figurativa de generalizar o caso como quadro” (*ibidem*, p. 57). Ou seja, os documentos fotográficos, em Salpêtrière, memorizavam uma longa investigação em uma série de imagens, cristalizando o caso (único) em um quadro (generalizado). A esse processo chamou-se “*fácies*” (*ibidem*, p. 74). O autor explica: “*Fácies* significa, ao mesmo tempo, o *ar* singular de um rosto, a particularidade de seu aspecto, e também o *gênero* ou a *espécie* em que esse aspecto deve ser incluído” (*ibidem*, p.

⁵⁰ Nas primeiras páginas do livro, Didi-Huberman afirma que Salpêtrière foi uma espécie de “inferno feminino, uma *città dolorosa* que encarcerava 4 mil mulheres incuráveis ou loucas. Um pesadelo em Paris, bem perto de sua *belle époque*” (Didi-Huberman, 2015b, p. 15). De acordo com o autor, esse asilo feminino atendia indigentes, vadias, mendigas, “mulheres ‘cacudas’”, “velhas fiandeiras”, epiléticas, “mulheres na infância”, “inocentes aleijadas e disformes”, moças incorrigíveis, enfim, loucas (*ibidem*, p. 33).

⁵¹ Didi-Huberman destaca que Charcot foi mais o “empresário” do que o idealizador dessas imagens. O desenhista Paul Richer, professor de anatomia artística da Escola Nacional Superior de Belas-Artes de Paris, é quem teria sido o mestre de obras, o interno favorito do serviço (*ibidem*, p. 169).

77). Trata-se de resumir e generalizar cada caso específico, possibilitando sua previsão, sob a aparência de um *rostos*. A *fácies* ligaria, em suma, o universal e o particular.

Por que o rosto? O filósofo responde que, conforme indica o cartesianismo, é nele, idealmente, que a superfície corporal torna visível os movimentos da alma (*ibidem*, p. 77). Talvez por isso mesmo que a fotografia psiquiátrica teria se documentado como a “arte do retrato”, dando início a uma arte dos “territórios superficiais”; mas sempre em busca de um suposto “interior”, tanto de uma interioridade psicológica como dos mistérios do cérebro. Por meio do “recobrimento das superfícies”, portanto, a *fácies* buscava no rosto, em suas tramas ou camadas peculiares, uma profundidade conceitual, produzindo assim o Tipo (generalizado) através da superposição ordenada de retratos colecionados (*ibidem*, p. 78). Apagando todas as particularidades individuais, o estudo das *fácies* realizado na Escola da Salpêtrière fez com que somente as características em comum persistissem, fornecendo um diagnóstico preciso. Constituía, nesse sentido, um retrato científico.

O caso predileto dos médicos de Salpêtrière foi Augustine. A jovem, de apenas quinze anos, foi internada por uma paralisia da sensibilidade do braço direito e por ataques de histeria graves. Tornou-se, em seguida, o modelo da histeria, a grande estrela da iconografia fotográfica desse hospital de mulheres. De acordo com Didi-Huberman, o interesse pela jovem foi a “intermitência *plasticamente regular*” de seus ataques e convulsões, uma espécie de recorte dramático de seus sintomas em atos, cenas e quadros (*ibidem*, p. 176). No vasto mapa iconográfico de Paul Richer, foi o rosto de Augustine que ilustrou a histérica típica, por sua regularidade de poses plásticas e atitudes passionais (*ibidem*, p. 171). Seu corpo jovem, erotizado e convulsivo mobilizou uma série de fantasias e um fértil material iconográfico. Não à toa que, no início do século XIX, os surrealistas voltaram seus olhos para as histéricas, publicando fotos e colagens em revistas do movimento que plasmavam imagem de mulheres contorcidas e transfiguradas, entre o estado de êxtase e de terror, transformando a patologia em expressão artística (Moraes, 2012, p. 72).

A partir de tais exemplos, conclui-se que dessas cabeças cortadas é o *rostos* que se procura fixar. Cabe mencionar, nesse sentido, uma prática inusitada que prosperou ao longo do século XIX até meados do XX, em paralelo aos retratos fotográficos: as máscaras mortuárias. Abraham Lincoln, Alfred Hitchcock, James Dean e até mesmo Friedrich Nietzsche, além de inúmeros escritores, artistas, políticos e celebridades, tiveram seus rostos fixados em uma máscara de gesso algumas horas após a morte, a fim de eternizar seus últimos semblantes. De acordo com essa tradição, a máscara mortuária seria uma maneira de celebrar a ideia de que o momento da morte revela o sujeito em sua pureza, não mais sobrecarregado pelo “peso” da vida

(Larson, 2014, p. 110). Curiosamente, no final do século XVIII, antes mesmo da fotografia, tais máscaras já fixavam os rostos dos guilhotinados antes de o corpo e a cabeça fossem colocados juntos (como conjunto) dentro da fossa (Arasse, 1989, p. 178). Ao contrário do que se possa imaginar, muitas gravuras dos guilhotinados foram feitas a partir de máscaras mortuárias, e não das cabeças decapitadas. Delineando o rosto do guilhotinado a partir da máscara mortuária, os “retratos de guilhotinados” fazem coincidir dois polos compreendidos como distintos e dicotômicos: máscara e rosto (*ibidem*, p. 178).

O dualismo máscara/rosto foi certamente caro ao período oitocentista, conforme visto na análise de *Salomé*. No século XIX, época em que a máscara é desvalorizada por ela esconder o rosto supostamente autêntico, a valorização dos véus, das aparências e das máscaras colocou em suspeição o modelo de identidade platônico herdado no Ocidente e os critérios levados em conta na construção da identidade individual moderna. Corroendo tal dualismo por dentro, um tema específico circulou entre escritores e artistas oitocentistas, tanto na Europa como nas Américas, tematizando várias questões que vêm sendo trabalhadas neste trabalho. Trata-se do *topos* do “duplo”. Sob o olhar atento, o *outro* desdobrado do *eu* põe em xeque a coerência e a unidade identitária, a crença em valores eternos e em essências imutáveis, evidenciando o abalo das certezas (sobretudo ligadas ao “eu”) pleiteadas como imediatas. O conto “William Wilson” (1834), do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, fornece um material instigante para se investigarem certas questões identitárias que assombraram o mundo moderno, relacionadas aos modos de se constituir o “eu” social e historicamente.⁵²

Vale ressaltar, inicialmente, que se encontrava em construção, na virada do século XIX ao XX, um tipo de sujeito que seria objeto de investigação de novas disciplinas científicas, fundamentais para a reconfiguração dos contornos da subjetividade moderna. De acordo com Eliane Moraes, há uma relação direta entre certo romantismo alemão e os enigmas do inconsciente: o assim chamado “grupo de Berlim”, do qual Hoffmann fazia parte, explorou intensamente os mistérios da alma, atentos às pesquisas de seus contemporâneos sobre a hipnose, a sugestão, a autoscopia e os fenômenos de alteração de personalidade (Moraes, 2012, p. 100). Segundo a autora, enquanto no “realismo” do *roman noir* o horror se manifesta de forma concreta, nas obras do romantismo alemão ele se interioriza, exprime-se em

⁵² Os próximos parágrafos retomam em parte o artigo “Duplo, imagem e reino do simulacro: ‘William Wilson’, de Edgar Allan Poe” (Ferraz e Carvalho, 2016). Optamos por modificar por vezes as traduções existentes do conto “William Wilson”, para nos aproximarmos ainda mais do texto original, que serão colocados em nota de rodapé para completar a leitura.

ambiguidades inconscientes e angústias alucinantes (*ibidem*, p. 100). Nesse contexto, o tema do “duplo” tornou-se uma verdadeira obsessão entre os romancistas oitocentistas.

O *Doppelgänger*, herdado do romantismo alemão, em especial de uma famosa novela de E. T. A. Hoffmann chamada *O homem da areia* (1816), caracteriza-se por uma duplicação da imagem que, por vezes, revela-se como uma sombra obscura, uma cópia perversa, de formas instáveis, distinta de sua “origem”, tendendo em geral a destruí-la. Além de textos de Hoffmann, obras como, por exemplo, *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e, mais explicitamente, *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski, enfatizam o encontro e o confronto com o inquietante “outro”, que surge como uma extensão do “eu”, manifestando forças do inconsciente e sugerindo, por vezes, uma antecipação da morte (*ibidem*, p. 101). O próprio fato de haver outro “eu”, ambiguidades subjetivas, revela perturbações modernas sintomáticas do abalo da crença na firmeza e inteireza da identidade. Abre-se, definitivamente, o mundo do simulacro, da imagem e do falso. É em meio a esses vórtices que surfa o conto de Edgar Allan Poe, intitulado “William Wilson”.

De saída, o título e nome “próprio” *William Wilson* oferece valiosas pistas: *W* é uma letra que exprime, em sua própria materialidade, um duplo⁵³; como se não bastasse, o fragmento “*wil*” duplica-se ainda literalmente no nome e no sobrenome, repercutindo-se como sombra, reflexo e eco sonoro. O tema do duplo se introduz, portanto, desde o título, de modo enfático, em várias camadas e níveis. Além disso, a primeira frase do conto, “deixem-me chamar, por ora, William Wilson”⁵⁴, corrói o vínculo usualmente imediato entre nome próprio e identidade, instaurando um jogo de máscaras que torna indecível a oposição entre verdadeiro e falso (Poe, 2008, p. 234). O próprio conto parece, assim, indicar certos caminhos de leitura e de investigação. Sigamos a via apontada, tecendo uma rede de relações entre o texto e o *topos* do “duplo”, colocando em discussão a crise nos modos de subjetivação moderna para, mais adiante, formular algumas questões sobre as dinâmicas identitárias na cultura contemporânea.

Retomemos o nome provisório e fictício do protagonista (e de seu duplo). Além das observações a respeito da repetição inscrita na própria letra (*W*) e do espelhamento ecoando entre o nome e o sobrenome, ressaltemos uma palavra em inglês cujo som aparece também duplicado nos nomes: *will*, em português, “vontade”. Curiosamente, tal como em Descartes, “vontade” é outra pretensa “certeza imediata” – nesse caso, pleiteada por Arthur Schopenhauer – que, muito influente no pensamento do século XIX, será desconstruída por Nietzsche. No

⁵³ *Double u*, em inglês; *double v*, em francês.

⁵⁴ “*Let me call myself, for the present, William Wilson*” (Poe, 2007, p. 271).

parágrafo 19 de *Além do bem e do mal*, após o desmonte do cogito cartesiano efetuado nos parágrafos antecedentes, o filósofo alemão opera uma leitura crítica e demolidora da “vontade” metafísica schopenhaueriana, também deduzida como “certeza imediata”.

Em sintonia com o pensamento da época, no conto de Poe a vontade ocupa um papel central, irrompendo em algumas passagens do texto. Nas páginas iniciais, por exemplo, William Wilson revela ter sido uma criança com vontades próprias, viciado por caprichos os mais selvagens, bem-sucedido ao impor seus desejos à fraqueza de espírito dos pais, que nada faziam a respeito das “más inclinações” do filho (*ibidem*, p. 235). Note-se que, quando descreve a si mesmo, o narrador pouco esconde suas tendências e atos negativos; em nenhum momento busca amenizá-los. Embora William Wilson tenha assumido que seu caráter voluntarioso e despótico seria prejudicial à sua vida, essa observação não aparece como forma de redenção, mas como a constatação de fatos evocados por uma memória póstuma. Ao mesmo tempo, atribuindo seu mau-caratismo a uma vontade sem freios ou controle educacional, o narrador não deixa de estar atenuando sua responsabilidade sobre o que se torna: eis o regime de ambiguidade em que a narrativa se move. Essa vontade despótica, que se instala no protagonista desde a infância, se radicaliza quando o narrador encontra seu duplo na escola. Este passa a ocupar um lugar central em sua subjetividade, sempre avaliada em relação ao “segundo” William Wilson.

