

DA CARNE À CARNE

Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho (UFRN)*

*“Para dar corpo à imagem resolvi buscar imagens de corpos”
(frase que eu atribuí a Barthes, mas que falta em “A câmara clara”)*

*“Para saber é preciso imaginar”.
(Georges Didi-Huberman, “Image malgré tout”)*

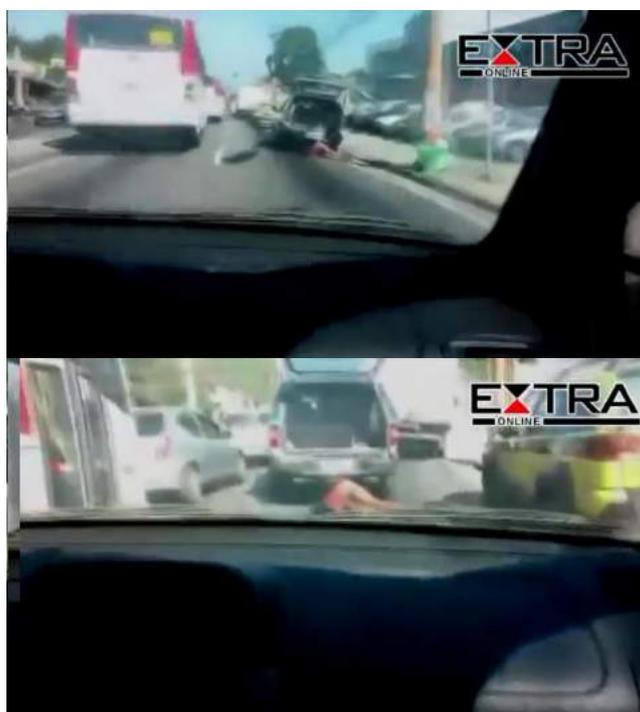


Figura 1 – Frames extraídos do vídeo “mulher arrastada”,
Extra, 2013.

Há duas maneiras, pelo menos, para lidarmos com a imagem diante de nós. Com *essa* imagem diante de nós. Podemos associá-la com alguns elementos da linguagem que “dizem” o horror, a paralisia do pensamento diante de tal existência: Horrível! Desumano! Inumano! Impossível! Inimaginável! Ou, olhando com uma dor que nos concerne, como o faz Frenhofer, o pintor-personagem de Balzac a olhar para sua pintura com uma emoção que turva sua visão; olhando igualmente com uma dor que pode exigir de nós qualquer coisa além de uma interjeição, interpelando-nos, murmurando em nossos ouvidos um silêncio que domina, como o Odisseu de Kafka ao saber-se vencido pelo silêncio das sereias, abrindo-nos ao “ardil” do pensamento. Podemos tentar pensá-la, e, se não for suficiente, tentar imaginá-la.

Porém, tal *trabalho*, pois se trata de um trabalho, exige de nós buscar o que o silêncio geme, fazer ver o que o discurso cala. A imagem está aí para ser olhada. Quem a fez, fez para que ela fosse olhada por outros¹. A imagem aqui não nos interpela sobre o *que ela é*, mas, muito mais, sobre a sua própria “sobrevivência” – aquilo que resiste; sobre a *sobrevivência* do que ela dá a ver. Podemos perguntar agora: o que a imagem dá a ver? Algo muito distinto daquilo que olhamos. Porventura, confundimos o que olhamos com o que a imagem dá a ver. Não é um trabalho nada fácil fazer a distinção. Muitas vezes, uma está intimamente correlacionada à outra. Mas, tentarmos inventar essa distância parece-nos uma forma de desdobrar a imagem, multiplicar e a aprofundar o pensamento.

Então, perguntamos novamente: o que a imagem dá a ver? Não iremos muito longe aqui². Gostaríamos de destacar alguns elementos: (1) o enquadramento negro que, por vários instantes, domina boa parte da tela. Ela é proveniente do carro do cinegrafista. (2) a massa informe puxada pelo carro da polícia, (3) Alguns pontos vermelhos, que, inclusive, tocam a massa informe. (4) E, por fim, a ausência de som.

