

A (DES)ROSTIFICAÇÃO E A FIGURA DO MÉDICO EM OS OLHOS SEM ROSTO

Leonardo Araújo Oliveira¹

Resumo:

O presente artigo analisa o longa-metragem *Os olhos sem rosto*, dirigido por Georges Franju, buscando os efeitos de sentido que se situam na questão da presença do rosto nas imagens do filme e no problema das relações de saber-poder implicadas na figura do médico.

Palavras-chave: Rosto. Cinema. Medicina. Saber. Poder.

Resumé:

Cet article analyse le long-métrage *Les yeux sans visage*, réalisé par Georges Franju, à la recherche de l'effets de sens situé à la fois dans au question de la présence de visage dans l'images du film et dans au problème de las rapports de savoir-pouvoir impliquées dans la figure du médecin.

Móts-clés: Visage. Cinema. Médecine. Savoir. Povoir.

Introdução

Genéssier, professor e médico de grande renome na área de cirurgia plástica (interpretado por Pierre Brasseur), busca incessantemente recuperar o rosto de sua filha Christiane (Edith Scob), após sua desfiguração em um acidente de carro provocado pelo próprio Genéssier. Para tanto, conta com o auxílio da assistente Louise (em atuação de Alida Valli), para manter Christiane escondida – fingindo para a sociedade que ela está morta – enquanto selecionam jovens que sirvam como cobaias para o transplante da face.

¹ Leonardo Araújo Oliveira é graduando do 7º semestre do curso de filosofia da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Bolsista de iniciação científica por essa mesma universidade. E-mail: leovash5@gmail.com.

Assim tem início o enredo de *Os olhos sem rosto*, longa-metragem de 1960, dirigido por Georges Franju, co-fundador (em 1936) da Cinemateca francesa, conhecido, antes de *Les yeux sans visage*, por dirigir filmes caracterizados pelo engajamento social, como *A cabeça contra o muro* – longa-metragem de 1959, onde Pierre Brasseur também interpreta um médico, nesse caso, em um asilo psiquiátrico – e *O sangue das bestas*, documentário de 1949, sobre abatedouros em Vaugirard. Elementos desses dois filmes, envolvendo respectivamente a medicina e o escapelamento, retornam no filme aqui analisado. Considerado um clássico do cinema, na tradição do horror, do noir e do gótico², *Os olhos sem rosto* inspirou filmes como *O segredo do Dr. Orloff* (1964); *Os predadores da noite* (1988) – ambos dirigidos por Jesús Franco –; *A outra face* (1997), de Jhon Woo; e o recente *A pele que habito* (2011), dirigido por Pedro Almodóvar.

No presente texto, dividido em quatro seguimentos, partiremos de uma análise sobre o rosto no cinema, a partir de Bella Bálazs e Gilles Deleuze, quando será introduzida a ideia de rostificação, melhor desenvolvida na segunda parte, quando será discutida a sua ambiguidade e os dois tipos de rostificação encontrados no filmes *Os olhos sem rosto*. Em seguida, nos deteremos em uma cena destacada por Laurent e Marie, em sua obra *Lendo as imagens do cinema*, onde são colocadas em relevo as figuras do sacerdote e do cientista; para, por fim, lançarmos a possibilidade de que tais figuras sejam analisadas à luz de Nietzsche e Foucault, desenvolvendo questões ligadas à relação entre saber e poder, isto é, para se pensar a relação entre discurso e domínio no que concerne ao corpo, possibilitando a problematização da ideia de rosto através do dispositivo fílmico.

O Rosto no cinema

Deleuze, no capítulo acerca da imagem-afecção, em *Cinema 1*, estabelece uma conciliação entre imagem-afecção, primeiro plano (close) e rosto: “A *imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...*” (DELEUZE, 1985, p. 114, grifos do autor).

Em *Mil Platôs*, Deleuze, junto a Félix Guattari, já pensava uma espécie de ontologia do rosto, no platô sete: *ano zero – rostidade*. O rosto seria algo produzido,

² “Gótico” não como característica referente à arquitetura medieval, mas como elemento ligado ao sombrio, ao devastador, ao tenebroso (Cf. BORDEAU, 2000, p.3).

rostificado e não se identificaria necessariamente com o humano. O primeiro plano enquadra os objetos ao mesmo tempo em que os rostifica. Não é necessário que o objeto de rostificação se assemelhe ao rosto. A natureza do rosto é definida pelo close: “O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. [...] O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36).