Tal noção é reforçada de maneira explícita na seguinte passagem: “Meu caráter ardente, entusiasta e dominador deu-me uma situação preeminente entre meus colegas e, gradualmente, ascendência poderosa sobre todos os que eram mais novos ou da mesma idade que eu”, explica o narrador, apresentando, em seguida, o seu duplo: “sobre todos, exceto sobre um” (*ibidem*, p. 238). Sem ter com ele qualquer parentesco, tinha o mesmo nome de batismo e o mesmo nome de família. Tratava-se, no entanto, de um fato pouco notável: “visto que meu nome, apesar de sua nobre origem, era um nome vulgar, um desses nomes que desde tempos imemoriais são também propriedades do povo”, afirma o “primeiro” William Wilson. Nessa mesma passagem, o narrador introduz ainda um impasse na relação entre nome e identidade: “Tomei nesta narrativa o nome de William Wilson – *nome falso, não muito diferente do verdadeiro*”⁵⁵ (*ibidem*, p. 238, grifo nosso).

⁵⁵ Segue a passagem completa, no original, em inglês: “*In truth, the ardor, the enthusiasm, and the imperiousness of my disposition, soon rendered me a marked character among my schoolmates, and by slow, but natural gradations, gave me an ascendancy over all not greatly older than myself; – over all with a single exception. This exception was found in the person of a scholar, who, although no relation, bore the same Christian and surname as myself; – a circumstance, in fact, little remarkable; for, notwithstanding a noble descent, mine was one of those everyday appellations which seem, by prescriptive right, to have been, time out of mind, the common property of the mob. In this narrative I have therefore designated myself as William Wilson, – a fictitious title not very dissimilar to the real*” (*ibidem*, p. 277).

Notemos, de início, que esse nome “falso”, mas “não muito diferente do verdadeiro”, a um só tempo corrói a equação nome próprio-identidade, instaurando o reino do falso, e inviabiliza a distinção mesma verdade/mentira. Ultrapassa igualmente a oposição entre nobre e vulgar. Quanto ao tema da vontade, ressalte-se que o narrador enfatiza a rivalidade com relação a seu homônimo, o único que não se submete às suas vontades, o espectro que, por vezes, se confunde com a consciência do protagonista – tal como sugere a própria epígrafe do conto, extraída de William Chamberlayne: “Que dirá dela? Que dirá a terrível consciência, esse espectro no meu caminho?”⁵⁶ (*ibidem*, p. 234). Em determinada passagem, por exemplo, William Wilson reconhece que seu rival lhe insinuava conselhos muito superiores à sua idade, sábios e sensatos. Admite, inclusive, que seria um homem melhor e, por isso, mais feliz, se tivesse seguido as recomendações de seu homônimo (*ibidem*, p. 242).

William Wilson e seu duplo eram parecidos em quase todos os aspectos: tinham o mesmo nome (falso, mas não distante do verdadeiro) de família e de batismo (nobre e vulgar); nasceram no mesmo dia, possuíam o mesmo peso e altura; entraram e saíram do colégio no mesmo dia. “Se fôssemos irmãos”, observa o narrador, “teríamos sido gêmeos”⁵⁷ (*ibidem*, p. 239), o que pode nos lembrar a estranheza que irmãos gêmeos provocam em diferentes culturas. Quando o duplo nota o quanto esse excesso de similitudes irrita o protagonista, as enfatiza, imitando-o em gestos e palavras, em sua maneira de se vestir, seu andar, seus modos e, finalmente, sua voz. Contudo, de acordo com o “primeiro” Wilson, seu homônimo possuía uma fraqueza nas cordas vocais que o impedia de falar alto. Por isso, quando falava, sua voz apenas murmurava. Nas palavras do narrador: “Quando eu falava baixo, sua voz dir-se-ia o eco da minha”⁵⁸ (*ibidem*, p. 240).

A associação da voz do duplo ao eco se torna mais significativa quando recordamos o mito de Narciso e Eco, tal como apresentado por Ovídio em *Metamorfoses* (cf. Ovídio, 1994). Recordemos, brevemente, os principais pontos da história. Narciso, muito amado por todos, não conseguia se apaixonar. No dia de seu nascimento, Tirésias, o profeta, revelara que, se ele não se conhecesse, viveria até a velhice. Enquanto isso, Eco, ninfa tagarela, é punida por Juno e condenada a não mais falar, apenas a repetir os últimos sons ouvidos. Apaixonada por Narciso

⁵⁶ “*What say of it? What say CONSCIENCE grim, that spectre in my path?*” (*ibidem*, p. 271). Esse trecho, entretanto, nunca foi encontrado na obra *Pharronida*, de Chamberlayne, supostamente extraído por Poe. Enquanto alguns pesquisadores argumentam que o autor se confundiu, outros lembram que Poe é notório por inventar epígrafes, passagens de livros e autores.

⁵⁷ “*But assuredly if we had been brothers we must have been twins*” (*ibidem*, p. 279).

⁵⁸ “(...) and his singular whisper, it grew the very echo of my own” (*ibidem*, p. 282).

e não correspondida, Eco desfalece, transformando-se em pedra e restando apenas a sua voz sussurrante, repetitiva. Certo dia, Narciso encontra-se à beira de um lago, vê a própria imagem e se apaixona, o que o leva a querer abraçá-la. Eco, contudo, não consegue avisar ao seu amor o perigo iminente. O problema de Narciso – aliás, nesse ponto, muito próximo da cultura contemporânea – é estar apaixonado por uma *imagem* e não poder alcançá-la, não conseguir abraçá-la, mas apenas projetá-la. Trata-se de um amor impossível. Por fim, Narciso morre e vira flor.

É interessante notar que a voz do “segundo” William Wilson é descrita como um sussurro, um *eco*, o que nos leva a vincular o personagem à história da ninfa e de sua paixão. Como Narciso, o “primeiro” Wilson não cria laços com nada ou ninguém, apegando-se à sua própria sombra, à duplicação (por vezes, invertida) de sua imagem. Se a grande diferença entre o “eu” e a imagem refletida no espelho é que, enquanto eu vejo a imagem, ela não me vê, neste caso a imagem olha de volta – e diretamente – para o protagonista. O grave problema narcísico, que implica apenas possuir vínculos com um reflexo imagético, intensifica-se no desenrolar do conto, à medida que o protagonista cresce e seu duplo, outrora um personagem com contornos e presença bem definidos, se converte cada vez mais em uma sombra, transformando-se em uma silhueta difusa, com sua voz ecoante. Quando ainda eram crianças, o homônimo possuía características marcantes e palpáveis, semelhantes às do narrador. O “segundo” Wilson passa a imitar o “primeiro” por diversão; em seguida, a fisionomia de ambos se torna assustadoramente idêntica.

Um trecho específico explicita um encontro assustador. Em certa passagem do conto, o protagonista resolve dirigir-se furtivamente ao quarto do homônimo, durante a noite, no final de seu quinto ano de colégio. Ao iluminar o rosto adormecido de seu rival, o que encontra é uma imagem surpreendente: “Seriam realmente *aquelas* as feições de William Wilson? Sim, eram! Que havia então de extraordinário em seu rosto para que eu me sentisse assim, impressionado?”, surpreende-se o narrador (Poe, 2008, p. 244). “O mesmo nome! Os mesmos traços! A entrada na escola no mesmo dia! E então essa imitação teimosa e absurda de meu andar, de minha voz, de meus hábitos e de meu jeito!”, continua, conforme aumenta o seu espanto: “Seria humanamente possível, ou *o que eu agora contemplava* era o resultado do hábito da imitação sarcástica?”⁵⁹ (*ibidem*, p. 244).

⁵⁹ “Were these – these the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague in fancying they were not. What was there about them to confound me in this manner? (...) The same name! the same contour of person! the same day of arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner! Was it, in truth, within the bounds of human possibility, that what I now saw was the result, merely, of the habitual practice of this sarcastic imitation?” (*ibidem*, p. 285).

Cabe ressaltar que é precisamente a *semelhança* que causa estranhamento e perplexidade: o *mesmo* nome, os *mesmos* traços, a entrada na escola no *mesmo* dia. O outro, mesmo semelhante, é ainda outro “de si mesmo” quando está dormindo. Essa intercambialidade radical entre o *estranho* e o *familiar* remete ao conceito freudiano do *Unheimliche* (traduzido como “inquietante familiaridade”). *Heim*, na língua alemã, significa “lar”; *un-* é prefixo de negação. Logo, a própria palavra dá pistas sobre o que é inquietante: o estranho familiar. O estranho é o mais próximo; e vice-versa. Em “William Wilson”, Poe coloca o leitor nesse lugar da inquietude no qual se instala seu protagonista, ao criar um dispositivo de produção de duplicação e de labirintos. A estrutura do texto impede qualquer leitura definitiva ou conclusões apressadas acerca dos acontecimentos narrados, que se perdem em teias de sentido paradoxais e infinitas, impossibilitando a extração de qualquer verdade.

Adentrando o reino das incertezas e das múltiplas identidades, o aparente “dois” implicado na figuração do duplo transcende, a rigor, dualismos, acionando um infinito labiríntico de duplicações em série. No conto de Poe, foi através de um “verdadeiro labirinto, de estreitos corredores” no estranho colégio que Wilson, pela primeira vez, viu no outro projetada sua própria identidade (*ibidem*, p. 243). Porém, lembremos que o “segundo” William Wilson ganha novas descrições à medida que o protagonista cresce e se rende aos vícios e às extravagâncias. A identidade do duplo se torna mais ambígua e incerta, paradoxal e múltipla. O que antes parecia ser fixo, mesmo nesse outro, torna-se, no decorrer do conto, cada vez mais sombra borrada, espectro.

Em determinado momento da narrativa, após uma noite de orgia e devassidão, o duplo surge e desaparece de maneira misteriosa, marcando presença por sua voz sussurrante: “A importância e a solenidade repreensiva que suas palavras surdas e sibilantes continham, o modo, o timbre, a *chave* daquelas sílabas simples, familiares, mas *segregadas* em mistério, fizeram-me estremecer” – eis como o protagonista descreve a voz de seu duplo, em seu ouvido, causando-lhe terror: “Durante alguns momentos, o espanto e o terror paralisaram-me o cérebro; quando voltei a mim, ele desaparecera”⁶⁰ (*ibidem*, p. 245 e 246). Essa situação ocorre novamente em Oxford, enquanto o protagonista tentava arrancar dinheiro de um jovem rico, em um jogo de cartas, por meio de truques ilícitos.

⁶⁰ “It was the pregnancy of solemn admonition in the singular, low, hissing utterance; and, above all, it was the character, the tone, the key, of those few, simple, and familiar, yet whispered syllables, which came with a thousand thronging memories of bygone days, and struck upon my soul with the shock of a galvanic battery. Ere I could recover the use of my senses he was gone” (*ibidem*, p. 287).