Ao selecionar esses quatro elementos (existem outros, existem muitos), queremos destacar o caráter *visível* deles, a sua “fenomenologia” desconcertante. Pela atração do centro da imagem, que é completamente pautada pelos quadros “informativos” antecipadores do vídeo, “enquadrando-os” de *fora*, no sentido atribuído por Judith Butler, tendemos a esquecer essa massa que domina o quadro. Por *dentro*, o enquadramento cabe ao interior do carro. Temos um “duplo enquadramento” criador de distância. Essa distância é acentuada pela ausência de som. Estamos diante de uma imagem de um acontecimento “desumano”, velado pela própria fenomenologia de sua concepção. Isso, de certa forma, “ameniza” a cena. Tal “visível” na imagem vela, por sua vez, o *visual*³, aquilo que, ao nos depararmos com mais atenção, feriria os olhos e os ouvidos. Não demora muito para pensarmos no som (ou mesmo no odor) proveniente do atrito da massa informe contra o asfalto, um asfalto, provavelmente, quente. Não ouvimos o som dos carros, não ouvimos qualquer possibilidade de clamor, nem mesmo de quem grava. O

1* Doutorando PPGFIL-UFRN, email:claytonrfmarinho@gmail.com. Membro do grupo Acefalo-UFRN.

Isso significa uma relação da imagem que nada tem a ver com a busca de uma “essência” (ser-enquanto-ser), mas por um *valor de uso*, que tanto poderá ser “justa” como “injusta”, dependendo do que tipo de uso a ele atribuído. A imagem em si não é ilusória, nem sequer simulacro, mais uma outra forma de pensar, de dar a pensar. Nesse sentido, ver: Didi-Huberman (2015a) e Didi-Huberman (2010). Para uma nova forma de ontologia a partir do “uso” e do “modo”, remeto aos livros de Giorgio Agamben, *Altíssima pobreza* (2014) e *Os usos dos corpos* (2017).

2 Já realizamos o exercício em um ensaio, para o qual singelamente remetemos, chamado “revolver uma imagem” (fonte: <https://filosofiadedunas.wixsite.com/filosofiadedunas/edicao-Atual>)

3 O *visual* é aqui entendido, no sentido de Didi-Huberman (2015a), como aquilo que escapa ao enquadramento, isto é, a um plano epistemológico e estético de percepção do que aparece numa imagem. Enquanto se contrapõe, visível e invisível, o filósofo busca “rasgar” o visível, fazendo aparecer aquilo que não era antes visto, sem recair num transcendentalismo de algo inefável. Nesse sentido, o contrário do visível é o visual, um detalhe, um fragmento, qualquer coisa que passa batido, e que pode alterar o sentido da imagem como um todo.

homem que grava faz silêncio. Podemos supor, pela maneira como ele esconde a câmera – naquele que seria o momento mais crítico da imagem, quando se veria a massa informe convertida num corpo (corpo que sabemos desde o início ser um corpo de mulher) – e, esconde-se para não ser pego. Ele dissimula para poder gravar. Sabemos, portanto, que tal momento, e todo o movimento, é algo arriscado, apesar de não deixar de gravar até o “fim”. Não vamos aqui questionar as razões que o levaram a filmar. *Filmou para que houvesse uma imagem.*

O fato é que a imagem está aí. Nosso trabalho será o que “abrir” no visível o visual à espreita. Do “visível” já apontamos alguns elementos. Qual seria o “visual” concernente a cada um? Ou melhor, como mostrar esse visual? Seguimos aqui o pensamento de Georges Didi-Huberman, cujo procedimento atravessa toda sua obra e abre a imagem a uma possibilidade heurística. Desde “Invenção da histeria” até os mais recentes ensaios de *L'Œil de l'histoire*, o filósofo francês retoma e desenvolve o “procedimento da montagem”. A montagem, na sua concepção, é a possibilidade de abertura da imagem a outras possibilidades de sentido, capaz de fazer duas coisas: escapar às instituições que a transforma em clichês, fazendo-a operar naquele sentido ilusório concebido por Guy Debord; e, por outro lado, abrindo a imagem à constelação de sentidos e usos que a permitiria “tocar o real”. Através da montagem, a imagem apresenta-se como uma lacuna, como um fragmento de mundo, um fragmento de pensamento, uma *figuração* que mais do que representar o mundo, revela seu segredo.