É assim que, no cinema, o rosto não se identifica apenas com o rosto humano. O rosto pode ser qualquer lugar suscetível de ser encontrada uma ou várias faces: “o close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 38). O rosto é paisagem potencializadora de rostos; é superfície de movimento intensivo. Deleuze se aproxima de Béla Balázs, quando este último afirma que “o *close* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos” (BALÁZS, 1983, p. 92). Porém, para Balázs, a face que o objeto nos revela é ainda reflexo de certo antropomorfismo visual, na medida em que, para o teórico húngaro, a descoberta da face humana é de maior importância do que a descoberta da fisionomia das coisas.

Destarte, a diferença reside na própria concepção de rosto. Deleuze, de um lado, estabelece o close cinematográfico como um processo imediato de rostificação, e o rosto alcançado não tem necessariamente um vínculo com a natureza humana. Balázs, de outro lado, embora credite aos diversos objetos, a potência [na medida em que enquadrada pelo close] de serem rostificados, afirma que a rostificação dos objetos sempre se faz em referência ao homem, à face do homem.

Em torno da discussão sobre a humanidade ou inumanidade do rosto, é válido marcar, sem pretensão de resposta, a presença de duas cenas envolvendo animais³: a do encontro amigável dos olhos sem face com o rosto animal e a do encontro conflituoso, no fim do filme, entre o rosto animal e o rosto humano “perfeito”. Ainda que Deleuze acredite na possibilidade do homem alcançar um rosto que passe por um devir-animal:

³ A presença decisiva de animais é de grande relevância no cinema de Georges Franju, verificável não só em *Os olhos sem rosto*, mas também no já mencionado *O sangue das bestas* e em outras obras como *A propos d'une rivière* (1955) e *Mon chien* (1955).

Se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios *traços de rostidade* se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32).

Os processos de rostificação e sua ambiguidade

Fazendo uso da noção de rostificação, detecta-se dois desses processos no filme *Olhos sem rosto*. Em primeiro lugar, trata-se do processo de rostificação executado pelo cinema, embora nesse caso, tenha que se tomar a potência cinematográfica no geral, como rostificadora, ao invés de delimitar esse poder ao Primeiro plano. Em um segundo momento, outro processo de rostificação é o que ocorre no interior da trama. Ali, quem rostifica (e des-rostifica) é Génessier, o médico.

Alguns elementos de rostificação, no que interessa também, ao enredo do filme, que ocorrem não diretamente ligados ao Primeiro plano, são; a) a barba do médico, e por vezes, seu gorro; b) o lenço que cobre a nuca e as laterais do rosto da ajudante/enfermeira (Louise); c) o aparelho sobre a cabeça da personagem [que estava prestes a ser escalpelada], durante o eletroencefalograma. Em todos esses momentos, “ornamentos” delineiam a face das personagens, delimitando precisamente o plano do rosto onde se efetuará a des-rostificação, o escalpelamento.

Embora se possa falar de dois processos de rostificação, um realizado cinematograficamente, pelo figurino e por características físicas dos personagens, outro realizado diegeticamente, pela cirurgia operada por um personagem específico, é válido notar que mesmo a rostificação que não é realizada pelo médico, é realizada em função de seu personagem; uma vez que se leva em conta, nesse ponto, o roteiro, nota-se que todos esses processos citados se realizam em torno desse personagem. Foi ele quem pediu o eletroencefalograma; foi em função de sua vontade que Louise empreendeu a ida ao rio para depositar o corpo, quando usava o lenço sobre a cabeça; e nada nos indica que não são suas hábeis mãos quem aparam e delineiam sua própria barba.

Há somente uma cena onde assistimos a execução da retirada da face de uma cobaia. É interessante notar que durante esse processo de desrostificação da cobaia, os médicos estão, eles próprios, próximo dessa desrostificação, que aqui também se faz pelo figurino. Os trajes médicos cobrem quase inteiramente os rostos dos profissionais, deixando visíveis apenas os olhos e parte da testa, muito próximo do estado desrostificado da garota da máscara.

