

**SOBRE QUANDO OS CORPOS NOS AFETAM:
A IMAGEM DO CORPO MORTO E A MÁSCARA FUNERÁRIA**

**ABOUT WHEN BODIES AFFECT US:
THE IMAGE OF THE DEAD BODY AND THE FUNERAL MASK**

Alessandra Carvalho / UFRJ

RESUMO

Tendo como ponto de partida a imagem do corpo morto e o seu impacto físico sobre corpos vivos, o texto propõe estabelecer uma relação entre a imagem e a morte refletindo sobre o poder que a máscara funerária e o retrato exercem como meios de perpetuar a imagem dos mortos entre os vivos. A imagem da morte é assim, objeto de reflexão a fim de elucidar o grande paradoxo da imagem suscitado pelo teórico Hans Belting (2005), quando afirma que a imagem torna visível uma ausência ao mesmo tempo em que a presentifica, sendo assim a ausência de uma presença e a presença de uma ausência.

PALAVRAS-CHAVE: presença; ausência; imagem; morte; máscara funerária.

ABSTRACT

Taking as its starting point the image of the dead body and its physical impact on living bodies, the text proposes to establish a relation between image and death reflecting on the power that the funeral mask and the portrait exert as means of perpetuating the image of the dead among the living. The image of death is thus an object of reflection in order to elucidate the great paradox of the image raised by the theorist Hans Belting (2005), when he affirms that the image makes visible an absence at the same time that it presents it, and thus the absence of a presence and the presence of an absence.

KEYWORDS: presence; absence; image; death; funeral mask.

O corpo morto

Algo está aí, diante de nós, que não é nem o ser vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que aquele que vivia, nem um outro, nem outra coisa. (...) A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte alguma (...), imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê. (BLANCHOT apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.41)

Um corpo inerte, imóvel, sem vida, sem fôlego, sem fala, sem o olhar. Ali, frente a outros corpos, o corpo sem vida contrasta sua inércia angustiante com os olhares desolados que o contemplam. Um corpo morto apresenta a incontestável presença da perda como uma confirmação inexorável de uma ausência.

Esta presença ausente, ainda figura entre os corpos vivos, como uma imagem fotográfica, porém de uma materialidade perturbadora. Não há suportes. O corpo morto como seu próprio *médium*, revela a imagem de um real físico e contundente, inegavelmente presente. Essa revelação confirma que “(...) a imagem no ato de contemplação, permuta-se entre o meio e nós. O meio fica onde está, enquanto a imagem, por assim dizer, vem até nós”. (BELTING, 2014, p. 71).

Essa imagem emudecida também nos olha. E é esse olhar que nos coloca em contato com o que somos. Não há saída. O poder da imagem de um corpo morto nos coloca em contato com a nossa própria finitude, pois em tudo que vemos também projetamos algo de nós. Quando vemos um rosto de um ente querido que se encerra, vemos também a imagem do nosso rosto em morte. A semelhança, enquanto aparência daquilo que nos é familiar, nos interroga desde a morte: “a *imag¹o* é sempre a imagem daquele ou daquela que não existe mais (...) a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.31)

Nosso corpo como *médium* fabrica imagens à medida que recebe imagens exteriores, e a qualidade das novas imagens que inauguramos, talvez dependa também do grau de empatia das imagens que chegam até nós, assim como das relações que conseguimos traçar a partir dos nossos outros sentidos. O corpo como *médium* não pode ignorar as outras percepções corporais que nos convocam e transformam nossa experiência com a imagem:

A experiência medial das imagens baseia-se na consciência de que utilizamos o nosso próprio corpo como meio para receber imagens exteriores e gerar imagens interiores: imagens que surgem no nosso corpo, como as imagens oníricas, mas que percebemos como se elas utilizassem o nosso corpo apenas como meio anfitrião. A medialidade das imagens é uma expressão da nossa experiência corpórea. (BELTING, 2014, p.43).

Ao mesmo tempo essa imagem se coloca em dado momento, num espaço impenetrável que separa o que morre e o que ainda vive, num enigma indecifrável que não se revela e por isso nos instiga. É a imagem da morte, a mesma a qual só temos acesso ao seu desaparecimento. Percebemos a incógnita que nos espera no exato momento em que o que vemos também nos olha: o olhar angustiante “(...) de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.38)

O impenetrável para o qual essa imagem nos transporta, é inacessível e misterioso, mas ao mesmo tempo, como nos diz Blanchot (2005), essa imagem permanece continuamente “chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das sereias”. (BLANCHOT, 2005. p. 19).