Para abrir a imagem e dar a ver seu visual, utilizaremos aqui o procedimento da montagem. Isso, por um lado, é um trabalho de subjetivação, isto é, um trabalho que, na medida em que diz respeito à imagem, também põe o autor na urgência de uma tomada de posição. Isso significa que a montagem é flexível, passível de alteração. No fim, é um trabalho infinito. Já o realizamos num primeiro momento, em outra oportunidade. Aqui, tentaremos retomar algumas coisas e levar outras mais adiante. A primeira posição é “arrancar” a imagem das afetações dos discursos que o acompanharam quando de sua divulgação. A comoção midiática faz com a imagem aquilo que o esquematismo kantiano cooptado faz com o conhecimento: mutila, recalca através de um “fingimento” patético (de indignação) diante da imagem. Mas, olhemos melhor: todo esse “pathos” é a concretização de uma intimidação ao pensamento. Apelar para a desumanidade da imagem é tentar deslocar aquele corpo informe em algo *fora* do humano. Ela é humana, de uma humanidade fraturada, de um corpo que não conta, de uma carne que nada tem de tenra, que não abre a uma simples “fenomenologia da percepção”. Ela está ferida de sensação, está *abandonada* na sua superfície, está fendida de contato a invadir nosso olhar, a tocar o olho.

Nada vemos disso. A imagem dá a ver uma massa informe, não um corpo. Apenas no fim, e com alguma imaginação vemos um corpo dobrado, um corpo quase-acéfalo – a cabeça

quase nunca aparece. Arrancar o visual do visível é fazer ver esse *contato* que a imagem sozinha não mostra, mas que está lá, latente, como uma potência. Não se trata de ver o que está “atrás” da imagem. Mas, o que de dentro dela vibra, o que na sua superfície está à espera do olhar que a manifeste. Como proceder aí? Uma artista, porque aqui apelaremos para uma mulher que deu a ver o que subjaz no “visível” da nossa sociedade, mostra a *violência do contato*. Nan Goldin dá a ver o resultado de um contato violento sobre seu próprio corpo. E isso se manifesta no vermelho de seu olho, num vermelho – o visual do visível do olho – produzido pelo tato. O tato é o *eschaton* (*o limite, a fobia*) da visão⁴. E quando a visão é tocada, o que se revela é a fratura do tato, o sangue que inunda o olho da artista. É uma pequena e visível fenda, certamente. Todavia, ela já abre a imagem, na medida em que toma a posição de mostrá-la para que saibamos o que está no “fundo” das imagens. Temos um olho e algumas marcas no rosto, um mês após o espancamento. Seu rosto se mantém impassível. Ela o mostra não para que a indignação comum desse *pathos* condenado por Hegel possa ter lugar. Ela o faz para que nós vejamos o que está diante de nós: o contato de uma violência, como a manifestação de um *sintoma*, a ruptura, não apenas estética, mas também política no uso da imagem. Nan Goldin, a mulher, foi vítima de uma violência. Porém, Nan Goldin, a artista, torna sua experiência uma manifestação *impessoal*, capaz de operar partilhas. Seu corpo, agora imagem, não é mais apenas seu. Ela o torna lugar de uma partilha, de uma partilha comum que diz respeito a cada mulher em particular, e que fratura nosso entendimento de humanidade, em geral.



O contato com a visão, que no caso de Nan revela o sintoma de um contato e o sintoma de *pathos*, sempre arriscado, ou como afirma Didi-Huberman, da intrusão do *soma* no *semá*⁵, pode, facilmente, espalhar-se por todo corpo. No entanto, ao contrário de nossa imagem, o que temos de Nan é aquilo que é denominado, na longa tradição da história, de “retrato”. Segundo Agamben, quando ocorre o contrário, o corpo sem a cabeça, operamos num outro lugar, naquele da *nudez*. Um corpo que se apresenta sem sua cabeça, uma espécie de *perversão*, acaba por desvelar

Figura 2 - Nan, um mês depois de ser espancada (1984)

⁴ Didi-Huberman (2014, p.13).