Embora o duplo surja, nessa ocasião, com as mesmas roupas e tenha a mesma estatura de seu homônimo, seu rosto nunca mais se define, furtando-se à apresentação mimética. Caminhando para o final do conto, a certeza de que era o duplo que destruíra sua reputação por toda a Europa leva Wilson a um confronto final com o estranho espectro. Esse último encontro acontece, significativamente, em um baile de máscaras. Lembremos, conforme visto no capítulo anterior, que o tema da máscara em Nietzsche também corresponde à ruína do modelo de identidade ancorado no platonismo e opera na lógica do duplo, do falso e do simulacro.

Conforme denunciado pelo filósofo alemão, metafísica e moral estão intimamente relacionadas: práticas associadas ao terreno da ficcionalidade, do não sério, do fingimento passam a ser consideradas forças sedutoras aptas a desviar do caminho da ascese em direção ao bem e à verdade. A máscara será associada ao fingimento, inserida no reino do mimético e do simulacro – o ponto mais distante do conhecimento verdadeiro. As acusações de cunho moral e ontológico aqui retomadas (as imagens são as mais distantes do real, do ser) se evidenciam no deslocamento de sentido da palavra *hypokrites*: utilizada em grego para designar o ator (que usava máscaras), nas línguas latinas modernas passou a nomear aquele que mente, o que finge, fazendo-se passar por virtuoso. Assim, o uso de máscaras passa a remeter ao ocultamento de uma verdade “por trás” (cf. Ferraz, 2002a, p. 117-122).

A aposta na potência do falso e do simulacro inaugura um regime que se esquivava à pretensão de alcançar um suposto “fundo”, abrindo-se caminhos para o movimento de *mise en abyme*. Nesse novo regime, por trás das máscaras há sempre outras máscaras, e assim sucessivamente. Como bem detectaram o filósofo Emerson, Nietzsche e, em certa medida, também Poe, as máscaras colocadas não podem ser retiradas sem que se arranque junto o que se julgava ser o rosto autêntico. Embora os encontros entre Wilson e seu rival, após a saída do colégio, tenham sido marcados pelo ocultamento do rosto do homônimo, criando-se um mistério em torno de seu semblante duplicado, a retirada da máscara na cena do encontro final no baile apenas revela uma imagem difusa e eleva incertezas e ambiguidades à sua mais alta potência. No baile de máscaras, o confronto acontece quando o protagonista desiste de perseguir a esposa do anfitrião para enfrentar o duplo, que vestia, como ele, um manto de veludo azul, uma espada suspensa na cintura e uma máscara de seda preta.

Nos momentos finais do conto, tudo ocorre de forma confusa e paradoxal, tanto para o leitor quanto para o narrador/protagonista. Wilson e o duplo dirigem-se para uma sala na qual a luta ocorre com a porta trancada. Em poucos minutos, o protagonista afirma ter encurralado seu rival na parede e, vendo-o preparado para defender-se, trespassa-lhe o peito sucessivas vezes. Em seguida, a fechadura da porta se move e, rapidamente, Wilson vai até ela para impedir

a entrada de algum intruso. Quando ele volta ao inimigo agonizante, algo espantoso acontece: “No lugar onde momentos antes eu nada vira, havia agora um grande *espelho* (pelo menos assim me pareceu, em minha exaltação)”⁶¹ (Poe, 2008, p. 253, grifo nosso). Eis o que conta o narrador, aproximando-se do estranho objeto e nele vendo caminhar, em sua direção, sua própria imagem, com o rosto pálido e sujo de sangue, avançando com passos lentos e vacilantes. Contudo, para Wilson, essa cena teria sido ilusória: “Disse ser isso que se me afigurou, mas, na realidade, nada disso ocorria. Tratava-se do meu inimigo, de William Wilson, que, agonizante, se erguia perante mim”⁶² (*ibidem*, p. 253).

A entrada do espelho e das máscaras, assim como em *Salomé*, opera a radicalização do movimento vertiginoso da aparência e do falso. É interessante notar ainda a vertigem causada pelo jogo de espelhos, que deforma a imagem do protagonista, sua suposta identidade e torna ainda mais paradoxal o confronto com o duplo. Esse elemento aparece e desaparece de maneira repentina: o protagonista pensa ter visto um grande espelho refletindo sua imagem no local onde, antes, deitara seu inimigo ferido; porém, esse objeto é depois considerado como ilusório e substituído por outra imagem inexata. Com a máscara e a capa caídas no chão, o narrador mira o rosto de seu inimigo supostamente desvelado; surpreende-se, no entanto, ao reconhecer seus próprios traços, chegando a dizer que até mesmo a identidade do rival era a sua: “Não havia uma só peça em seu traje nem um só traço em seu rosto (tão característico e tão singular) que não fossem *meus*; realizava o absoluto na identidade!”⁶³ (*ibidem*, p. 253). Ora, se existem duas identidades, se por trás da máscara existe a face de um *outro* oscilante e indecível, já não é mais possível pensar em uma identidade única e fixa, cuja sede aparente seria o rosto. Introduce-se, em seguida, na narrativa outro momento vertiginoso que desestabiliza em definitivo qualquer certeza que um leitor pouco ruminante poderia ter a respeito do desfecho. Citemos, por fim, a cena final do conto:

Era Wilson, mas um Wilson que já não murmurava ao falar! Pelo contrário, falava tão alto que tive a impressão nítida de ouvir a minha própria voz dizendo:

– Venceste e eu pereço. Mas daqui para frente também tu estarás morto. Morreste para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Existias em mim.

⁶¹ “A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before” (*ibidem*, p. 297).

⁶² “Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist – it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution” (*ibidem*, p. 298).

⁶³ “Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!” (*ibidem*, p. 298).

Olha bem para a minha morte, e nessa imagem, que é a tua, verás o teu próprio suicídio!⁶⁴ (*ibidem*, p. 253).

Nessa passagem, ocorrem três transformações: o que ele julgava ser o espelho, revela-se como o seu homônimo; a seguir, este outro passa a ser o espelho dele mesmo. O duplo não mais possuía a característica marcante do sussurro, mas falava alto e com um tom que confundiu o “primeiro” Wilson, que chega a pensar ouvir sua própria voz. O problema narcísico de desejar uma imagem aparece de modo explícito nos momentos finais, quando esse confronto imagético culmina na morte. Contudo, morte de quem? De quem é a voz na fala final? Se o duplo de Wilson morre, carregando consigo seu homônimo – como parece sugerir a passagem –, quem narra o conto? A impossibilidade de se responder a essas perguntas ou de tirar qualquer conclusão definitiva a esse respeito coloca o leitor no vórtice do turbilhão voraz produzido pelo movimento textual. Trata-se de uma ficção que põe em funcionamento a vertiginosa e labiríntica lógica da *mise en abyme*, tanto como objeto de narração quanto como jogo do próprio narrar.

O exercício de ruminação, proposto nestas páginas, a respeito da crise do modelo de identidade no período moderno também fornece algumas pistas acerca dos novos modos de configuração do “eu” na sociedade ocidental contemporânea. Como vimos, cada vez mais evidencia-se, na atualidade, certo declínio de uma subjetividade escavada nas profundezas da interioridade psicológica balizada pelo desejo, tão bem investigada por Michel Foucault no final dos anos 1970. Como também salientado neste trabalho, naquela época, o regime da “autenticidade”, destacado por Richard Sennett, baseava-se na crença de que a própria personalidade seria vivenciada como um tesouro interior que se trai em sua apresentação pública. Desse modo, as máscaras sociais esconderiam um rosto supostamente “verdadeiro”, que deveria ser protegido do olhar devassador de estranhos. Subvertendo a suposta “autenticidade” do rosto, o conto de Poe põe em xeque o dualismo ser/parecer e corrói a dicotomia rosto/máscara, heranças platônicas do Ocidente tão caras ao período moderno. Por tudo isso, o *topos* do “duplo” coloca sob o olhar atento a suspeição da coerência e da unidade do “eu”, a crença em valores eternos e em essências imutáveis.

Com o declínio da cultura letrada – articulado à ascensão da cultura do espetáculo e da imagem –, as palavras, a leitura e a interpretação veem ameaçadas sua antiga potência.

⁶⁴ “*It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said: “You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself”*” (*ibidem*, p. 289).

Quebram-se os espelhos introspectivos, dando lugar a um *outro* plasmado nas telas midiáticas e nos ciberespelhos (Sibilia, 2016; Ferraz, 2015a, p. 115-133). Contudo, em vez do jogo entre interioridade e máscaras sociais, entram em cena novos reflexos especulares e espetaculares. Retornando ao tema do “duplo” e ao século XIX, podemos observar certas transformações e mudanças ainda em curso em relação à forma de se relacionar com as imagens, com o outro e, sobretudo, com esse outro inquietantemente familiar, esse estranho que se autoneomeia: “eu”.

Seguindo essa pista, é válido afirmar que a cultura contemporânea produz uma ampla variedade de imagens de “si mesmo”, de “outros” nas telas digitais. Desconfia-se, porém, que as atuais reproduções não parecem acionar movimentos instauradores da consistência de novos “eus”. Recorremos, uma vez mais, a José Gil: “Ora, as faces sem rosto de hoje – ou de um só rosto – são estranhamente rígidas, significantes, pregnantes, ostensivas. Nenhum devir outro as atravessa, nenhum desejo de desaparecer”, diagnostica o autor (Gil, 1997, p. 172). Trata-se de um regime do falso; purificado, porém, do estranhamento que o inquietante duplo provocava. Remete a um “eu” que se reproduz no regime da *pluralidade*, que se distingue da *multiplicidade*. O dispositivo de “duplicação” cede lugar à produção de “ninguéns”: máscaras-rosto, puro-corpos. À diferença do herói Ulisses, que, diante da armadilha na gruta do Cíclope, teve a astúcia de declinar uma identidade impensável, impossível de ser encontrada, sob a forma de um “Ninguém” (Villani, 2012, p. 40)⁶⁵, os corpos sem rosto que se propagam na internet estão completamente expostos, pluralizando uma identidade que é pura pele-tela. Parecem sugerir, em suma, uma série de identidades plurais, performáticas e lisas. Sem avesso.⁶⁶

Protagonista do jogo das máscaras e do dilema moderno do ser e parecer, o rosto espelhado nas reluzentes telas digitais, que se reproduzem e escancaram por toda parte, ganha novos contornos na atual cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade. Algumas questões se insinuam. Se a duplicação do “eu” no período moderno supõe um gesto ancorado na crise de uma antiga unidade perdida, o que parece perseguir a pluralidade do “si mesmo” na cultura imagética e tecnológica? Além disso, se atualmente o rosto é redefinido e moldado

⁶⁵ Assim como o “duplo”, o “ninguém” também é um tema caro à literatura e à filosofia. Muito se discorreu sobre a astúcia de Ulisses, no Livro IX de a *Odisseia*, diante de uma situação da qual parecia impossível escapar, volatilizando-se em ninguém. Vale mencionar, além disso, um astucioso texto de Franz Kafka, intitulado “Excursão às montanhas”. Em apenas um parágrafo, o autor constrói um personagem, precisamente o *ninguém*, afirmando o “ser” como “ninguém” e tornando-o, de fato, *alguém* (Kafka, 1994, p. 23).