Durante essa cena, os “rostos parciais” dos médicos nos são mostrados em Primeiro plano. Se invocássemos o referencial teórico inicial, tanto Balázs como Deleuze, teríamos que admitir estarmos diante de rostos na tela, ainda que o foco estivesse nos olhares e nas testas, que figuram, nessa cena em particular, um grau elevado de intensidade. O suor na testa de Génésier revela a intensidade de uma tensão espiritual, que segundo Balázs, somente é compreendida no extra-campo, uma vez que embora o close possibilite que vejamos na tela emoções, pensamentos e estados de espírito, tratam-se de elementos não pertinentes ao espaço (Cf. BALÁZS, 1983, p.94). Mas o suor também comporta um sentido mais diretamente cinematográfico, na medida em que, pelo brilho que produz, coloca a testa (rostificada) em evidência.

As figuras do médico e do padre

Laurent e Marie, em seu livro “Lendo as imagens do cinema”, realizam uma leitura interessante de uma cena em particular do filme, quando o professor Génésier discursa sobre o transplante e sobre a única condição de possibilidade para sua realização: a identidade biológica de dois indivíduos; propondo, assim, uma modificação biológica da natureza do organismo que atuaria como receptor dos tecidos de outrem:

Durante as palavras "modificar a natureza" aparecem dois espectadores que nos sugerem ouvir a "Natureza" com N maiúsculo: uma jovem com um físico gracioso e um padre que encara com um olhar profissional essa pretensão do cirurgião de substituir o Criador; por uma astúcia onomástica, o herói chama-se aliás *Genèse-sier*, "senhor da gênese", e sua tentativa de usurpação o fará logicamente - se adotarmos o ponto de vista religioso - terminar sendo punido pela Natureza (LAURENT; MARIE, 2009, p.172).

O alerta de Laurent e Marie nos permite pensar duas figuras sumárias na produção de saber de nossa civilização: o padre e o médico.

Foucault, em sua *Arqueologia do saber*, destaca a importância da figura médica:

Esse *status* dos médicos é, em geral, bastante singular em todas as formas de sociedade e de civilização: ele não é, quase nunca, um personagem indiferenciado ou intercambiável (FOUCAULT, 2008, p.57).

Segundo argumentação já exposta, demonstramos que o personagem do médico, na obra de Franju, figura o centro de todas as rostificações. Cabe-nos pensar essa figura, supondo se esse processo de rostificação não se permite ser pensado como uma prática de normalização e determinação do corpo. Não cabe ao médico o papel e o poder de definir a normalidade e a anormalidade?

Deleuze menciona uma “máquina de rostidade”, que em si mesma possui variadas faces, cuja uma delas é a de assegurar a normalidade por exclusão, detectando as faces que desviam do modelo, em vistas de encontrar sua suscetibilidade de serem identificadas ao modelo, ou de excluí-las, caso não seja possível rostificá-las:

Compreende-se que, em seu novo papel de detector de desvios, a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades. Se o rosto é o Cristo, quer dizer o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvios, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Eles também serão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados (DELEUZE, 2010, p. 45).

No entanto, o mais ressaltado na leitura de Laurent e Marie é a importância da figura do padre durante o discurso do médico sobre a modificação do corpo humano – o caráter profano do ato médico cresce progressivamente quando se leva em conta não somente a modificação da natureza humana em geral, dada por Deus, mas também a profanação de uma “parte” do corpo em especial: o rosto. O que parece ficar em relevo, segundo tal interpretação, é o contraste entre as figuras do padre e do cientista⁴.

⁴ O tema da ciência é caro em Franju, não somente como componente diegético de suas obras –notadamente nos curtas-metragens *Monsieur et Madame Curie* e *Les Poussières*, ambos de 1953 – mas também, segundo Bordeau, pelo estabelecimento de uma interface formal entre o método científico e a prática cinematográfica (Cf. BORDEAU, 2000, p.22-23).

Sacerdócio e Medicina: Ruptura, continuidade ou simultaneidade?

Outra interpretação da mesma cena oferece um questionamento da oposição entre as figuras do homem religioso e do homem da ciência. O padre, que em cenários povoados pela coletividade, costumeiramente ocupa a posição do falante, mantém-se em silêncio na cena. Ao contrário, ocupa uma posição passiva frente ao cientista, que é quem possui a palavra e a voz. A cena se desenvolveria, com essas duas figuras, como uma passada de bastão? O médico ocuparia, doravante, o espaço antes dedicado ao sacerdote?