O corpo que não mais caminha entre os corpos vivos e que ainda é visível, ao mesmo tempo traz consigo a invisibilidade que anuncia o seu desaparecimento no mundo, uma vez que velar um corpo morto é esperar. Estar a serviço da infalível contagem regressiva de um ente que já se deteriora, pois ele, já morto, espera o momento em que deixará de ser tangível às mãos e aos olhos, e se reduzirá apenas em “image”², imagem mental da sua derradeira aparência no mundo.

O corpo como um *médium vivo*, no sentido em que pensa e cria imagens mentais por um lado e as reconhece por outro, também pode se converter em imagens à medida em atuamos no mundo, através dos nossos gestos, do que vestimos, do que dizemos, do que expressamos. Fabricamos e consumimos imagens todo o tempo, relacionando as imagens mentais àquelas que experimentamos fisicamente. Por isso é tão difícil separar corpo, meio e imagem, pois

(...) a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos

também funcionam como meios – meios vivos contra meios fabricados. As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (BELTING, 2005, P.69).

O corpo como primeiro *médium*, o primeiro suporte onde se instauram e são fabricadas as imagens, sempre clamou por lugar para continuar existindo. Um lugar concreto onde pelo menos a sua imagem, se perpetuasse no tempo e no espaço. O corpo transitório em vias de desaparecimento recebe, com a máscara mortuária, um corpo artificial, esse novo meio onde a imagem adquire uma nova existência, uma corporificação outra, onde “o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem.” (BELTING, 2005, p.69).

O que não podemos negar nessa presença é que ela aparece: quando a imagem do corpo ganha corporalidade, mesmo que artificial, através da máscara. Essa imagem física nos toca, não só pelo impacto que uma imagem da morte pode nos proporcionar, mas também através de uma relação física e espacial que provoca. Ao mesmo tempo, incide uma produção de presença no sentido do que nos aponta Hans Ulrich Gumbrecht (2010), ao se referir a todos “(...) os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos *presentes*³ sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis em presença, (...) *as coisas do mundo*”. (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Contudo, essa nova existência se revelou um paradoxo incontornável: a imagem do morto se torna a presença de uma ausência e, ao mesmo tempo, a ausência de uma presença. Para Belting (2005), é nesse momento que podemos encontrar a contradição que “para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. (BELTING, 2005, p.69).

O corpo morto e a máscara

A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.62)

A preservação da imagem do rosto de uma pessoa surge na história humana como aquela que escolhemos para eternizar depois da morte. A eternização da

imagem dos mortos aparece, por exemplo, em crânios datados do período Neolítico, cerca de 7000 a.C. no Oriente Médio. As “cabeças de Jericó” (Figura1), como são conhecidas, se caracterizam por crânios humanos que foram conservados a partir do preenchimento destes com argila. São rostos preenchidos e cobertos de uma terra que “em vez de abandonar os rostos a seu desaparecimento, vinha aqui dar-lhes figura novamente”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.72.)



Figura 1: Cabeça moldada. Coleção British Museum, Cerca de 7000 a.C.

É possível perceber nestas cabeças impressionantemente preservadas, que foram delicadamente moldadas, conservando o formato dos olhos (enfeitados com conchas), do nariz e dos lábios. O que torna a existência destes artefatos mais curiosa é o fato dos arqueólogos não terem encontrado nenhum utensílio doméstico feito em argila. O material parece ter sido usado apenas para a construção de moradias e na preservação destes crânios:

(...) a argila, esta lama de nascimento e desaparecimento, de desaparecimento e renascimento, esta terra trabalhada que os habitantes de Jericó desdenharam utilizar para seus objetos usuais (consumindo-se em confeccionar baixelas de pedras ou de madeira cavada), mas que eles reservavam obstinadamente aos rostos de seus mortos e à construção de seus lugares. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.73).