⁶⁶ Evidentemente tal diagnóstico, inspirado pelo texto de Gil, se trata de uma visada crítica do contemporâneo que não se propõe totalizante. Em um texto sobre a fotografia e o futuro, Mauricio Lissovsky reflete: “Os recursos tecnológicos colocaram ao alcance de qualquer criança e da intuição do artista mais ingênuo a possibilidade de liberar sonhos que as imagens mantinham adormecidos em seu ventre com uma velocidade e numa escala jamais vistas” (Lissovsky, 2011, p. 12). A proposta aqui é avaliar sem valorar a pluralidade de rostos na internet que, como em qualquer época, possui suas alegrias e sofrimentos, seus sonhos e pesadelos.

conforme os ditames morais do corpo-imagem, o que hoje é levado em conta nas dinâmicas identitárias? O que é “ser alguém” hoje e, desse modo, o que esse apinhado de “ninguéns” tem a dizer sobre a produção de subjetividade no mundo contemporâneo? De fato, tais questões são complexas e envolvem uma série de fatores políticos, econômicos, culturais. No entanto, é possível afirmar que a genealogia aqui proposta aponta para um deslocamento nos modos de se conceber a identidade e a essência de cada sujeito em relação ao período moderno, impulsionando novas maneiras de se relacionar com os outros e com o mundo.

A fim de esboçar algumas suspeitas, convém situarmos o papel do rosto na atualidade. Um caso específico pode fornecer pistas para esta discussão. Em novembro de 2005, a paciente francesa Isabelle Dinoire recebeu o primeiro transplante parcial de rosto da história da medicina, suscitando intensos debates filosóficos e científicos, veiculados por jornais e revistas ao redor do mundo. A situação de “rostos trocados” levantou questões éticas e políticas que passavam pelo problema identitário de se viver com o rosto de outra pessoa, além de disputas sobre o que constitui a identidade de um indivíduo para si e para o seu contexto. Embora o rosto ainda tenha um papel especial no corpo, com uma certa aura sagrada, amalgamada à crença em uma identidade “imóvel” de cada sujeito, a cobertura midiática do caso sugere uma mudança nessa certeza não tão imediata. Os traços identitários passam a ser remetidos a um corpo cientificamente objetivado; não mais a referências antropomórficas, mas genéticas. Podem, portanto, ser transformados, redefinidos e transplantados por meio das novas técnicas científicas. Em estudos aprofundados e distintos, Paula Sibilia e Ieda Tucherman concluem que os discursos contemporâneos põem em xeque a crença num suposto núcleo individual e imóvel que alicerça as subjetividades e questionam a noção de identidade como modelo das experiências contemporâneas (Sibilia, 2007; Tucherman, 2006). O esvaziamento do papel do rosto como expressão de um interior pode ser entendido como um sintoma dessa transformação.

O caso citado é certamente extremo e pouco corriqueiro, o que faz tais suposições serem ainda mais explícitas. Já no cotidiano, não é preciso recorrer ao transplante facial para se metamorfosear. As maquiagens, tatuagens faciais, *face-piercing*, e até mesmo as “correções” digitais e cirurgias plásticas são tecnologias mais viáveis que prometem plasmar na superfície da pele quem cada um “é”. Além disso, os atributos que compõem a identidade do sujeito podem (e, até mesmo, *devem*) mudar para atingir os desejos de cada um. Ou seja, se a aparência corporal não está mais de acordo com a personalidade do indivíduo, basta produzir um novo “eu” recorrendo aos produtos propalados pelos meios de comunicação (Sibilia, 2016, p. 149). Seria este o fim da crença na referência identitária, tão importante nos modos subjetivos que vigoraram até meados do século passado?

Segundo a psicanalista Suely Rolnik, a questão não é tão simples assim. Ao mesmo tempo em que a contemporaneidade conforma “figuras *prêt-à-porter*” – produção de *kits* de perfis-padrão que se formam e pulverizam ao sabor mercadológico –, as subjetividades insistem na referência identitária que o sujeito moderno se pautava (Rolnik, 1997). Persistiria a organização “em torno de uma representação de si dada *a priori*, mesmo que, na atualidade, tal representação não seja sempre a mesma”, proferia a autora no final do século passado (*ibidem*, p. 20). A citação permanece relevante para compreendermos os problemas presentes no século XXI. Conforme indica Rolnik, essa ilusão de identidade pode ter consequências temíveis, pois caso não se consiga produzir o perfil disponível no mercado de consumo em constante aceleração, a desestabilização exacerbada junto à persistência da referência identitária podem convocar vazios de sentidos. Para preencher tais vazios, encontra-se à disposição um cardápio de drogas, desde a televisão, a literatura de autoajuda, as tecnologias *fitness*, até os medicamentos, que visam tanto a anestesiá-lo o sofrimento quanto a otimizar a performance (cf. Jorge, 2017).

É por isso mesmo que Gil afirma, em seu texto anteriormente citado, que as atuais faces de “um só rosto”, ou simplesmente “sem rosto”, não são atravessadas por processos de subjetivação ou de devir. De certo modo, a pluralidade de rostos na internet não está muito distante do mercado das drogas de ilusão de identidade, que oferecem uma ampla variedade de máscaras-rostos para serem usadas e tão logo descartadas. Ao contrário de combater uma identidade social, um estatuto imposto, as subjetividades contemporâneas parecem perseguir uma referência identitária há muito perdida e estilhaçada. Se “ser alguém” equivale a (*a*)*parecer* na esfera do visível, os *selfies*, as cirurgias plásticas, as correções digitais, os aplicativos de “trocas de rosto” e de máscaras (*Face Swap Live* e *MSQR*, por exemplo) e o próprio *Facebook* (literalmente, “livro dos rostos”) são algumas reações sintomáticas ante ao perigo de se tornar um nada, um vazio. Ninguém.

Curiosamente, em meio à pluralidade de rostos na internet, surge um fenômeno nos campos midiático e artístico que radicaliza ainda mais a produção de faces *sem* rosto. Desafiando as evidências aparentes, o ocultamento total da face nas imagens corporais – desde a alteração digital, até o uso de máscaras, passando pelo encobrimento com a mão ou o celular, ou ainda quando toda a cabeça é deixada fora do quadro fotográfico – convoca um duplo desafio: o rosto, com sua persistente aura sagrada e seus vínculos identitários, é tanto esculpido/redesenhado para expor a própria subjetividade visível, como, por vezes, deletado/apagado desse mesmo corpo espetacularizado. Assim, a questão se coloca: quais

seriam os sentidos das novas práticas imagéticas que moldam seus próprios corpos pautados no olhar alheio, mas que retiram o rosto dessa moldura meticulosamente esculpida?

Convém exemplificar. Em 2013, Bogomir Doringe e Brigitte Felderer inauguraram uma exposição, no Museums Quartier de Viena, intitulada *Faceless* (“Sem Rosto”). O evento apresentou trabalhos nas áreas das artes e da moda em que rostos são escondidos ou transformados. Ao entrar no site da exposição, de modo rápido e eficaz, o visitante é convidado a adicionar a sua própria fotografia *faceless*, juntando-se à multidão solitária dos “sem rosto”. “Por meio das minhas coleções eu experimentei cobrir as cabeças das modelos com máscaras ou cabelo, tentando fazer uma declaração sobre a ‘overdose de beleza’ e artificialidade que permeia a sociedade contemporânea através da mídia”, explica Doringe,



Figura 19: Fotografia de Jun Takahashi, exposição *Faceless*

acrescentando: “isto sugere um possível retorno das máscaras como uma solução para cobrir identidades desestabilizadas”.⁶⁷ Contando com a participação de Marina Abramovic, Frank Schallmaier, Hester Scheurwater, Jun Takahashi (Figura 19), para citar alguns nomes, a exibição questionava, a um só tempo, a beleza como imagem ideal, purificada e ascética, e o modelo de identidade coeso, coerente e seguro. A face desaparecida provoca inquietação e incômodo, causando estranhamento.

A artista Jillian Mayer, por sua vez, deu a seguinte declaração sobre sua pesquisa por *selfies* de nudez (ou *nudes*) na internet: “A dica que eu achei mais interessante era: não mostrar o rosto. Diz, basicamente, para você remover, do seu corpo nu, sua identidade”. A autora da obra intitulada *400 Nudes*, exposta no Museu de Arte Contemporânea de Montreal (Canadá) em 2014, completou, em seguida: “Quando comecei a imaginar o futuro da *selfie* de nudez, pensei que estamos dizendo a essas pessoas para cortarem fora suas cabeças, para se decapitarem, porque elas serão traídas”.⁶⁸ A exposição artística apontava para os novos usos do rosto diante de uma suposta essência identitária que, se de fato identificada, seria ainda passível de julgamento e punição. Embora a nudez tenha conquistado certa liberdade para mostrar-se em público, tais autorretratos digitais cobrem a única parte do corpo que está sempre exposta

⁶⁷ “Faceless Exhibition”. Disponível em: <http://www.facelessexhibition.net/statement>. Acessado em: 13/10/2016.

⁶⁸ “Artista edita 400 selfies de nudez para explorar o futuro da imagem online”, *Brasil post*, 05 de novembro, 2014. Disponível em: http://www.brasilpost.com.br/2014/11/05/fotos-nuas_n_6109516.html. Acessado em: 08/08/2016.

para apreciação e que costuma permitir a identificação de quem se mostra. Ocorre, então, uma inversão: o tronco corporal, cuidadosamente enroupado pela moral vitoriana moderna, agora é deixado à mostra em detrimento da face, nua por excelência, mas agora perigosa. Nesse caso, é decepada da imagem a única parte do corpo que escapa à nudez por ser desde sempre nu: o rosto humano (Agamben, 2005, p. 78).

Rosto e erotismo foram colocados em paralelo pelo filósofo Giorgio Agamben, em *Profanações*. No livro, Agamben retoma o conceito benjaminiano de “valor de exibição”, introduzido pelo autor alemão ao resgatar os termos marxistas “valor de troca” e “valor de uso”. O filósofo italiano afirma, então, que é no rosto humano que esse valor de exibição encontra seu *locus* privilegiado. Uma mulher que sabe estar exposta ao olhar cria um vazio na consciência e age como um poderoso desagregador dos processos expressivos que animam o rosto humano: “Mas exatamente através dessa aniquilação da expressividade, o erotismo penetra ali onde não poderia ter lugar”, continua Agamben, “no rosto humano, que não conhece a nudez, porque sempre já está nu” (*ibidem*, p. 78). Para esse autor, é na indiferença que o rosto inventa novos usos possíveis, como seu potencial erotizante. No caso da nudez “sem rosto”, o fato de abrir mão de tal potencial sugere, de algum modo, um medo do julgamento alheio em uma sociedade com resquícios dos pudores burgueses. Embora o corpo nu tenha ganhado liberdade na ordem do visível, ainda é alvo de inquietações. Por isso, o ato de cobrir a face nas imagens de nudez sugere vestígios do pudor e da vergonha, sobretudo por ser uma exposição pública que revela a própria identidade atrelada a esse corpo que se expõe “sem pudores”. O rosto *fora de cena* se torna uma verdadeira obscenidade.

A fim de avançarmos essa leitura, é interessante lembrar que a cultura oitocentista possuía uma forma peculiar de lidar com a sexualidade, especialmente quando relacionava corpo e miniaturização. Richard Sennett explica tal prática, referindo-se ao comportamento da mulher no espaço público burguês: “Uma vez que os principais membros do corpo estavam cobertos, e uma vez que o corpo feminino vestido não mantinha qualquer relacionamento com a forma do corpo despido”, sinaliza do autor, “pequenas coisas, como a cor dos dentes ou a forma das unhas, tornaram-se sinais da sexualidade” (Sennett, 2014, p. 245). Qualquer detalhe ínfimo, tanto no comportamento pessoal como em objetos inanimados, poderia sugerir um comportamento licencioso. Na esteira da leitura de insignificâncias realizada por Sherlock Holmes, até mesmo as pernas dos pianos ou os pés de mesas da sala de jantar deveriam ser cobertas, a fim de evitar sinais obscenos, pois era considerado impróprio mostrar as pernas do que quer que fosse. Arraigava-se, paulatinamente, a noção de que as aparências são capazes de dizer algo sobre o comportamento humano. Não por acaso, nos anos de 1840 ressurgiriam o

boné com penacho e o véu espesso na moda feminina, como uma forma de proteger também o rosto quase que completamente (*ibidem*, p. 246).

