



**No rosto, lê-se o homem:
a fisiognomonia
no cinema**

*By the face, we read the
man: physiognomy in film*

Pedro Maciel Guimarães¹

¹Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: pedromaciel@iar.unicamp.br

Resumo: traçar a trajetória do conceito de fisiognomonia, o estudo da fisionomia humana como índice de conhecimento sobre as características abstratas e subjetivas a partir dos traços da cabeça e do rosto. Partindo do princípio que a fisiognomonia rege as ciências naturais e também a cultura e os meios de representação, visa-se investigar a manifestação do estudo do rosto humano no cinema como elemento de significação e criação de sentido. Serão abordados vertentes do estudo fisiognomônico como a analogia entre a face do homem e a face do animal, o aspecto visual do rosto como elemento estético e narrativo, a importância da relação dentro-fora na construção da atuação e a fisiognomonia étnica.

Palavras-chave: estética do cinema; corpo no cinema; atuação no cinema.

Abstract: aims the study of physiognomy, the study of human physiognomy as knowledge index on the abstract and subjective features from the aspects of the head and face. Assuming that the physiognomy governs the natural sciences and also the culture and the means of representation, aims to investigate the expression of the human face in film study as a significant element and creation of meaning. Physiognomonic study sheds will be addressed as the analogy between the man's face and the face of the animal, the visual appearance of the face as an aesthetic and narrative element, the importance of the relationship inside-outside in the construction of action and ethnic physiognomy.

Key words: film aesthetics; body in film; acting studies.

Introdução

A fisiognomonia, ciência que tem sua origem na Antiguidade, foi retrabalhada sistematicamente por filósofos, cientistas e artistas ao longo dos séculos. O ponto em comum das diferentes abordagens sobre a fisiognomonia reside no estudo da personalidade a partir dos traços da cabeça e do rosto. Em escritos científicos de ordens e origens diversas, procurou-se estabelecer a ligação da parte externa do corpo às qualidades morais da alma; entender o interno, abstrato e psicológico a partir do estudo do externo, material e visível. A expressão na superfície do corpo, mais especificamente do rosto, seria, portanto, manifestação de elementos experimentados internamente. Assunto de cientificidade, mas também de sociedade e cultura, a fisiognomonia é a “base da civilidade, pois a conduta e os modos do homem estão definidos por uma equivalência entre o homem ‘exterior’ visível e um homem ‘interior’ escondido” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 24).

Assim, o rosto seria a superfície que deixa ver, que torna visível materialmente, uma série de estados de paixão e emoção que movem o ser humano e que são, por princípio, abstratos. A fisiognomonia prega também que, examinando o rosto, pode-se ter acesso também a elementos biográficos do sujeito e sua localização dentro da escala social, dimensão mediada igualmente por elementos culturais que adornam a face humana (maquiagem, adereços, etc).

Segundo a dupla de pensadores do rosto humano, Courtine e Haroche, essa “ciência das paixões” (2007, p. 25) marca ao mesmo tempo a natureza física e social do corpo humano e se inscreve numa rede de dicotomias fundadoras.

O homem se divide em dois: invisível e visível, homem interior e homem exterior. Existe uma ligação entre a interioridade escondida e a exterioridade manifesta. Os movimentos das paixões que habitam o homem interior deixam-se notar na superfície dos corpos. A fisiognomonia antiga faz da relação entre alma e corpo uma relação entre o dentro e o fora, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o envelope, a paixão e a carne, a causa e o efeito. Uma face do homem escapa ao olhar. A fisiognomonia pretende suplantar essa falta ao construir uma rede de equivalências entre o detalhe das superfícies e das profundezas. A ciência das paixões é uma ciência do invisível (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 35).