⁵ *Idem* (2012)

que, como “campo de batalha”, o corpo sem cabeça é a aparição do animal que somos⁶. Esse “animal” é um encontro com o *informe*, isto é, com o movimento da própria forma na medida em que habita os limiares de sua própria possibilidade de representação e alcança a possibilidade da figuração. Nesse sentido, podemos lidar com as marcas do corpo, as mesmas que, enquanto marcam, ressoam. Rapidamente, remetemos aqui para a cena do filme de Roy Andersson, *Um pombo pousou num galbo refletindo sobre a existência* (2014), no qual um grupo de escravos é empurrado para dentro de uma grande máquina que rola sobre o fogo. Enquanto gira e arde, ela ecoa os gritos como música para um público aristocrático que assiste e regozija-se.

Ao tomar uma posição, o que podemos mostrar são as marcas nos corpos dessas pessoas. Como exemplo, trazemos-lhes uma fotografia, parte da exposição “Corpo fendido, entre JAPANAT” do artista potiguar Artur Souza, ocorrida em agosto desse ano* na galeria Conviv’art. Entendendo o sentido da expansão da imagem para as fronteiras com o *con-tato* e com o som, Artur realiza uma série de gravuras em metal, gravadas em cruzamentos das principais vias das duas cidades por onde transitou. Todas as performances foram gravadas, apropriando-se dos “gestos” e dos sons. A imagem escolhida é um desdobramento de seu trabalho: a projeção das gravuras em seu próprio corpo. Três coisas chamam a atenção: primeiro, o vermelho mais uma vez se faz presente, e isso não é gratuito. Segundo Didi-Huberman, o “encarnado” aparece como um “fenômeno-índice do *movimento* mesmo do *desejo* sobre a superfície tegumentar do corpo”⁷, sendo, continua, “frequentemente nomeado de a *voz da carne*”. Como “voz da carne”, o corpo aparece, então, como a concretude dessa própria carne. Segundo, aqui nem aparecem os braços, as “ferramentas” do artista, nem a cabeça, seu “espírito”. O corpo é carne, fenômeno carnal figurado. Como o torso de Apolo de Belvedere, citado por Rancière, sem esses elementos que indicam algum “sentido espiritual” para a obra, temos a entrada da obra de arte naquilo que ele denomina “regime estético”⁸, a possibilidade de experienciar uma distância na impessoalidade imanente da obra. Junto a isso, temos as marcas que lembram que esse corpo (e essa imagem) está para ser fraturado, ou “fendido” como nos mostra o artista.



6 Há toda uma discussão muito rica sobre essa condição, suas possibilidades e seus desenvolvimentos. Aqui, remeto a três textos apenas: ao já citado *Nudez*, a *O aberto e o animal* de Giorgio Agamben e ao *O animal que logo sou (a seguir)* de Jacques Derrida. Desde uma questão teológica, concernente ao problema do homem no paraíso *após* o apocalipse, até a dimensão ontológica do próprio ser humano são abordados nesses textos.

7* O ano a que o autor se refere é 2017 [N. dos. E.].

8 Didi-Huberman (2012, p.82).

9 Rancière (2010).

Figura 3 - Imagem de "Corpo Fendido"

Terceiro, as marcas, todavia, remetem ao corpo não apenas como “carne”, mas como um suporte do “órgão” musical, como uma potência para a música¹⁰. Mas, uma potência perturbadora, porque fende o corpo, violenta a carne e faz aparecer aquilo que permanece oculto, como nossa condição de vida. O duplo enquadramento abordado no início impede a possibilidade de tornar o som parte da cena, imaginando que fosse possível captá-lo. Resgatá-lo, por um lado, significa fazer do visível um transbordar para outra forma de sensibilidade, um duplo intolerável do informe, uma condição que romperia com os parâmetros estéticos do suportável, a ponto de permanecer olhando para ela, se se configurasse como um “salto no abismo”.