Diante desse cenário, parece cada vez mais distante a época em que triunfavam o segredo e o pudor contidos na intimidade do lar burguês do século XIX, trabalhados nas páginas dos diários íntimos e trancados a sete chaves entre as sólidas paredes que separavam, com bastante eficácia, o espaço público do privado. Os ventos contemporâneos, por sua vez, manifestam diversos fenômenos de exibição de si que sugerem um desbotamento tanto dos pudores atrelados à intimidade (e, em particular, à sexualidade) quanto das práticas de autoconstrução. Nesse contexto, o eixo no qual se construía o sujeito moderno – interiorizado, psicologicamente tramado e inserido em uma cultura letrada – se descola em direção aos novos modos de autoria autobiográfica, expressos através de certo tipo de imagens e dos modos performáticos de ser e estar mundo. O fenômeno da nudez “sem rosto” é interessante na medida em que tende a inverter a lógica rosto nu/corpo coberto, arraigada tanto no senso comum como nas práticas corporais, apontando para um momento ambíguo no que concerne à exibição do corpo nu na cultura da imagem e da visibilidade.



Figura 20: *Naked girls with masks* (2010), de Ben Hopper

erotizante, não mais relacionado ao rosto, operando conforme os códigos contemporâneos. Com efeito, nas artes, nas redes e nas ruas, o corpo nu – sobretudo o feminino – é exposto no campo do visível, aderindo inclusive a certo ativismo da nova geração, o que gera visibilidade e

A série de fotografias intitulada *Naked girls with masks* (Garotas nuas com máscaras), de Ben Hopper, é explícita nesse sentido (Figura 20). O projeto conta com uma série de mulheres nuas em lugares inusitados (na floresta, no topo de um prédio, no balcão de uma loja, na calçada), usando máscaras cômicas e, vez por outra, grotescas. Segundo Hopper, trata-se de uma simples “paródia da forma com que os seres humanos normalmente se apresentam”. Questiona, em seguida: “Por que revelamos nossos rostos, mas escondemos nossos corpos da vista? E o que acontece quando esse arranjo é virado de ponta cabeça (mascarada)?”⁶⁹ Ecoando as teses de Agamben, a série de mulheres nuas mascaradas propõe um novo potencial

⁶⁹ “Photographer Ben Hopper presents ‘Naked girls with masks’”, *The real Ben Hopper*, 10 de julho, 2010. Disponível em: <http://blog.therealbenhopper.com/2010/07/10/naked-girls-with-masks/>. Acessado em: 17/12/2016.

comoção (Sibilia, 2015a). Entretanto, se o rosto muitas vezes é deletado, dificultando a identificação, é porque, apesar do afrouxamento das leis e dos tabus, a nudez ainda é alvo de controvérsias e polêmicas. O projeto, desse modo, dá uma pirueta nas regras morais que regem o que deve ou não ser mostrado, mas é apenas eficaz por exercer tal denúncia nessa época em que a nudez (ainda?) choca.

Longe do tema da nudez, cabe citar um último exemplo, dessa vez diretamente relacionado aos problemas de identidade e ainda mais delicado do que os acima mencionados. A estratégia de se utilizar pessoas sem rosto foi adotada em uma inusitada campanha do designer gráfico italiano Domenico Liberti, com o propósito de levantar fundos direcionados a pesquisas sobre Alzheimer (Figura 21). Ao descrever



Figura 21: Campanha sobre o Alzheimer (2013), de Domenico Liberti

a doença, o artista afirma que um de seus aspectos mais assustadores é a distorção do comportamento comum e da memória do doente, resultando no “risco de perder a identidade que é definida a ele [o doente] durante toda a sua vida”.⁷⁰ Para dimensionar a perda da memória e, por conseguinte, os critérios que definem um suposto “eu” coeso, Liberti reuniu fotografias de família e recortou, com auxílio de ferramentas digitais, as faces de seus personagens. A intenção foi, com isso, deixar os espectadores mais próximos dos sintomas associados aos que sofrem de Alzheimer. A ausência da face é aqui relacionada ao esquecimento, à perda da identidade e ao esvaziamento da função-sujeito, quando o rosto se esvaece restando tão somente corpos sem identificação. Uma multidão de ninguéns.

Com tais ideias em foco, cabe inferir que o rosto atualmente se encontra cercado por paradoxos, visto que ele ainda é compreendido como um importante meio de identificação e, ao mesmo tempo, deixa de ser a sede aparente do “eu” em favor da “virtualização” ou até mesmo da “digitalização” do nosso cerne individual. Por isso, o fenômeno dos “sem rosto” sugere que a identidade passa a se inscrever tanto na superfície da pele como no interior orgânico do corpo (nos códigos genéticos, por exemplo); mas, além disso, que o rosto ainda pode identificar o sujeito que expõe seu próprio corpo “sem pudores” ou “obsceno”. Trata-se,

⁷⁰ “Faceless – Alzheimer’s awareness campaign”, *Cargo collective*, 2013. Disponível em: <http://cargocollective.com/domenicoliberti/filter/graphic-design/Faceless-Alzheimer-s-awareness-campaign>. Acesso em: 18/12/2016.

em suma, de um fenômeno que aparece no cerne de uma transformação nos campos da identidade e da obscenidade: por um lado, o rosto perde sua sacralidade quando a identidade passa a ser identificada a códigos genéticos e/ou a mudanças da aparência; por outro, volta a ter sua importância ao se expor nos atos passíveis de julgamento moral e de punição alheia.

Assim, as possibilidades de se subjetivar por meio da porosidade facial se transformam nas variadas identidades plasmadas no corpo-imagem contemporâneo. A potência libertária da fragmentação do corpo e da transgressão do antropomorfismo divino no período moderno – conforme vislumbrou o movimento surrealista, por exemplo – parece estar muito distante das vivências do século XXI, sobretudo diante dos ditames da “boa forma” e das doenças relacionadas ao cérebro. Retornando ao *topos* do duplo, podemos obter algumas pistas acerca dos novos modos de configuração do “eu” e outras reviravoltas nas experiências corporais, bem como nas imagens que delas fazemos e que compartilhamos. Os novos modos de subjetivação, pautados na exterioridade do corpo e no seu desempenho visível, estão presentes na pluralidade de rostos que hoje se propagam nos campos artísticos e midiáticos, com todas as suas ambiguidades e resistências. São os novos personagens que estrelam os mais recentes sentidos relacionados ao corpo e ao rosto, fazendo com que essas atividades tão recentes como contraditórias exalem as complexidades do campo de batalha da moral contemporânea.

CONCLUSÕES

A exibição dos corpos obscenos:

Servidão ou liberdade?

Dito de passagem: é muito frequente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade. E assim como a liberdade figura entre os sentimentos mais sublimes, também o ludíbrio correspondente figura entre os mais elevados.

Franz Kafka

Se não é livre, a existência se torna vazia ou neutra e, se é livre, é um jogo.

Georges Bataille

Este trabalho foi concebido em 2014, em meio aos impetuosos debates em torno das imagens de decapitações atribuídas ao grupo extremista Estado Islâmico. A avalanche começou com a postagem de um vídeo na rede social *YouTube* que mostrava a execução do jornalista americano James Foley, e não tardou a aparecerem novas vítimas. Naquele momento, foi difícil imaginar (e acreditar) que as decapitações midiáticas se tornariam um fenômeno midiático. Já em 2017, finalizando estas reflexões, é possível verificar que as filmagens de mortes “espetacularizadas” se espalham pelo *WhatsApp* e pelas redes sociais mais diversas, ocupando espaços centrais nas notícias jornalísticas e gerando, cada vez mais, palestras e discussões sobre o tema.⁷¹ Os casos não param de surgir, e a perplexidade, de aumentar.

No dia 25 de agosto de 2015, por exemplo, o advogado Matheus Sathler, em um vídeo postado no *YouTube*, ameaçou publicamente decapitar a então presidenta da república Dilma

⁷¹ Um exemplo é o tema ter aparecido no *TED Talks*, na palestra de Frances Larson, intitulada “Por que decapitações públicas recebem milhões de visualizações?”, filmada em junho de 2015. A fala começa da seguinte forma: “No último ano, todos têm assistido ao mesmo show, e eu não estou falando de *Game of Thrones*, mas a um drama horripilante, da vida real, que provou ser fascinante demais para desligar. É um show produzido por assassinos e compartilhado ao redor do mundo via Internet. Seus nomes se tornaram familiares: James Foley, Steven Sotloff, David Haines, Alan Henning, Peter Kassig, Haruna Yukawa, Kenji Goto Jogo”. A palestrante esclarece que cerca de 1.2 milhões de pessoas assistiram à decapitação de James Foley nos dias seguintes a sua aparição no *YouTube*. O vídeo de Larson, por sua vez, foi assistido por mais de um milhão de espectadores. “Why public beheadings get millions of views”, *TED*, junho, 2015. Disponível em: https://www.ted.com/talks/frances_larson_why_public_beheadings_get_millions_of_views?language=en. Acessado em: 13/01/2017.

Rousseff. “Assuma o seu papel, tenha humildade para sair do nosso país, porque caso contrário o sangue vai rolar”, aterrorizou o advogado, prosseguindo: “vamos fazer um memorial na Praça dos Três Poderes. Um poste de cabeça pra baixo, que com a foice e com o martelo nós vamos arrancar a sua cabeça (...)”.⁷² Em pleno século XXI, essa ameaça delirante parece comparar a situação política brasileira às revoltas sangrentas em relação aos monarcas no regime de soberania – que são, evidentemente, casos tão distintos que sequer merecem ser colocados lado a lado. Não faltaram, nessa ocasião, seguidores para endossar o desejo macabro do rapaz.

Para além de palavras ameaçadoras, ações concretas envolvendo decapitações se espalharam pelo Brasil. Em Manaus, um massacre de detentos, ocorrido no dia 01 de janeiro de 2017, resultou em pelo menos trinta corpos decapitados. Vídeos de degolações foram filmados pelos próprios prisioneiros e rapidamente disseminados pelo *WhatsApp*. De acordo com o site *Uol*, foi o líder da maior organização criminosa brasileira que começou com a prática: “Ele [Jonas Mateus] era açougueiro”, conta Márcio Sérgio Christino, procurador da Justiça.⁷³ Como lembra uma matéria do *Globo*, publicada cinco dias após a chacina, as cenas de extrema violência são populares na guerra de cartéis do narcotráfico mexicano: cinco pessoas foram degoladas às vésperas das eleições de 2012 e mais seis no Natal de 2016; todas tiveram divulgações em vídeos.⁷⁴ Voltando ao Brasil, imagens de decapitações – que têm sido comparadas às mortes dos cangaceiros Lampião e Maria Bonita no início do século XX – foram verificadas desde 2013 em pelo menos onze estados, dentre eles o Rio de Janeiro. No entanto, diferente dos bandos no sertão nordestino, não se trata apenas de punir ou de enviar uma mensagem. Os atos são filmados para posteriormente serem divulgados e multiplicados no campo visível das redes cibernéticas, visando a atingir o maior número de espectadores.