Como a fisiognomonia concerne diretamente a relação entre corpo e espírito, trata-se de noção fundadora para disciplinas díspares, da medicina às artes. Na primeira, a semiologia médica olha para o sintoma, muitas vezes manifestado externamente, buscando entender a causa da enfermidade, verificada e desenvolvida in-

ternamente. Nas artes corporais ou pictóricas, a fisiognomonia torna-se linguagem e atualiza o provérbio latino *in facie legitur homo* (no rosto, lê-se o homem). A necessidade de leitura ou compreensão do interno a partir do externo é o que legitima o uso da fisiognomonia para se falar dos meios de representação artística, entre eles o cinema. Pegando emprestado do teatro, da dança e do circo o fato de usar o corpo como um dos elementos principais da expressão, o cinema vai, sistematicamente, recorrer à cientificidade e eficácia comunicativa da ciência da fisionomia. Para determinadas estéticas artísticas que buscam o conhecimento através da revelação (a analogia religiosa foi a base da teoria do cinema de André Bazin), a fisiognomonia torna-se a pedra de toque da representação do corpo, pensamento enraizado no pensamento da arte ocidental. Se o “rosto é a figura da alma, a fisiognomonia é o repertório de uma linguagem das figuras” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p.52).

De naturalistas (Charles Darwin) a neurologistas (Charcot), diversos pensadores das ciências naturais se debruçaram sobre o estudo da fisiognomonia. Esse artigo tem como objetivo ampliar o conceito para o mundo da cultura e das representações artísticas e ver como o cinema se apropria de elementos fisiognomônicos no momento de representar significados, emoções e pertencimentos étnicos através dos rostos dos atores. Visamos pensar também como os registros de atuação e métodos de direção de atores levam em consideração conceitos elaborados em diferentes momentos do pensamento fisiognomônico. Abordaremos, assim, o rosto dos atores e a rede de significados plásticos e narrativos que se constrói a partir deles. Esse atores podem ser profissionais ou não-profissionais, modelos no sentido eisensteiniano ou estrelas de cinema, no sentido sociológico de Edgar Morin. Propomos, portanto, uma trajetória cronológica da evolução do conceito de fisiognomonia a partir de pensadores específicos e sua aplicação em produtos audiovisuais de estéticas distintas: filmes soviéticos de vanguarda, clássicos industriais americanos, modernos europeus pós-nouvelle vague e produtos televisivos. Veremos, inclusive, que dentre esses, o cinema soviético privilegia a aplicação de conceitos fisiognomônicos para servir de substrato a um dos seus conceitos-chave (a “tipagem” eisensteiniana) mas que, paradoxalmente, desvirtua outro preceito da fisiognomonia clássica ao apontar para a quebra entre a relação dentro-fora como constitutiva da atuação do ator.

A relação homem-animal

É através do pensamento do cientista Giovanni della Porta que se pode extrair o substrato para se pensar uma primeira singularidade do uso do rosto no cine-

ma. Com *A Fisionomia Humana* (1586), Della Porta foi responsável por espalhar o conceito pela Europa e ajudou a solidificar a relação dentro/fora que viria a se tornar seu arcabouço teórico.

A fisiognomonia, ciência quase divina [...] Pelos signos externos que vemos no corpo do homem, ela descobre seus modos, sua natureza e seus objetivos, ela penetra nos esconderijos mais escondidos da alma e nos lugares mais íntimos do coração” (DELLA PORTA, 1586, apud COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 39).

Nessa afirmação, o caráter natural da fisiognomonia (o corpo humano é um sistema homogêneo onde o fora expressa o dentro) reveste-se de necessidade de legitimidade metafísica (“ciência quase divina”). Ainda assim, pode-se identificar a fisiognomonia de Della Porta de “fisiognomonia natural”, apesar da evocação do “caráter divino”. Isso porque os escritos de Della Porta se levantaram contra “metoposcopia” ou “fisiognomonia astrológica”, propagada pelo físico e astrólogo Jerome Cardin, por volta de 1550. Influenciada pelo pensamento da cultura árabe, Cardin defendia que eram os astros os responsáveis pelo comportamento dos homens. Nada no corpo poderia servir de superfície para mostrar os sentimentos ou motivações internos. O pensamento natural de Della Porta acaba prevalecendo sobre o de Cardin. Courtine e Haroche chamam-no de contrarreforma, de “subida do racionalismo contra as ciências obscuras” (2007, p. 59), fato que põe termo, pelo menos temporariamente, à querela entre ciência natural versus prática divinatória, com clara predominância da primeira.