Caminhamos agora para a fenda, para o corpo que se apresenta fendido: a carne. O contato é mais violento que a superfície. Ele não deixa marcas *sobre* o visível, mas *dentro* do visual, como um longo *trecho* que atravessa a carne. Entramos aqui no *informe* propriamente dito. O contato violento, não apenas marca o corpo, como revela aquilo que está no limiar do humano, naqueles que, à margem, experenciam outras *formas-de-vida* ou são abandonadas a elas. Ir ao encontro desse informe significa expandir o campo do humano, fazer ver os lugares que antes permaneciam nas sombras, expor povos inteiros, ainda mais quando ameaçados de desaparecimento, toda uma parcela da humanidade esquecida. Poderíamos citar todo um cinema visivelmente político, mas ficaremos com um diretor que habita o estranho, que nos faz habitar o estranho – de uma política do visual: David Cronenberg. Isso é tão patente que, em muitos de seus filmes (como *Videodrome*, *A mosca*, *eXistenZ* e *Mistérios e Paixões*, por exemplo), o informe é a condição “normal” em cena, na qual, o que se joga não é a desaparecimento do humano, mas a comunicação e a comunidade com tudo que está no limite do “humanismo” e, possivelmente, da desaparecimento. Nossa imagem está inscrita nesse *corpus*. Ela pode ser pensada e olhada a partir dessa estrutura:

¹⁰ Se aprendemos com Badiou, em *Pequeno Manual de Inestética*, que o teatro nos ensina que “o corpo pode arte”, John Cage e Artur ensinam-nos que o “corpo pode música”, ainda que para isso, o corpo desfça-se no percurso. Como a maioria dos instrumentos, o contato é uma das condições para o som.

uma que, na medida em que salva a singularidade de sua existência e de sua imagem, também acena para um mundo dividido, fendido.

O humano em Cronenberg multiplica-se até o romper-se na dessemelhança, e ainda continuar uma semelhança, mesmo que *fraturada*. No caso do filme em questão, *Car Crash, estranhos prazeres* (1996), o perigo de morrer em um acidente de carro é o “fenômeno-índice” da irrupção do prazer erótico de um grupo, que vive às margens. O contato aqui está no extremo do paradigma dessa forma de contato. É o ponto extremo da constelação aqui trabalhada. O risco de morte, e a possibilidade de fratura (literal) são as condições que levam ao gozo. Por que, no entanto, falar disso, tendo a nossa imagem em mente? Afinal, qualquer um pode dizer que a mulher ali não está tendo qualquer prazer. Nessa aproximação paradoxal, perturbadora se se quiser, há uma estrutura perversa a operar aqui: aquela que utiliza os corpos para o jogo do gozo do outro. Corpos que são cooptados como objetos de um jogo; corpos que não contam para o cálculo dos jogos políticos ou econômicos ou sádicos. Em *Car crash*, essa estrutura é a do jogo entre os indivíduos e desejos. Na nossa imagem é o jogo entre superestruturas. No primeiro, os indivíduos aceitam o risco. No segundo, o risco é transferido para outros – ele é *flexibilizado*.

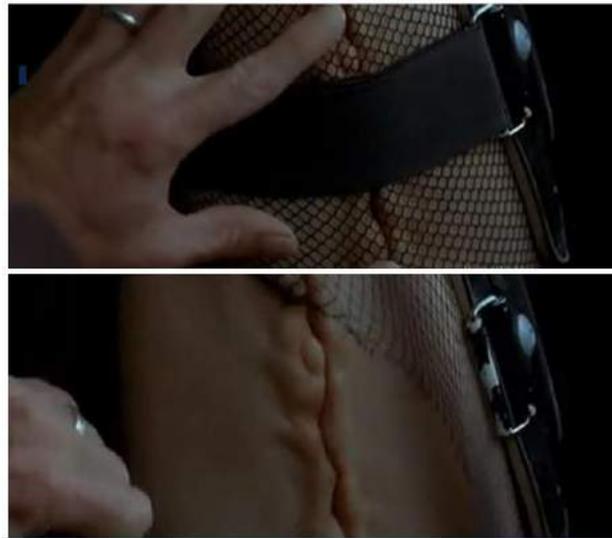


Figura 4 - Frames de "Car Crash" (Cronenberg, 1996)

Na cena em questão, uma mulher, Gabrielle, vítima de um acidente de carro, possui essas gigantescas fissuras em suas pernas. Ela participa do clube que promove a encenação de acidentes automobilísticos de famosos. E também participa de “aventuras” a fim de alcançar o gozo. Aqui, no entanto, vemos suas fissuras: o informe na carne, transformado em fonte de prazer. Ele é transformado em orifício; é a fonte do prazer, porque é o índice da aproximação a mais extrema do gozo. Maior do que isso, apenas a morte. Eles não deixaram de arriscar tudo por esse instante soberano. Mais uma vez, o que se revela no “fundo” da carne é a carne, o desejo e o gozo.