Assim como as “cabeças de Jericó”, a preservação da imagem do morto vai aparecer em toda a história da humanidade, seja no Egito, onde as máscaras

mortuárias acompanhavam os corpos mumificados em sua caminhada para a vida pós-morte; nos retratos egípcios e romanos; ou e em muitas outras culturas, que encontraram e encontram formas de perpetuar a imagem do morto no mundo dos vivos.

Apenas espectro do que um dia pode ter sido uma vida real, o Santo Sudário ou Sudário de Turim (Figura 2), é um exemplo do que nos fala Hans Belting (2005), quando ele afirma que “(...) toda imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo.” (BELTIN, 2005, p.70). O Santo Sudário transforma um corpo morto em imagem, e ao mesmo tempo essa imagem se torna uma entidade separada do corpo que lhe serviu de meio, uma vez que é atribuída a Cristo (apesar das controvérsias em torno da datação do artefato). Este, que é um objeto religioso que se caracteriza por uma imagem produzida por manchas em um tecido, e por isso mesmo, um “(...) objeto fantasma por excelência, fonte das ficções científico-teológicas mais vertiginosas e protótipo quase mítico da fotografia” (DUBOIS, 2011, p.224).

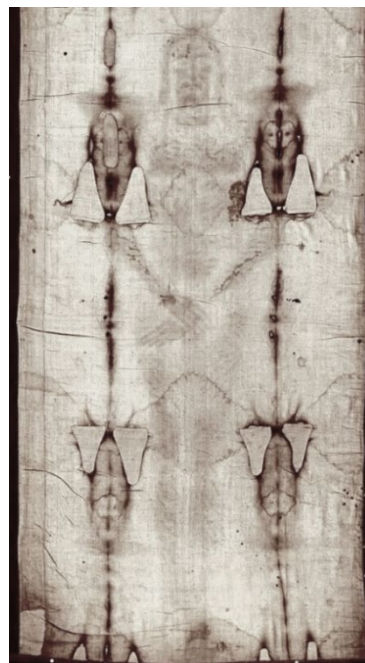


Figura 2: Reprodução do Santo. Sudário (Detalhe). Catedral de Turim, Itália

Mas a potência da imagem está somente no que representa esse personagem na história do cristianismo? Sua potência talvez esteja na possibilidade desse tecido

ter, mesmo que hipoteticamente, tocado um corpo. É uma imagem perturbadora. Não só pelo fato de que as manchas parecem ter sido produzidas e ainda conservam vestígios de fluidos corporais. Mas porque também, não revela completamente a imagem de um rosto, é necessário intervir com o nosso olhar e transferir algo de nós para sustentar a imagem. “De tanto desejar e pré-ver, trata-se de fazer aparecer algo nesse quase nada, de transformar o arquipélago de manchas em forma, em figura, em corpo”. Ou seja, “a história de um *advento ao olhar* pela força de ver”. (DUBOIS, 2011, p.224).

É inegável que uma máscara mortuária também produza a mesma imagem perturbadora, talvez porque nela resida a certeza de que o objeto tocou o corpo do morto, e este contato tão residual, como no Santo Sudário, pode talvez, potencializar seu valor simbólico, ontológico mesmo.

Além disso, uma máscara não é somente imagem bidimensional, é um objeto tridimensional, e sua relação com o nosso corpo vivo se dá no mesmo nível de ocupação do espaço, na mesma escala. É a imagem de um corpo ausente, mas que traz toda a dimensão material de uma presença, no sentido da “relação espacial com o mundo e seus objetos” (GUMBRECHT, 2010, p.13). É uma presença real e não abstrata, mas que ao mesmo tempo traz a imagem de uma inquestionável ausência.

Entretanto, a máscara é uma imagem fabricada pelas mãos do homem, e “toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia (...), pois pressupõe um gesto de fabricação de artefatos por meio de instrumentos, regras e condições de eficácia, assim como de um saber”. (DUBOIS, 2004, p.31). Sendo assim, como um produto proveniente de uma técnica e da manipulação de materiais, cria uma abertura para distintos resultados em imagem.