Para Courtine e Haroche, o pensamento de Della Porta se calca em aspectos essencialmente metafóricos, sendo a metáfora dellaportiana por excelência aquela que liga o aspecto visual humano ao semblante animal. Partindo do princípio que todo homem se parece com um animal, o homem que tem certas características físicas de uma espécie do reino animal terá, também, as características simbólicas e abstratas imputadas a elas. Della Porta estabelece assim a analogia entre o rosto humano e face animal como medida de comparação e maneira de ligar a interioridade e a expressão.

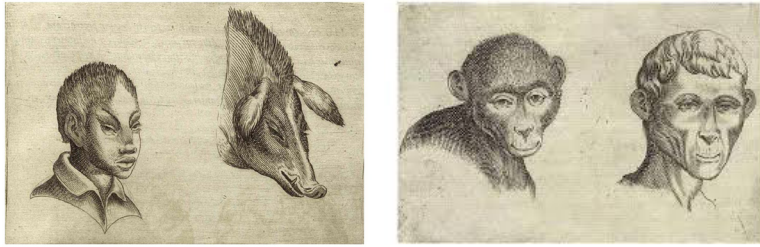


Figura 1. As experiências de Della Porta. Fonte: Biblioteca de imagens do Google

Mais tarde, Charles Darwin vai expandir a analogia de Della Porta para propor que a relação entre sentimento e expressão, que calca a fisionomia humana, também estrutura a compreensão da fisionomia animal. Darwin reivindica que a mesma lógica de expressão exterior de sentimentos experimentada pelos homens rege também o reino animal – embora exista, para a maioria das espécies, menor pluralidade e nuances de signos na face animal se comparada à face humana. A analogia entre homem e animal para Darwin recobre o uso da superfície de expressão que representa a parte exterior do corpo de ambos.

Aquele que observar um cão se preparando para atacar outro cão ou um homem [...] ou a expressão de um macaco quando provocado e quando afagado, será forçado a admitir que os movimentos dos seus traços e gestos são quase tão expressivos quanto dos homens.” (DARWIN, 2000, p. 139)

O meio cinematográfico, através da montagem como elemento ontologicamente criador de analogias, soube aproveitar dos ensinamentos da relação homem-animal proposta por Della Porta e Darwin. O mesmo conceito foi utilizado por diferentes tipos de filmes, embora guardando similaridades de representação e significados.

Em *Stachka* (A Greve, 1925), de Serguei M. Eisenstein, a relação fisiognomônica é proposta pelo discurso fílmico quando o patrão da fábrica convoca seus assessores para buscar espões que se infiltrem no meio dos trabalhadores e desmontem a paralisação que se anuncia. O executivo, bonachão e asqueroso, depara-se então com um catálogo de agentes secretos. Pela relação de planos dada pela montagem fílmica, cada um desses profissionais é assimilado a um animal (uma coruja, uma raposa, um buldogue, um macaco). A analogia é dada partindo da face do animal que, numa fusão, desaparece, dando lugar ao rosto do ator com um gestual parecido ao do plano anterior. Em *closes* e *raccords* de gestos clássicos, os atores repetem os movimentos, alguns totalmente instintivos, feitos pelos animais: o Coruja pisca os olhos apertadamente, o Buldogue saliva, o Macaco bebe álcool, etc. A relação é,

portanto, primeiramente, visual. O que vale é a analogia que une exterior de um ao exterior do outro. Estabelece-se assim um jogo de espelhamento dentro do tecido fílmico, através de quadros mais ou menos independentes em que os personagens são apresentados antes de empreenderem suas ações.