No campo da literatura filosófica, Nietzsche apontava para essa questão, quando, ao anunciar a morte de Deus, verificou a decaída de um tipo de discurso, o religioso, em proveito de uma valorização do discurso científico. Porém, a morte de Deus não implica a destruição do espaço que a ele era reservado. Deus morre, mas o espaço da transcendência – como constata a interpretação heideggeriana – permanece; e segundo Nietzsche, é ocupado pelo homem moderno, o homem da crença na razão e no progresso. Nesse sentido, se o homem da ciência não desvaloriza mais a vida em função de ideais divinos, permanece, no entanto, desvalorizando a vida por ideais humanos, demasiado humanos. Muda-se apenas o tipo de niilismo (de passivo a reativo), mas o próprio niilismo, que antes se relacionava à fé em Deus, permanece no homem da fé na ciência: “A fé sobre a qual nossa crença na ciência repousa é ainda uma fé metafísica... É a fé cristã, que era também a fé platônica, no princípio de que Deus é a verdade, e verdade divina” (NIETZSCHE, 1998, p.140).

Ainda que não se considere “morto” o discurso religioso, o que vale nessa interpretação é a continuação ou simultaneidade de sentido nos lugares que ocupam o padre e o médico. Assim, a relação entre padre e médico não precisa ser pensada segundo a passada de bastão, mas também pode ser pensada como um revezamento contínuo de ocupação do lugar de produção da verdade:

Compreende, também, um sistema de diferenciação e de relações [divisão das atribuições, subordinação hierárquica, complementaridade funcional, demanda, transmissão e troca de informações] com outros indivíduos ou outros grupos que têm eles próprios seu *status* [com o poder político e seus representantes, com o Poder Judiciário, com diferentes corpos profissionais, com os grupos religiosos e, se for o caso, com os sacerdotes] (FOUCAULT, 2008, p.p.56-57).

Mesmo segundo a concepção nietzschiana, como se pode verificar no trecho da *Genealogia* supracitado, a questão a ser investigada é a do problema da verdade. Não mais o problema clássico da filosofia do que seria a verdade ou de como se chega a ela; mas um questionamento de seu próprio estatuto, em questões do tipo: Quem quer a verdade? Quais os procedimentos de assegurar o caráter verdadeiro dos discursos? Por essa via, Foucault é quem alerta para um ponto comum entre a instituição da igreja e a instituição do hospital, bem como a instituição penitenciária: a ordem da confissão. Mas o poder dessas instituições de se relacionar com os sujeitos por meio da confissão apenas se realiza em função da posição de saber, do status que elas ocupam. A estrutura da relação saber/poder se faz presente tanto no discurso religioso quanto no científico, enquanto produção de verdade e fabricação de sujeitos:

Primeira questão: quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o *status* dos indivíduos que têm - e apenas eles - o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? O *status* do médico compreende critérios de competência e de saber; instituições, sistemas, normas pedagógicas; condições legais que dão direito - não sem antes lhe fixar limites - à prática e à experimentação do saber (FOUCAULT, 2008, p.56).

O personagem do médico/cientista detém a verdade que incide sobre os corpos ao seu redor, principalmente o de sua filha; regula o seu corpo e seus comportamentos, ditando-lhe as ações que pode ou não realizar (colocar a máscara; não sair do quarto; aguardar o transplante facial; não usar maquiagem após a operação, sorrir, não sorrir, etc.).

A crença na ciência enquanto progresso da humanidade supõe a separação entre saber e poder na história do pensamento. Nietzsche argumenta em favor de demonstrar os perigos que a pretensão ao conhecimento puro comporta, pois tal busca esconde seus reais impulsos e conseqüências: “o conhecimento pelo conhecimento” – eis a última armadilha colocada pela moral: é assim que mais uma vez nos enredamos inteiramente nela.” (NIETZSCHE, 1999, p.67). Reside aí o perigo da ciência pela ciência, uma vez que põe sob o pano as relações de poder que o saber supõe. Nesse campo problemático, Foucault fará o elogio à Nietzsche,

como aquele que começou a derrubar o mito da antinomia entre saber e poder. Tal antinomia supõe que não pode haver poder político onde se encontra o saber puro: “Esse grande mito precisa ser liquidado. Foi esse mito que Nietzsche começou a demolir ao mostrar [...] que por trás de todo saber, de todo o conhecimento, o que está em jogo é uma luta de poder” (FOUCAULT, 2008, p.51). Para Nietzsche e para Foucault, o poder não está separado do saber, se encontra, ao contrário, tramado com ele.