Muitas variantes podem influenciar: a habilidade do artista, o comportamento do material utilizado, a ação do tempo e das temperaturas a que são expostos esses artefatos, entre outras coisas. As máscaras mortuárias seriam, na verdade, *imagens-despojos*, como afirma Didi-Huberman que, se referindo àquelas que pertencem à Hegel e a Nietzsche (Figuras 3 e 4), nos afirma: “Com minúsculos dramas de tuchè e da technè modificaram a semelhança desses rostos (...). Com

metamorfoses de plasticidades, de resistência ao material, de escolhas técnicas, de poses, de acidentes processuais (...).” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.48).



Figura 3: Anônimo alemão. Máscara mortuária de G. W. F. Hegel, 1831. Gesso. Marbach, Schiller-National-museum. Foto D. R. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Revista Alea [online], vol.13, n.1, 2011.



Figura 4: Anônimo alemão. Máscara mortuária de F. Nietzsche, 1900. Gesso. Marbach, Schiller-Nationalmuseum. Foto D. R. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Revista Alea [online], vol.13, n.1, 2011

Neste sentido, a máscara não comporta fielmente a imagem do morto, antes aparece como sua semelhança, como imagem aproximada do que já foi o rosto um dia, uma caricatura. Constitui-se por uma semelhança por contato, elaborada a partir de um negativo em gesso e de um positivo em cera, tornando-se desta forma um objeto funerário. E como tal, ocupa um lugar além da morte,

sobrevivendo como imagem sobreposta à imagem do cadáver. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

O corpo morto, a máscara funerária e a máscara.

(...) o rosto ausente, convertido em figura local da memória, não terá sido enfeitado senão para voltar e se aproximar sempre mais do rosto dos sobreviventes. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.76)

Em Paris no final da década de 1880, um rosto vai entrar para a história como *L'Inconnue de la Seine* (Figura 5). Um corpo afogado de uma jovem é retirado das margens do rio Sena, em Paris, e por não aparentar indícios de violência, chegou-se à conclusão de que a jovem, aparentando por volta de 16 anos, teria cometido o suicídio. O corpo foi colocado em exposição para reconhecimento, porém ninguém apareceu à sua procura. O legista de plantão ficou tão admirado com a beleza da moça desconhecida, e principalmente com o sorriso enigmático que ela expressava, mesmo em face da morte, que pediu para que fizessem um molde de gesso do rosto do cadáver - prática muito comum nesta época.



Figura 5: L'Inconnue de la Seine. Paris, Séc. XIX.

O resultado causou tanto impacto que a máscara mortuária da jovem moça afogada começou a ser reproduzida e vendida em Paris, e em pouco tempo se tornou, fonte de inspiração para artistas, poetas e escritores. A fascinação pelo enigma que cercava a história da moça e o motivo que a levou ao hipotético suicídio, fez com que ela fosse personagem de muitos romances. Rainer Maria

Rilke, Louis Aragon, o fotógrafo e pintor Man Ray e o escritor Vladimir Nabokov, entre outros, foram fisgados pela imagem mortuária de uma desconhecida. A ausência de identidade, ou a aura do desconhecido que carrega essa imagem, talvez estimule a criação mental de uma nova presença a partir da ausência que a antecede.

L'Inconnue de la Seine, traz a imagem imóvel de um corpo morto, a derradeira expressão congelada no tempo e no espaço. Não é mais a imagem efêmera de um rosto vivo. Representa e não representa ao mesmo tempo o seu referente. Isso cria um efeito de presença enigmático e desconhecido, pois ao mesmo tempo em que se assemelha à pessoa, não mais o apresenta. Representa, mas não revela. É presença e ausência ao mesmo tempo. Ou ainda, nas palavras de Didi-Huberman (2011):

(...) desdobra-se a outra face, o outro tempo da imagem. O que era acontecimento tornar-se-á memória. O que era mônada tornar-se-á montagem. A aparição fez, no tempo de um relâmpago, sua marca: ela vai então durar de algum modo. Não como aparição, certamente (nada desaparece mais rapidamente do que uma aparição). Mas como fascínio, esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

A imagem da *L'Inconnue de la Seine*, assim como toda máscara mortuária, se caracteriza por certa corporalização das imagens. E isso também acontece com a fotografia de um corpo que já não vive mais, uma vez que esses tipos de imagens se transformam em "(...) máscaras que se tornaram independentes do corpo e foram transferidas para um novo suporte". (BELTING, 2014, p.52).