Aqui, entra em questão a ideia do “rosto genérico” (AUMONT, 1992, p. 186) dos tipos eisensteinianos, o que foi a base para a elaboração da teoria da tipagem. Esse rosto genérico pretendia ser o oposto do rosto individualizado, um rosto que poderia ser representativo de uma classe social ou um grupo político. A tipagem de Eisenstein é uma teoria essencialmente fisiognomônica – resta a precisar qual vertente ela segue mais declaradamente, o que será feito adiante. Mas a generalidade dos rostos desses modelos de *A Greve* não é mais com relação a um grupo humano e sim relacionado a uma espécie do reino animal. O discurso fílmico vai se apoiar nessa relação, essencialmente visual, para extrair dela possibilidades de significação. Assim, o agente-raposa, esperto, mostra-se especialista em disfarces; o coruja age de-sastradamente, mas com sapiência; o macaco sabe aproveitar bem das situações; e o buldogue, pela intimidação, comanda outros animais. Todo o gestual que se segue à apresentação dos agentes secretos reforça nas características psicológicas que esses personagens adquirem a partir da referência animal.



Figura 2. *A Greve*.

Os personagens dos agentes secretos são secundários na trama, mas o regime de apresentação deles pelo discurso de Eisenstein e a relação feita entre características animais e características humanas acopla o pensamento de Della Porta ao de Darwin, separados por 200 anos. O meio cinematográfico potencializa também as possibilidades de comparação visual do rosto humano e da face animal já estabelecidas pelas pranchas de desenhos de Della Porta e seus discípulos.

Demonstrando a versatilidade do pensamento dellaportiano, a fisiognomonia homem-animal vai irrigar o pensamento de um tipo de cinema que está nos antípodas das experimentações soviéticas. Em *The Women* (*As Mulheres*, 1939), de George Cukor, os créditos iniciais cuidam de comparar as atrizes-personagens a animais. Seguindo o critério de analogia de Eisenstein, Joan Crawford é assimilada a uma tigresa; Rosalind Russell, a uma pantera; Paulette Goddard, a uma raposa; Lucile Watson, a uma coruja; e Phyllis Povah, a uma vaca. Essas personagens terão suas psicologias sustentadas e desenvolvidas dentro da trama fílmica a partir dessa comparação inicial. Cukor coloca então no centro da fábula a relação analógica que Eisenstein tratara de modo quase anedótico. O tom dos créditos de *As Mulheres*, assim como o da sequência de *A Greve*, é o da busca do efeito cômico, acrescido do sentimento de simpatia pelas personagens que são apresentadas. Busca-se relacionar as mulheres mais à imagem que tais animais adquirem nos desenhos da Disney do que necessariamente às suas características do reino animal.

Depois de uma vertente mais ofensiva do fenômeno do zoomorfismo proposta pelo naturalismo literário do século XIX, é o tom adocicado e complacente do fenômeno de comparação entre homens e animais que domina o pensamento do cinema nessa época, principalmente o do americano. As experiências de se dotar animais com características humanas durante todo o período do cinema clássico contaminam não somente as animações da Disney iniciadas com Mickey Mouse, mas também os filmes infantis em *live-action* protagonizados por animais domésticos (*Lassie e Rin-tin-tin*) e até por animais selvagens: cavalo em *The Black Stallion* (*O Corcel Negro*, 1979), de Carroll Ballard; baleia em *Orca* (1977), de Michael Anderson.

A vertente oposta ao zoomorfismo, mas complementar a ele, foi também amplamente adotada no cinema, basta ver as reflexões de André Bazin no artigo *Montagem Proibida* (1956), em que analisa como animais e até objetos inanimados adquirem características humanas através da linguagem cinematográfica, nomeadamente pela montagem de planos e *raccord* entre eles. Em ambos os casos, a ideia é criar um híbrido de humano e animal, em que eles se retroalimentem de características físicas, comportamentais e psicológicas.