Diante do horror, como abordar o tema? Mas como também não tematizá-lo? Seja nas penitenciárias brasileiras, nos cartéis mexicanos ou nos grupos extremistas do Oriente Médio, as sentenças de morte por meio da decapitação possuem sentidos próprios, e não devem ser interpretadas sob as mesmas chaves. Tal atitude seria desconsiderar o contexto social, político e econômico desses lugares, bem como as compreensões particulares de “humano”, “corpo”,

⁷² “Em vídeo, advogado ameaça decapitar Dilma caso ela não renuncie”, *YouTube*, 25 de agosto, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=71K8vToYFiU>. Acessado em 13/01/2017. No dia 31 de agosto de 2016, um ano e seis dias depois da postagem desse vídeo, Dilma Rousseff perdeu o cargo de Presidenta da República.

⁷³ “Detentos filmam decapitação e distribuem imagens em Manaus”, *Uol*, 04 de janeiro, 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2017/01/04/familia-do-norte-filma-decapitacao-e-distribui-imagens.htm>. Acessado em 13/01/2017.

⁷⁴ “País de volta aos tempos do cangaço: Decapitações são agora exibidas em vídeos como demonstração de força de grupos criminosos”, *O Globo*, 06 de janeiro, 2017, p. 6.

“vida” e “morte” em cada cultura. É possível verificar, entretanto, que emerge um fenômeno midiático a partir desses casos tão diferentes entre si, quando os próprios criminosos começaram a gravar e divulgar imagens da morte dos inimigos em aplicativos de mensagens e/ou nas redes sociais. E não apenas: os vídeos recebem milhares de visualizações em diferentes cantos do mundo, independentemente do lugar em que tais imagens foram capturadas. Ressaltamos, porém, que avançar somente na pesquisa sobre a decapitação midiática não parecia ser suficiente para dar conta do fenômeno. Suas inúmeras particularidades e infinitas variáveis, suas armadilhas e complexidades dificultam a análise mais detalhada. Afinal, todo pensamento tem um limite, sobretudo quando se trata do monstruoso, do inumano. Do que não pode ser efetivamente olhado ou narrado.

Isso não quer dizer que o fenômeno não possa ser investigado. A estratégia adotada neste trabalho foi a de suspeitar dos corpos decapitados e expostos das redes sociais – como peças na vitrine de um açougue. Partiu, portanto, de uma *perplexidade*. Juntou-se, em seguida, a outros tipos de corpos que causaram comoções de seus espectadores (sendo até mesmo comparados em notícias jornalísticas): aqueles considerados “obscenos”. O contraponto entre a permissão da violência extrema e a censura de corpos “explícitos” contribuiu para o dimensionamento das decapitações midiáticas, detectando que o contraditório olhar moralizador contemporâneo deve ser inserido em um contexto mais amplo, histórico-cultural, que cabe à pesquisa caracterizar e problematizar. Muitas vezes censurada nas redes sociais, o real obsceno força os limites do que pode (ou deve) ser mostrado no espaço público, abrindo novos caminhos para pensar as vivências humanas. Nesse sentido, a perspectiva genealógica se mostrou eficaz, ao retornar à modernidade industrial e verificar que o corpo sem cabeça já foi uma potência libertária, ainda que hoje pareça tão somente uma fábula distante.

A conclusão que podemos tirar destas páginas é que o corpo possui a ampla capacidade para se reinventar, provando ser plástico, cambiante, maleável. Como evidência disso, observamos que, rompendo com a tradição clássica, o século XIX estilhaçou violentamente tais silhuetas corpóreas idealizadas, justas e contemplativas. A fragmentação se tornou uma realidade inquietante, repercutindo nas artes, na literatura, nas cidades e nos campos de batalha, imprimindo marcas profundas nos corpos e nas almas, além de abalar o pensamento metafísico predominante. Essa nova silhueta se tornou visível em obras modernistas e surrealistas que aludiam tanto à condição degradante do humano quanto aos corpos mecanizados e fetichizados pela lógica da mercadoria. Em suma, determinadas condições de existência produziram um terreno fértil para a proliferação de organismos fragmentados, desarticulados e decapitados.

Os notórios “retratos de guilhotinados” do final do século XVIII marcaram esse longo processo e foram destacados neste trabalho. Nos anos do Terror da Revolução Francesa, as cabeças guilhotinadas foram plasmadas em gravuras por meio das máscaras mortuárias, eternizando o semblante do traidor. A arte, naquele momento, retratava uma decapitação literal e real, aliada a uma tecnologia que permitiu a morte em série, em um espaço público, fascinando e aterrorizando seus espectadores. Nesse palco, nada fica fora de cena. Entretanto, o corte abrupto da guilhotina oferece um espetáculo em que também *nada se vê*; tudo fica dentro e fora da cena. Esconde e mostra, a céu aberto, o ato de decapitar. Contudo, os efeitos desse jogo que vela e desvela são, de fato, obscenos. A violenta fragmentação entre cabeça e corpo por meio da guilhotina cria a consciência da morte no *instante* da própria morte, explodindo *a* e *na* unidade do sujeito. Isolada do corpo, essa cabeça moribunda – que pensa, mas não existe – irá compor a vasta coleção de retratos do século XIX, transformando-se em um instrumento de pesquisa científica.

Sublinhou-se, em seguida, que o final do século XVIII e início do XIX foi marcado por profundas mudanças nos campos do saber e do poder que atingiram as sociedades europeias avançadas. A passagem do regime “soberano” para o “disciplinar” alterou a lógica de funcionamento da vida e da morte, efetivando normas sociais para canalizar produtivamente as potências do corpo. Em vez de fazer morrer seus súditos, deixando-os viverem quando fosse necessário, a era moderna impõe políticas nas condições humanas para fazer viver e, por fim, deixar morrer membros de determinadas populações. As antigas noções de corpo e alma são profundamente reviradas nesse contexto histórico, político e social. Para dimensionar as implicações do poder disciplinar e das biopolíticas implementadas naquela época, Foucault retira a alma de seu pedestal metafísico e a insere na história do humano, relacionando-a aos exercícios de poder e de saber exercidos sobre o corpo. “A alma, prisão do corpo”, assinalara Foucault, subvertendo o dogma cristão, herdado da clássica proposição platônica (“o corpo é a prisão da alma”). Efeito e instrumento de uma anatomia política, a alma disciplinada amarra os devires das energias vitais, tornando os sujeitos submissos e produtivos.

Ao que parece, as definições do corpo humano e sua interação com a alma estão longe de serem desinteressadas, rígidas, a-históricas. Expressam, antes, uma multiplicidade de formas e possibilidades. No entanto, enquanto certas existências são estimuladas em uma época, servindo a interesses bem concretos e a fins de determinado projeto de sociedade, outros modos de ser são soterrados, abafando uma série de forças vitais. É por isso que a arte possui um papel tão importante. Sua ambição visa a abrir fendas no círculo que delimita o campo do possível, apontando a existência desses limites naturalizados e inaugurando novas formas de ser e estar

no mundo. Se, por esse viés, a função da arte é *desumanizar* e *desfamiliarizar* a natureza, produzindo blocos de sensações, seu efeito será igualmente não humanizado: os corpos são atravessados por forças afetivas, experimentando espessuras temporais absolutas e contínuas, remetidas às infinitas ondulações, ao puro devir (Deleuze e Guattari, 2010, p. 193). Talvez por isso causem estranheza e, por vezes, acarretem censuras.

A *Salomé* wildeana foi um desses casos. Antes da virada do século XX, a decomposição da figura humana realizada pelo modernismo, o corpo sem cabeça batailleano, os cadáveres nos campos de batalha e até mesmo a sexualidade feminina já pulsavam, de certo modo, na escrita audaciosa de Oscar Wilde. A função do espelho ganha ampla dimensão na peça. Não atua apenas como denúncia dos valores sociais partilhados na sociedade moderna, com suas crises ligadas à sexualidade, ao modelo de identidade, à racionalidade, mas instaura sobretudo um anteparo protetor para ansiedades e perigos dos tempos sombrios que tão logo marcharão em direção à Europa e, em seguida, ao mundo. Aliás, o escritor inglês jamais teria imaginado que a cena de Herodes cobrindo os olhos diante da cabeça degolada do profeta ganharia inesperadas reviravoltas no século XXI, com as cenas de decapitações midiaticizadas. “*Você consegue olhar para isso?*”, desafiava um vídeo de decapitação mexicano, postado em 2013, como um prelúdio de que algo terrível pode suceder. A legenda mostra a consciência da potência (e dos riscos) do olhar. Contudo, as cenas grotescas de violências explícitas nas redes sociais estão longe de sugerir qualquer tipo de denúncia ou de proteção social, muito menos de produzir blocos de sensações. Trata-se, nesse contexto, de mobilizar corpos e afetos em favor de um espetáculo desenfreado, que não mais busca consolidar o poder de um soberano, mas estimular os reflexos e os olhares, as terminações nervosas do corpo, tornando-o frenético, hiperacelerado, superexcitado (Virilio, 1996, p. 112).

Assim, o corpo que vem sendo produzido na contemporaneidade sugere uma mutação do biopoder em relação às políticas da vida modernas. O principal objetivo das tecnologias disciplinares na sociedade industrial, ao longo dos séculos XIX e XX, foi controlar os corpos e as almas dos indivíduos, para que pudessem contribuir ativamente na produção capitalista. Esse contexto fez com que Bataille afirmasse, em *A parte maldita*, que seu tempo parecia cada vez mais assombrado por um sentimento de maldição (Bataille, 2013, p. 56 e 57). Tal comentário permanece bastante pertinente e atual. Nesse livro, o autor aciona os princípios de ganho e de dispêndio, de excesso e de falta, para refletir sobre uma época em que o acúmulo das riquezas parecia ser maior do que nunca. No século XX, a guerra mecanizada e as devastações desenfreadas obscureceram o movimento que tende a devolver a riqueza à sua função principal, a dádiva, o desperdício sem contrapartida, em favor de uma elevação do nível de vida

representada como exigência de luxo das grandes fortunas – tudo em nome da *justiça*. A palavra apenas dissimularia o seu oposto: a *liberdade*. No lugar da entrega total à produção fabril, em nome de uma suposta “justiça” ou de ideais “libertários”, Bataille aposta em tudo o que é *improdutivo*: o êxtase, o riso, o gozo, o excesso. Tudo a que fascina.

“O riso, o êxtase, o luxo” – tudo isso estava no centro das preocupações de *Acéphale*, conforme elucida Agamben, em *O aberto* (2013, p. 17). No contexto de profundas mudanças econômicas e políticas, o Acéfalo moderno não representa apenas aquilo que lhe falta, mas também, e principalmente, a potência excessiva possibilitada pela ausência da cabeça, relacionada à servidão. A denúncia, no texto de Bataille, é clara: na medida em que a vida se confunde com a cabeça e a razão, na medida em que ela se torna necessária ao universo, ela aceita uma prisão (*ibidem*, p. 02). De saída, ficam marcadas tanto a invenção do conhecimento racional e de sua suposta necessidade para a vida e o universo – ecoando Nietzsche – quanto a servidão decorrente da imbricação entre vida e razão. A esse respeito, exatamente cinquenta anos após o primeiro volume da *Acéphale*, Deleuze questionava: “Não seria necessário que, sob outra forma, a vida se liberte do próprio homem?” (Deleuze, 1992a, p. 114). A pergunta é ousada, e desencadeia uma série de preocupações: não seria necessário liberar a vida da servidão, da razão, da cabeça? Para a vida expandir os seus limites, ela não precisaria ultrapassar o próprio humano? E se o corpo, no período moderno, constituiu a unidade material mais imediata do sujeito, não faria sentido desconstruí-lo, deformá-lo, fragmentá-lo, a fim de testar seus limites e liberar a vida onde ela é prisioneira?