A fotografia registra instantes efêmeros, porém quando em retratos, fixam expressões constantes e permanentes. Vemos sujeitos vivos e ao mesmo tempo, mortificados através de uma máscara fixa que mesmo sendo a semelhança do seu referente, cria sua ausência, inaugura uma presença de outra ordem, pela fixação dessa imagem imóvel.

Porém, o registro ainda em vida de um corpo morto, em uma fotografia, faz com que sua presença se torne dependente da sua própria ausência, ao mesmo tempo em que a imagem é independente do corpo indicial que a gerou. São

corpos mortos-vivos porque se aproximam e se afastam da dinamicidade da vida.
É, ainda,

a redução da sua mímica viva, cuja mudança expressiva na máscara é restringida em favor de uma expressão estável. Cada ato de mímica dissolve a imagem (e suscita efêmeras sequências imaginais), ao passo que a máscara fixa o rosto numa imagem parada e única. (BELTING, 2014, p.51)

Se a máscara mortuária é a imagem-despojo de um corpo morto, de acordo com Didi-Huberman (2011); a fotografia do corpo vivo poderia ser entendida também como máscara que traz em si a visibilidade de uma imagem presente, e a invisibilidade de um corpo ausente. E assim, em ambos os casos, (...) trocam o corpo por um suporte artificial, no qual ele é fisicamente separado de sua imagem. (BELTING, 2014, p.49)

A imagem do corpo morto e sua fisicalidade nos arrebatam, porque sua presença física não comporta a sua ausência, em contato direto com o real, ao alcance do toque, em relação com todos os nossos sentidos. Assim como a imagem de um corpo que já existiu, independente da técnica que a gerou, cria um efeito de presença como também ratifica sua ausência. É prova e testemunha do seu desaparecimento, e da sua continuidade. Isso porque à medida que o corpo morto desaparece, resta apenas sua imagem virtual, e o poder de fascinação ou assombração, parece se manifestar em nós "(...) como falta e não como possessão". (MITCHELL, 2015 p.74). Pois é imagem que um dia foi corpo. E ao mesmo tempo, é corpo que continua existindo apenas na imagem.

Notas

¹ Aqui Didi-Huberman (2011), se refere a "imago" como uma prática de máscara funerária romana na qual se fazia o negativo em gesso e o positivo em cera, tratando-se mesmo de um objeto funerário.

² BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. Revista Concinnitas: ano 06, volume 1, nº 08, julho de 2005. Belting apresenta uma distinção entre a palavra "image", e "picture". Para o autor, "uma vez que ambas significam 'retrato', entendemos que a palavra image estaria mais diretamente relacionada ao aspecto 'mental' da imagem, já que também significa 'imagem mental' e 'idéia'. A palavra picture, por sua vez, remeteria mais ao aspecto concreto; material; palpável (...)" (BELTING, 2005, p.66).

³ Grifos do autor.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Portugal: Editora KKYM, 2014.

_____. *Por uma antropologia da imagem*. Revista Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

Fonte: <https://issuu.com/leonelmorais/docs/por_uma_antropologia_da_imagem>. Acesso em: 28/07/2016.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Deborah Rodrigues. *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)*. 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia/GO, 04 de abril de 2008. Fonte:

<<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2766/1/Dissertacao%20Deborah%20Rodrigues%20Borges.pdf>>. Acesso em 10/08/2016.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Régis Debray. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. Revista Alea [online], vol.13, n.1, 2011. Fonte: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003>. Acesso em 28/07/2016.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Tradução de Sonia Taborda. Revista de Artes Visuais, v. 9, n. 16. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Fonte: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751>>. Acesso em: 28/07/2016.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 2011.

_____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *O corpo é imagem*. Revista Arte & Ensaios, nº 16. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2008, p.126.

MITCHELL, W, T.T. *O que as imagens querem*. IN: pensar a imagem. ALLOA, Emmanuel (Org.). Rio de Janeiro: Autêntica, 2015.

Alessandra Carvalho

Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha Poéticas da Cena - Teoria e Crítica. Graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005). Professora de Interpretação Dramática na Escola de Teatro Martins Penna (RJ) (Fundação de Apoio à Escola Técnica), e Artes Visuais no Colégio Liceu Franco-Brasileiro (RJ). Atriz e diretora de teatro com experiência na área de Artes Cênicas e Artes Visuais.