Partindo dessa premissa de comparação, poderíamos pensar até em um alargamento da fisiognomonia natural de Della Porta e Darwin atingindo não mais animais, mas as plantas. É o caso dos créditos iniciais de *8 Mulheres* (*8 Femmes*, 2002), de François Ozon, em que as atrizes são comparadas a flores. Empreitada metafórica mais ousada, pois, ao contrário das anteriores, as plantas não possuem face assimilável ao rosto humano, nem atitudes inteligíveis capazes de criar relação com a psicologia humana. No entanto, pela estrutura da planta, cores, textura e até por signos visuais assimiláveis ao homem, pode-se entrever características comuns entre as flores e as atrizes-personagens. O tom aqui continua sendo o da comicidade e da doce ironia, embora não seja a face dos atores-personagens que é comparada a um elemento natural, e sim apenas seu nome que leva à associação com a planta. Assim, Isabelle Huppert, a solteirona, é representada pelo fruto do urucum, planta que lembra o sexo masculino; Fanny Ardant, ardente, é representada por uma rosa vermelha; Catherine Deneuve, felina, é uma flor-leopardo; e Danielle Darrieux, a matriarca, aparece como uma violeta roxa, imponente. A paleta de cores das plantas vai ser determinante para a construção do cromatismo do figurino das personagens, edificando os significados dessas oito mulheres em cima da significação semiótica ligada às cores e texturas. Essa “fisiognomonia botânica”, podemos chamar assim, de Ozon serve como efeito de citação, pois evoca diretamente o procedimento de apresentação de personagens de Cukor – a ação de ambos os filmes é comandada apenas por mulheres e Cukor é influência reivindicada para o diretor francês.



Figura 3. *8 Mulheres*.

O pensamento que liga homem a animal está enraizado também no processo criativo de obras cinematográficas. Os métodos de direção de atores de Lee Strasberg, um dos propulsores do sistema stanislavskiano para o cinema, previa que os atores ensaiassem fazendo-se passar por animais.

O ator aprende a praticar e a imitar o animal fisicamente e com um atributo sensorial é contido na atividade física. Nesse ponto, o ator ergue-se como um animal se ergueria, mantendo ainda as energias que este possui [...] o ator usa o som do animal e pode muitas vezes acrescentar palavras ao som do animal. Esse processo continua até conseguir ser humano com característica de um animal (STRASBERG, 1990, p. 181)

No contraexemplo do que quer a fisiognomonia, ligar o dentro e o fora, o objetivo de Strasberg era fortalecer atributos físicos na atuação, sem focar na concentração interior, meramente descobrir e registrar como o animal se move, imitar objetivamente os elementos e elaborar a sensação de vida física do animal.

A recorrência à corporeidade animal na atuação se faz notar mais facilmente quando os diretores, atores e críticos apontam para as influências do mundo animal na atuação. Nesse sentido, o pensamento de Luc Moullet sobre a influência animal na construção gestual dos personagens de Cary Grant exemplifica como a referência corpórea não humana pode nortear o jogo do ator de cinema. Em *A política dos atores* (1993), Moullet analisa as “figuras essenciais de jogo” de Cary Grant, dentre elas o “canguru”, imagem que resume as reações do ator mesclando aceleração-congelamento para demonstrar surpresa ou estupefação. A referência às reações do animal aparece, nomeadamente, na cena da descoberta do cadáver no baú das velhas tias em *Arsenic and Old Lace* (*Esse mundo é um hospício*, 1944), de Frank Capra, mas perpassa toda a obra cinematográfica de Grant, rendendo-lhe o epíteto de “ator-autor”, justamente por repetir essa recorrência ao gestual do canguru como uma constante formal das suas atuações.

Fisiognomonia e tipagem

Antes da recuperação do conceito no século XVIII, a fisiognomonia dá sinais de vitalidade e atualidade em escritos como *Paixões da Alma* (1649) de René Descartes, pensado como um tratado sobre a união do corpo e do pensamento. O pintor Charles Le Brun se lembrará dos ensinamentos cartesianos quando realiza a *Conferência sobre a Expressão Geral e Particular*, na Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, em 1668. Ricamente ilustrado, a publicação da conferência coloca em ima-

gens a representação dos sentimentos ou estados de alma (o desprezo, o horror, etc.) partindo da observação do homem e da sua representação em pintura. Le Brun muda o pensamento da fisiognomonia derrubando a concepção do rosto como linguagem ou espelho da alma para se tornar a expressão física das paixões; do perene ao efêmero. A figura humana, face expressiva do rosto, “desfaz-se, recompõe-se, em todas as dimensões; em sua relação com o mundo, com o signo, com o movimento, com o tempo, com a sociedade dos homens” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 74).