Todavia, ainda está contido nessas amarras. O informe aqui é um “grotesco” que já está invadido pela possibilidade de fruição. O contato, ao contrário, refere-se a um prazer, o contrário dos outros: a fissura é a possibilidade do gozo. A imagem pode jogar dialeticamente com essas condições: a violência e o prazer, o rosto e o corpo, a distância da contemplação e a proximidade do contato.

Há alguma síntese possível disso? Segundo Didi-Huberman, a síntese é substituída por um *sintoma*, isto é, uma nova abertura, que, ao invés de suprasumir um processo numa nova tese, aprofunda-se na proliferação de novas possibilidades, abre-se mais ainda, ou seja, multiplica-se. Qual seria esse sintoma, a abrir ainda mais a imagem que ora quisemos abordar sucintamente aqui? Escolhemos uma obra, entre várias possíveis, da artista brasileira Adriana Varejão, denominada *Azulejo verde em carne viva* (2000) como uma abertura a tal sintoma. O visual que se abre do visível na imagem de Cláudia é a “carne viva”, é uma imagem em carne viva, a carne que se rasga no asfalto, rompida com sua passagem, mas que está oculta na imagem, o que exige um longo esforço do pensar. Porém, o que significa abrir aquela imagem, na *forma* da imagem desse azulejo? Apontarei, pelo menos, duas coisas: a primeira, diz respeito ao modo como Adriana procede nas suas obras. A segunda diz respeito à possibilidade política da imagem.



Figura 5 - Azulejaria verde em carne viva (2000)

Adriana tom
ca que ela, por seu lado, subverte os próprios usos dessa tradição. A da azulejaria, em especial, muito utilizada para “expressar” a higiene dos ambientes (como ela faz na série de banhos públicos), mas ao mesmo tempo, como aquilo que acumula humores expelidos ou deixados pelos corpos que passam. O informe insinua-se em suas obras. A tradição é contada a contrapelo. O seu “interior” aparece rompido, exposto violentamente. Aqui, a “carne viva” geme, grita, deforma-se, de dentro. Dentro das obras de Adriana, o que se encontra é mais obra, dentro das pinturas, mais tinta. Vai-se da

carne à carne, infinitamente. Tal ida, contudo, não se faz ternamente, nem deixa intacto seu percurso. A imagem rasga-se, quer incorporar o mundo. É uma imagem de contato, de contato *visceral*. E ela se expande, dobra-se sobre seus clichês e volta-se contra eles. Torna-se uma “máquina de guerra”, como lembra Didi-Huberman (2015a, 2008, 2004), retomando um conceito deleuziano, o que diz respeito à segunda possibilidade. O trabalho de pensar as imagens, de pensar *essa* imagem, de pensar imagens *como essa* é para isto: torná-la uma máquina de guerra contra os usos injustos, o *pathos* desmobilizador, o horror que silencia. Voltar-se para essa imagem, sabemos, não significa salvar a mulher que ali pereceu. Como nos falou Walter Benjamin, “a esperança é dada em virtude dos desesperançados” (2009, p.120). Isto é, a esperança sobrevive *apesar* da desesperança; ela resiste mesmo no seio da desesperança. Algumas vezes, o trabalho é expor, fazer figura dessas imagens e corpos que sobrevivem, sobrevivem mesmo na singela *emissão de uma imagem* para ser olhada. Como nos ensina Rancière (2010), olhar é já um trabalho político; a contemplação é já a entrada no campo de uma partilha possível que concerne a todos nós.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 14 reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DIEGUES, Isabel (org). **Adriana Varejão: entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. 1 reimp. São Paulo: Editora 34, 2015a.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. 2 reimp. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **A pintura encarnada (seguido de A obra-prima desconhecida, de Honoré de Balzac)** São Paulo: Escuta, 2012.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia, 1**. Madri: A. Machado Livros, 2008.

_____. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

_____. **Images malgré tout,** Paris: Minuit, 2004.

_____. **Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010.