Com uma lucidez extemporânea, entendida como um exercício de distanciamento ante verdades naturalizadas, Bataille soube identificar os inimigos mais imediatos da vida moderna: a idealização das proporções do corpo humano, a rigidez do modelo de identidade, a ilusão de progresso, o evolucionismo, o autoritarismo, os discursos em favor do conhecimento e da racionalidade. Toda a produção de saberes e poderes que tinha como alvo a vida humana, limitando as potências infinitas dos corpos e almas, fixando modelos e formas para estabelecer a semelhança e canalizar a diferença. Na primeira metade do século XX, como afirma Bataille, a liberdade é decerto um jogo. A fotografia *Le géant*, de Paul Nougé, nos mostra que mesmo quando a vida parece ser livre, caminhando sobre a areia da praia, diante do mar aberto e infinito de possibilidades, pode acabar fixada em uma tábua rasa de xadrez sobre a face.

Interessa-nos ainda elaborar questões sobre o que é ainda mais incerto, as alegrias e sofrimentos de nosso tempo. Será que atualmente, em sintonia com as demandas do veloz século XXI, sabemos identificar os adversários mais imediatos à expansão da vida e de suas energias vitais? Isto é: os modos subjetivos e corporais estimulados pela tecnociência, pela

conexão e pelo espetáculo, por exemplo, tenderiam a impulsionar ou a abafar as potências da vida? Por ser um processo em pleno andamento, oscilando em um solo instável, as respostas parecem ser múltiplas e atravessadas por muitas incertezas. É possível, no entanto, elaborar algumas linhas de reflexão, ao desconfiar do que é fixado como “verdade” e dado como “natural”. Para isso, cabe apontar a diferença entre os corpos dóceis produzidos pela sociedade disciplinar moderna e os corpos superexcitados próprios à “sociedade de controle”, conforme a nomeação de Deleuze em um breve e luminoso texto de 1990.

Durante o período moderno, o capitalismo centrado na produção fabril agiu principalmente sobre os *músculos* do corpo humano, trabalhados de modo contínuo nas fábricas, nas escolas, nas famílias, nos hospitais, nas prisões, dentre outras instituições de confinamento. A repetição foi, naquele contexto, uma forma violenta de disciplinar os corpos dos trabalhadores, podendo causar estados de transe ou hipnose e, de modo mais radical, acidentes graves. Com o declínio da sociedade industrial e a ampliação do modelo da empresa por todo o tecido social, Deleuze assinala a emergência de um novo tipo de poder que passa a reger corpos e subjetividades: o controle (*idem*, 1992b, p. 224). Em um cenário que ainda está em mutação, esse novo tipo de sociedade opera sob novas configurações de espaço e tempo, regida por um novo capitalismo, globalizado e pós-industrial. De modo sutil e altamente eficaz, o controle generalizado mira os *nervos* dos indivíduos; seus reflexos, suas funções e sinais nervosos, criando um corpo que deve estar sempre alerta, acelerado, insone, conectado, ágil (Virilio, 1996, p. 94; Ferraz, 2002b, p. 188). A esse novo tipo de formação social corresponde uma série de problemas, que não cessam de se reinventar, tais como depressão, pânico, medo, transtornos alimentares, compulsões, dispersão hiperconectada.

À luz dessas novidades, uma suposição é cabível: não é fácil ser um corpo contemporâneo. Corpos visíveis, corpos conectados, corpos excitados, corpos animados, corpos ágeis, corpos jovens, corpos competitivos, corpos malhados, corpos saudáveis, corpos magros, corpos belos, corpos lisos, corpos limpos... é necessário ser tudo isso, a um só tempo. E mais: todos esses atributos devem ser conquistados aparentando o mínimo de esforço possível e aproveitando cada momento, quando valores produtivos como o “imperativo do gozo” e a “felicidade compulsória” passam a pautar o cuidado com a saúde, o aspecto físico e as escolhas dos indivíduos (Sibilia, 2006, p. 43). A identidade de cada um é alimentada pelas mais recentes tendências de exibição de si na esfera do visível, dando voz ao fenômeno de “espetacularização do ‘eu’”, cujo principal objetivo é a aprovação do olhar alheio (*idem*, 2016). O “eu” visível, atrelado ao corpo-imagem, se reinventa como um produto apto a ser consumido, moldado e transformado. Agora, em vez de uma obsessiva *vontade de verdade*, tão criticada por Nietzsche

nos albores do século XIX, inaugura-se aqui uma crescente *vontade de exibição* a todo (e qualquer) custo.

A expansão das telas digitais (seja do computador, da televisão, dos celulares, dos *tablets* ou de qualquer outra parafernália midiática) gera um lugar propício para a expansão de *selfies*, por exemplo, cujo grande protagonista é, precisamente, o rosto. Como um cartão de visita do corpo humano, a face requer cuidados, trabalhos e renovação, a fim de mostrar o que cada um *é* – ainda que esse “*é*” possa (e deva) mudar a qualquer momento. Para esse fim, um variado conjunto de tecnologias oferece serviços para se alcançar a imagem desejada, como as ferramentas digitais que retocam a imagem corporal e as cirurgias plásticas que modificam a própria carne humana. Contudo, se o “*eu*” passa a se estruturar em torno do corpo, isso quer dizer que outros modos de ser foram abafados, sobretudo aqueles construídos em torno de uma unidade fixa e estável. Ao longo do século XIX, vigorou uma forma subjetiva bastante específica, caracterizada pela interioridade psicológica, isto é, pela problematização e exploração de sentimentos e afetos privados, os mais “*íntimos*”. O rosto, como sede aparente da identidade, deveria ser escondido de olhares alheios, dissimulado no espaço público, para proteger aquilo que verdadeiramente se “*é*”. Muito parece ter mudado nesse cenário. A própria pluralidade de rostos nos espaços midiáticos, que se reinventam e se pulverizam ao sabor do mercado, sugere que os modos de ser estão em transformação, alterando também as formas de conceber a identidade de cada sujeito.

Além disso, as atuais explicações biológicas do comportamento humano, disseminadas com entusiasmo pelos meios de comunicação, parecem questionar a identidade balizada pela interioridade psicológica. “*Novas formas de construção identitária – bioidentidades – são fabricadas tendo como base não um repertório de sentimentos, crenças ou filiação a horizontes supra individuais, mas em função de itens ligados à natureza do organismo individual*”, explica Benilton Berreza Jr. (2002, p. 229). Aliada ao mito cientificista, a cabeça reina dominante no corpo humano, tornando-se o lugar de armazenamento da essência do sujeito. Para o autor, essa tendência é reforçada tanto pela crise dos valores tradicionais, de natureza religiosa, política ou histórica, quanto pela atual explosão tecnológica, que amplia ainda mais o primeiro fator. Nesse complexo movimento, o espaço privado deixa de se constituir um polo privilegiado na construção da vida subjetiva moderna, mas não apenas: o anonimato ganha, cada vez mais, valor negativo. Na cultura das aparências, da visibilidade e da imagem, tudo que não aparece simplesmente não existe.

Entretanto, embora certas condições de existência criem modos subjetivos e corporais hegemônicos, pautados por novos ditames morais, não se deve esquecer que não existe poder

sem resistência e, portanto, a oposição está sempre presente e constitui um fator ativo nos projetos históricos. Nesse sentido, enquanto os corpos se submetem aos rígidos padrões da forma física ideal, que visam a limpar da carne seus componentes orgânicos a fim de aproximá-la de uma “imagem perfeita”, outras vivências encorpadas salteiam nos ambientes midiáticos e nas artes contemporâneas. O corpo “real” que daí emerge trava uma impiedosa batalha contra os mais novos modelos da medida “certa”, desafiando os olhares moralizadores e ampliando o círculo bem delimitado do que é possível mostrar e ser. Ao renegar tais padrões idealizados, os corpos viscerais, flácidos, gordos, velhos e cansados expõem outras possibilidades do humano, aquelas não seduzidas pelo que a moral vigente afirma ser “bom” e “belo”, sendo considerados “sujos” e “feios”. Para o olhar moralizador, tais imagens deveriam ser encobertas, escondidas e mantidas fora do campo do visível.

Apesar disso, o impiedoso regime de poder-saber e de visibilidade não cessa de se reinventar e delinear novos contornos para a existência humana, tornando a fechar esse círculo já desgastado. Os corpos obscenos tendem a entrar nos jogos de mercado, aptos a serem consumidos nos setores midiáticos, seguindo as regras instauradas pela cultura do espetáculo e da imagem. Os episódios que ocorreram entre 2013 e 2015, e que serviram de inspiração para estas reflexões, ilustram bem esse pensamento. Com genealogias radicalmente distintas, que pouco podem ser comparadas, a nudez e a decapitação foram colocadas em paralelo nas discussões jornalísticas por um motivo simples, mas não tão evidente: as imagens de corpos nus e de corpos decapitados entram no alvo da problemática moral, do que deve ser ou não mostrado. Quando o *Facebook* censurou a nudez “explícita”, por considerá-la “indecente”, enquanto permitiu a circulação de imagens de decapitação literal e violenta, ligada a sofrimentos dilacerantes, gerou comoção em um público ansioso por consumir o real – sobretudo *corpos* reais –, mas que não deixou de questionar: por que mostrar a decapitação e não a nudez? Por que expor certas cenas corporais, mas censurar outras?

Em muitos desses casos as redes sociais tendem a ceder às pressões de seus usuários, liberando certas imagens e entrando nos novos ritmos que regem as moralizações. O problema parece residir na banalização e, conseqüentemente, no esvaziamento de sentido referente à exibição de corpos obscenos. Em meio à superexcitação, agitação e estimulação perpétuas dos espectadores que acessam essas imagens, até mesmo os violentos vídeos de decapitação parecem ter perdido a capacidade de chocar, assim como as manifestações de corpos nus no espaço público vão deixando de caracterizar uma iniciativa política (cf. Sibilía, 2015a). O sofrimento e a nudez são então capturados pela velocidade e superfluidez da sociedade espetacular, suscitando cada vez menos comoções emotivas de um público inserido no olho do

furacão imagético. Mesmo quando debatidos, tais casos não tardam a cair nas sombras do esquecimento. “Entorpecimento e extrema estimulação dos corpos amalgamam-se assim nas atuais sociedades do espetáculo”, sublinha Maria Cristina Franco Ferraz, “formatando corpos superexcitados, adequados ao consumo desenfreado (também de toda sorte de estimulantes) e a eventuais conflitos bélicos”, conclui a autora em seu ensaio sobre os atentados de 11 de setembro de 2001, e que permanece bastante atual (Ferraz, 2002b, p. 188).

Sem dúvida, as implicações dessas manifestações são vastas, e têm reconfigurado o regime do olhar e da visibilidade que se insinuou no século XXI. Uma série de questões nortearam essas páginas, sempre em busca de detectar em que medida certas práticas imagéticas e corporais são apenas atualizações de processos antigos ou, ao contrário, radicalmente novas, com sentidos e valores distintos. E, além disso, qual é o estatuto conferido ao corpo na modernidade e na atualidade, contribuindo para a reflexão acerca do que é “ser alguém” em determinada época. Após ter percorrido esse caminho, é possível dilatar ainda mais esta reflexão, elaborando as seguintes perguntas: seriam os corpos contemporâneos, tão cheios de critérios a preencher, livres para agir criativamente no mundo? O que tem sido feito para ampliar os campos do pensável e do possível e qual é a eficácia dessas tentativas?