Essa nova ideia sobre a fisiognomonia torna a ciência como padrão de criação artística e de retórica corporal, no qual as artes do corpo e pictóricas vão se basear. Melissa Percival, que estuda a aparência das figuras humanas em representações artísticas, principalmente na pintura, ressalta a contribuição de Le Brun como síntese da fisiologia cartesiana das paixões e as tradições expressivas preexistentes na pintura e na retórica. “O trabalho de Le Brun atinge extraordinária clareza e a ousadia e simplicidade de seus desenhos os tornam facilmente modelos didáticos reproduzíveis” (PERCIVAL, 1999, p. 41).

Na virada do século XVIII para o século XIX, a redescoberta da fisiognomonia é puxada paralelamente pela filosofia e pelo pensamento fisiologista. No campo da filosofia, o pastor suíço Kaspar Lavater, em *Ensaio sobre a Fisiognomonia* (1775-1778), usa a fisiognomonia como a ciência da observação do corpo humano visando atingir sua essência. Para Lavater, o estudo da face humana serviria para descobrir “os traços odiosos de luxúria, cólera, falsidade, inveja, avareza, orgulho e descontentamento por trás de um rosto belo, um exterior sedutor” (LAVATER, 1781-1803, p. 54). A ciência das paixões passa então a demandar uma investigação científica dos detalhes do rosto como meio de aceder à abstração do sentimento e da personalidade, uma tentativa de aliar a ciência natural a ciência religiosa que era a tônica do pensamento de Lavater.

No campo das ciências naturais, o neuroanatomista alemão Franz Joseph Gall estabeleceu, a partir de 1800, os preceitos da cranioscopia, rebatizada mais tarde de frenologia. Tratava-se de um método científico de análise de patologias onde o principal instrumento era a forma do crânio humano. Fisiologia e criminalidade caminhavam juntas, pois muitos dos escritos de Gall visavam revelar através do “retrato antropométrico, a fisionomia perigosa, o tipo popular conhecido como ‘cara de assassino’” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 230).

Com a invenção das técnicas de reprodutibilidade da imagem através de procedimentos mecânicos, a fisiognomonia como estudo do corpo humano e suas relações com a interioridade ganha farto campo de experimentações. Primeiro, a

fotografia, que nasce como meio científico, e torna-se, em meados do século XIX, instrumento essencial no sentido de se estudar a manifestação das patologias no corpo humano. O hospital La Salpêtrière, em Paris, desenvolve um serviço fotográfico para retratar seus internos, capitaneado pelo neurologista Charcot, estudioso da histeria. Didi-Huberman descreve as técnicas e implicações humanas e estéticas dessa utilização da fotografia como meio de captar a “face da loucura” e usar isso como documentação de patologias. Todo um leque de técnicas de captação da imagem de doentes e, paralelamente, de criminosos foi empreendido pelo criminologista Alphonse Bertillon, criador da antropologia “sinalética” “cujo ‘sistema’ foi adotado por todas as polícias do mundo ocidental” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 84). O rosto humano passa a ter então atribuições de generalidade, imbuindo-se de características de *facies*, o rosto ao mesmo tempo singular e representante de gênero.

Por que o rosto? Porque é nele, idealmente, que a superfície corporal vem tornar visível algo dos movimentos da alma; isto é válido para a ciência cartesiana da expressão das paixões; e será que também nos explicaria por que a fotografia psiquiátrica se documentou desde logo como a arte do retrato? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 77)

A “sinalética” de Bertillon representou um poderoso sistema de captação, sistematização e investigação de imagens com objetivos criminalísticos em que a imagem do rosto, ou de suas partes, captada pela fotografia, seria inserida num arquivo que contivesse informações sobre o tipo representado. A ideia da ligação entre corpo e arquivo, desenvolvida por Allan Sekula e retomada por Tom Gunning, é pertinente para pensar os preceitos fisiognomônicos no cinema. Poder-se-ia até propor um alargamento dela: não mais o corpo fazendo parte de um arquivo, que se completaria com outros elementos como as impressões digitais, mas o corpo ou os detalhes do rosto como um arquivo da história pessoal do indivíduo ou de um grupo social. Tal afirmação legitima o fato de a fisiognomonia servir ao mesmo tempo para explicar fenômenos generalistas, como a tipagem, ou individuais, como a identidade étnica expressa nos traços do rosto humano. “O corpo tornou-se um tipo de discurso involuntário, uma expressão cujo código está em posse de uma figura de autoridade em vez de ser controlada por seu enunciador”, defende Gunning (2004, p. 52), que assume que mesmo que o indivíduo tente forjar esses traços externos, “o especialista guiado pelo código de Bertillon vê por intermédio dessa linguagem corporal falsa e desvenda a identidade indelével que reside em uma combinação fixa de elementos corporais” (2004, p. 53).