Mas o poder exercido por Génésier sobre Christiane não pode ser identificado meramente ao seu saber de cientista; e na medida em que “as modalidades diversas da enunciação não estão relacionadas à unidade de um sujeito” (FOUCAULT, 2008, p.60), seria preciso verificar, nos ditos de Génésier, quais correspondem à posição de pai e quais correspondem à posição de médico:

Na análise proposta, as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeterem à síntese ou à função unificante de *um* sujeito, manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala (FOUCAULT, 2008, p.60).

Foucault insiste em salientar que o sujeito não é orientado por uma continuidade interior, mas que, ao contrário, seu discurso possibilita a verificação de sua descontinuidade e dispersão em relação a si próprio. Suas enunciações não se definem por uma subjetividade dura (psicológica ou transcendental), não se referem a um *Eu* unificado. O sujeito pode ocupar vários planos ao exercer o discurso, assim como em Deleuze, do rosto não se infere uma unidade do sujeito, ao contrário, o rosto atesta a singularidade que o sujeito ocupa em determinada posição, que pode variar, uma vez que “introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (DELEUZE, 1995, p.49).

Porém, se a figura do Médico se assemelha a outras posições (como a do padre e a do juiz) no que diz respeito ao controle do regime de verdade, poder-se-ia questionar o quanto de semelhança essa figura tem com a figura do pai. Assim, se poderia buscar no filme a possibilidade e a impossibilidade de determinar qual o discurso paterno e qual o discurso médico no mesmo sujeito, isto é, se é possível determinar, analisando a regulação que o personagem de Génésier incide sobre a personagem de sua filha, quando finda o discurso médico e quando inicia o discurso paterno, e vice-versa.

Conclusão

O cinema comporta a potência da rostificação. Georges Franju, em *Os olhos sem rosto*, torna visível a questão da rostificação, o que torna o seu filme, também, metalingüístico. Nesse nível, notamos a rostificação no filme de modo diegético, com o personagem do médico Genéssier como o centro dessas rostificações, como o operador das rostificações, em sentido literal. Por isso distinguimos, em nossa análise, esse tipo de rostificação, que aparece como “temática” do filme, da rostificação formalmente cinematográfica, realizada não somente através do poder da câmera, mas principalmente por intermédio do figurino. No entanto, destacamos também, que essa separação se dilui quando percebemos a ligação desse aspecto formal das rostificações com o interior da trama, e notamos que, também por esse caminho, Genéssier figura como o personagem central dos processos de rostificação.

Procurando alcançar efeitos de sentido nas cenas do filme tematizado, ressaltamos uma cena destacada por Laurent e Marie, a saber, a do padre que escuta o cientista falar do transplante de pele e da modificação da natureza humana. A partir dessa cena, nos permitimos pensar a figura do médico, ressaltando a sua posição singular e a sua relação com a figura do sacerdote. Nietzsche alerta para a inversão dos papéis que a sociedade moderna introduziu, correspondente a cena que nos mostra um possível sacerdote sem grande evidência para as pessoas ao redor, e ao contrário, compartilhando com eles a atenção direcionada ao erudito, ao cientista. Foucault também chama a atenção para a simultaneidade e co-implicação desses papéis, o de médico e o de padre (junto a outros, de Juiz, de professor, do chefe de família, etc.) nas relações de saber-poder. Mas o que se destaca dessas considerações é o problema da verdade e como ele aparece no filme: da verdade como propriedade, sobretudo, de Genéssier, o médico-cientista, mas também o pai, o chefe de família.

Essas são as considerações realizadas a partir do que nos propomos “ler” do filme *Os olhos sem rosto*. Ainda assim, levando em consideração a riqueza do filme e a possibilidade das variadas interpretações e linhas de indagação, consideramos que o presente texto não esgotou nem mesmo as questões que circundam o âmbito de nossa proposta. Destarte, legamos para discussão e objeto de outras pesquisas,

uma importante questão que surge quando se leva em conta o processo de avaliação, normalização e regulamentação realizado pelo discurso médico, qual seja, a da posição que o rosto ocupa em relação ao corpo: poderia ser pensado segundo uma hierarquia, e se sim, em que grau hierárquico do corpo o rosto estaria ocupando nesse discurso?

REFERÊNCIAS

BALÁSZ, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (ORG.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 92-96.

BORDEAU, Emmanuel. Dossier 'Les Yeux sans visage'. *Lycéens au cinema*, 2000, p.2-23.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995, (v. 3).

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. 3º edição. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2008.

LAURENT, Jullier; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. 2º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

Os olhos sem rosto. Direção: Georges Franju. Produção: França, 1960. 87 minutos. Dolby Digital.