Ou seja: o que é ser livre hoje e como se distingue da liberdade proposta por Bataille? A ferida aberta no corpo acéfalo moderno, visando a livrar a vida da servidão, ainda se sustentaria em uma sociedade como a nossa? Ou daquele vazio teria crescido uma nova cabeça e, conseqüentemente, uma nova prisão? No atual império das liberdades individuais, com seus valores espetaculares e empresariais, é possível pensar o impensável, delinear o impossível? Qual é a capacidade de *devenir outro* na cultura atual – conceito que se distingue radicalmente da rotineira metamorfose de si como uma imagem visível? Ao se inserirem na lógica da conexão generalizada, da sociedade espetacular e dos jogos de mercado, as silhuetas consideradas obscenas resistem ao controle ou, ao contrário, reforçam suas garras? Em suma: seriam servas ou livres?

Concluir este trajeto como novas perguntas é apenas um dos indícios de que as possibilidades da vida e do corpo humanos são múltiplas e estão em aberto. Com efeito, escapam à definição e a respostas unívocas, convidando a desafios que não cessam de se sofisticar, ainda que os impulsos criativos pareçam estar adormecidos, anestesiados no frenesi do espetáculo contemporâneo. Talvez o mais urgente, nesse contexto, seja descobrir o que estamos sendo levados a servir, como bem detectou Deleuze em seu *post-scriptum* sobre as sociedades de controle (Deleuze, 1992a, p. 226). Diferente de seus antecessores, que precisaram perder a cabeça para delatar os cruéis mecanismos de poder da modernidade, a

contemporaneidade ainda tateia esse novo território movente e desconhecido, e por isso novas possibilidades de existência permanecem uma miragem distante. Diante dessas incertezas, eis que hoje ressoa uma boa nova: apostar nas criações de novos territórios existenciais abre caminhos inesperados, não para o que devemos ser, mas para o que podemos *devir*.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: O homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Biotempo Editorial, 2005.
- _____. **Homo Sacer**: O poder soberano e a vida nua. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: O herói sem nenhum caráter. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- ARASSE, Daniel. **A guilhotina e o imaginário do terror**. São Paulo: Ática, 1989.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. “Massacres: O corpo e a guerra”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo III**: As mutações do olhar. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. “Soleil pourri”. In: **Documents nº 3**: Hommage à Picasso, Paris, 1930. Disponível em: <http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/Documents%202-3%20Hommage%20a%20Picasso.pdf>. Acessado em: 12/11/2016.
- BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André. **Acéphale**: A conjuração sagrada. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2013a.
- _____. **Acéphale**: Nietzsche e os fascistas. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2013b.
- _____. **Acéphale**: Dionisos. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2014a.
- _____. **Acéphale**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2014b.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEZERRA JR., Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In.: PLASTINO (org.). **Transgressões**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002.
- BOLOGNE, Jean Claude. **História do pudor**. Lisboa: Teorema, 1990.
- BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

- BROOKS, Peter. **Realist vision**. New Haven: Yale University Press, 2005.
- CARROLL, Lewis. **As aventuras de Alice no país das maravilhas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- CARVALHO, Louise Ferreira. “O corpo maldito: A inusitada potência do imaginário da decapitação”. In: **COMPÓS**, XXV Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- _____. “O monstro contemporâneo: Transformações de corpos e subjetividades na epidemia midiática do zumbi”. In.: **Anais do Intercom: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2015.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. **Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DE CASTRO, Eduardo Viveiros. “O medo dos outros”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 54, n. 2, 2011.
- DE PENNAFORT, Onestaldo. **O festim, a dança e a degolação**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Espinosa: Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. “Rachar as coisas, rachar as palavras”. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992a.
- _____. “*Postscriptum* sobre as sociedades de controle”. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992b.
- _____. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Rostidade”. In: **Mil Platôs**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

_____. **Invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Ruminações**: Cultura letrada e dispersão hiperconectada. Rio de Janeiro: Garamond, 2015a.

_____. “Desmundo digital: perspectiva genealógica”. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, v. 84, p. 169-178, 2015b.

_____. **Homo deletabilis**: Corpo, percepção, esquecimento – do século XIX ao XXI. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

_____. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009a.

_____. **Platão**: As artimanhas do fingimento. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009b.

_____. **Nove variações sobre temas nietzschianos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002a.

_____. “Guerra, televisão e superexcitação dos corpos: ensaio de reflexão acerca dos atentados de 11 de setembro de 2001”. In: **A incompreensão das diferenças**: 11 de setembro em Nova York. PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). Brasília, DF: IESB, 2002b.

FERRAZ, Maria Cristina Franco; CARVALHO, Louise Ferreira. “Duplo, imagem e reino do simulacro: ‘William Wilson’, de Edgar Allan Poe”. In: **E-compós**, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v.19, n.1, jan/abr. 2016.

_____. “A *Salomé* de Oscar Wilde: Véus, espelhos e decapitações na *Belle Époque*”, 2017 (no prelo).

FLAUBERT, Gustave. “Herodiade”. In.: **Três contos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FONDA, Jane. **O melhor momento**: Aproveitando ao máximo toda a sua vida. São Paulo: Paralela, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

_____. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **História da sexualidade II**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D’água Editores, 2006.

_____. Metafenomenologia das invejas: magia e política. In: LINS; Daniel; PELBART Peter Pál (Org). **Nietzsche e Deleuze – bárbaros, civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004.

- _____. “Para que serve um rosto?” In: **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**. São Paulo, Martin Claret, 2012.
- HUGO, Victor. **Os miseráveis**. London: Centaur Editions, 2013.
- _____. **Ecrits sur la peine de mort**. Paris: Babel, 2002.
- HUME, David. **Tratado da natureza humana**. São Paulo: UNESP, 2000.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JANES, Regina. **Losing our heads**: Beheadings in literature and culture. New York: New York University Press, 2005.
- JORGE, Marianna Ferreira. **Desempenho tarja preta**: Medicalização da vida e espírito empresarial na sociedade contemporânea. Niterói: EdUFF, 2017 (no prelo).
- KAFKA, Franz. “Um relatório para uma academia”. In: **Essencial**. São Paulo: Penguin Group/Companhia das Letras, 2011.
- _____. “Excursão às montanhas. In: **Contemplação e O foguista**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- LARSON, Frances. **Severed**: A history of heads lost and heads found. New York: Liveright, 2014.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: Antropologia e sociedade. São Paulo: Papyrus, 2013.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LISOVSKY, Mauricio. “Dez Proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro”. In: **FACOM** (FAAP), v. 23, p. 04-15, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. Se pudermos pensar sem o corpo. In: **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- MARTINS, Hermínio. **Experimentum Humanum**: Civilização tecnológica e condição humana. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível – a decomposição da figura humana**: De Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- _____. “O efeito obscuro”. In.: **Cadernos Pagu**, n. 20. Campinas, 2003, p. 121-130.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012a.
- _____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- _____. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Assim falava Zaratustra**. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- _____. “Verdade e mentira no sentido extramoral”. In: **Comum**, n. 17, v. 6. Rio de Janeiro, 2001, p. 05-23.
- NOCHLIN, Linda. **The body in peaces**. London: Thames & Hudson, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.
- OVÍDIO. **Les métamorphoses**. Paris: Société d’édition Les Belles Lettres, 1994.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: Cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944.
- PLATÃO. **A república**. São Paulo: Edipro, 2014.
- _____. **Timeu-Críticas**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.
- _____. **Íon**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.
- POE, Edgar Allan. “Uma descida no Maelström”. In: **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- _____. “William Wilson”. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. “A descend into the Maelström”. In: **Classic crime collection**. London: Simon & Schuster, 2007a.
- _____. “William Wilson”. In: **Classic crime collection**. London: Simon & Schuster, 2007b.

- ROCHA, Rose de Melo. “Imaginários do excesso e sedução do artifício: Hiper-mulheres e seus paraísos infernais”. In: **COMPÓS**, XXV Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempos de globalização”. In: LINS, Daniel (Org). **Cultura e subjetividade – saberes nômades**. Campinas: Papirus, 1997.
- ROSA, Guimarães. “O espelho”. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSE, Nikolas. **Politics of life itself**. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2007.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: As tiranias da intimidade**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- _____. **Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein, ou o modern Prometeu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro, 2016.
- _____. “A nudez autoexposta na rede: Deslocamentos da obscenidade e da beleza?”. In.: **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 44, p. 171-198, jun. 2015a.
- _____. **O homem pós orgânico: A alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.
- _____. “O que é obsceno na nudez? Entre a Virgem medieval e as silhuetas contemporâneas”. In: **Revista FAMECOS – Mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 24-55, janeiro-abril 2014.
- _____. “O corpo reinventado pela imagem: De Duran Duran ao botox, a revolução corporal de uma heroína intergaláctica e o impiedoso contra-ataque dos dispositivos de poder”. In: **Catálogo da mostra cinema 1968**. São Paulo: Centro Cultural Caixa Econômica, 2008.
- _____. “A digitalização do rosto: Do transplante ao PhotoShop”. Dossiê Estéticas da Biopolítica, **revista Cinética**, São Paulo, 2007.
- _____. **O pavor da carne: Riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo**. 194f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. São Paulo: Abril, 2010.

STERLAC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: A protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.

TUCHERMAN, Ieda. “Imagem, rosto e identidade: relações instáveis no mundo tecnológico contemporâneo”. In: **LOGOS 24: Cinema, imagens e imaginário**. Ano 13, 1º semestre 2006.

_____. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Ed. Vega, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **Com a morte nos olhos – figurações do outro da Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VILLANI, Arnaud. “Pensar na ocasião. A ‘frase’ de Ulisses”. In: FERRAZ, Maria Cristina Franco; BARON, Lia (Org.). **Potências e práticas do acaso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

VIRILIO, Paul. **A arte do motor**. São Paulo: Estação da Liberdade, 1996.

WEID, Elisabeth von der. “O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro”. In: **Fundação Casa Rui Barbosa**, 1994. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf. Acessado em: 21/12/2016.

WILDE, Oscar. **Salomé**. South Australia: University of Adelaide, 2014.

Epígrafes

BATAILLE, Georges. “A conjuração sagrada”. In: BATAILLE, Georges; KLOSSOWSKI, Pierre; MASSON, André. **Acéphale: A conjuração sagrada**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2013a, p. 02.

BELLMER, Hans *apud* PIERRE, José. **André Breton et la peinture**. Lausanne, Suíça: L’age d’homme, 1987, p. 300.

BRAUNER, Victor *apud* PIERRE, José. **André Breton et la peinture**. Lausanne, Suíça: L’age d’homme, 1987, p. 300.

CARROLL, Lewis. **As aventuras de Alice no país das maravilhas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 95.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 74.

FLAUBERT, Gustave. “Herodiade”. In: **Três contos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 126.

KAFKA, Franz. “Um relatório para uma academia”. In: **Essencial**. São Paulo: Penguin Group/Companhia das Letras, 2011, p. 42.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011, p. 123.

POE, Edgar Allan. “Uma descida no Maelström”. In: **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 115.

ROSA, Guimarães. “O espelho”. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 127.

SCHNITZLER, Arthur. **Senhorita Else**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 76.