Na esteira de Bertillon, Cesare Lombroso, herdeiro de Gall e criminologista

italiano, desenvolve, no final do século XIX, uma série de lâminas de retratos de criminosos, cujo objetivo era dar rosto à loucura e ao desejo criminoso dos homens. As tábuas de morfologia facial de Lombroso colocavam os rostos dentro de uma lógica de classificação, um ao lado do outro, o que reforçava a ideia de taxonomia e mostrava, no lugar de um rosto individual, o rosto de um tipo psicológico: o degenerado, a prostituta, o melancólico, o criminoso-nato, etc. “A identidade do sujeito é garantida pela identificação a um tipo” (COURTINE; HAROCHE, 2007, p. 234), visto que essas pessoas não tinham identidade particular, mas eram identificadas apenas por traços de periculosidade, de origem étnica ou social ou de animalidade.



Figura 4. Placa de retratos de criminosos de Lombroso. Fonte: Biblioteca de imagens do Google

Algo do fundamento da “tipagem” eisensteiniana estava presente na fisiognomonia de Gall e Lombroso. O princípio de escolha dos atores de Eisenstein era aquele segundo o qual os rostos dos modelos não eram usados para representar uma individualidade, mas para equivalerem-se a um estrato sócio-político. Já vimos como a tipagem pode ser compreendida pelo viés do naturalismo através das relações homem-animal de Della Porta. Mas o cerne da teoria eisensteiniana é aquele que prega a passagem da representação do individual ao coletivo. Estabelecendo a relação homem-homem, e não mais homem-animal, Eisenstein resumia através da tipagem o espírito do cinema soviético como um todo e também os ensinamentos da fisiognomonia criminal. A tipagem previa um “catálogo, o rosto genérico, anônimo, que não pertence mais a um sujeito, mas a uma classe, a um grupo, uma categoria social, quicá psicológica”. (AUMONT, 1992, p. 186). Assim, Eisenstein representa através da tipagem, o rosto genérico dos patrões, o dos operários, o dos intelectuais e assim por diante.

Na outra ponta, o cinema hollywoodiano não apenas individualizava seus intérpretes, como os transformava em mitos. Todo o pensamento do *star system*, es-

tudado mais tarde por Edgar Morin como a política de utilização e rentabilização econômica em cima das particularidades comportamentais e físicas de determinados atores, era no sentido de singularizar os intérpretes, pelos discursos fílmicos e para-fílmicos, e torná-los verdadeiras superfícies para o reflexo de desejos coletivos. O objetivo final do *star system* era econômico: facilitar a venda de ingressos de filmes e a penetração da ideologia burguesa e romântica junto aos espectadores.

Como uma resposta ao excesso de personalismo e individualização do pensamento clássico do rosto e do trabalho do ator, resumido pelo cinema de D. W. Griffith, Eisenstein agia no sentido contrário, reivindicando que seu rosto de classes pudesse representar o maior número de indivíduos possível, assim como os rostos das pranchas de fotografias de Lombroso o faziam.

A relação dentro-fora

A fisiognomonia pode ajudar a entender também a construção do registro de atuação dos atores e sedimentar as bases para a relação orgânica entre sentimento e gesto, presente na vertente majoritária do trabalho “atoral”. Nesse sentido, paradoxalmente, o cinema soviético se afasta dos preceitos que a ciência da fisionomia lançou mão durante todas as suas fases.

Isso por que o rosto do ator de Eisenstein valia-se antes de tudo pela sua mera exterioridade, como já vimos na relação com a fisiognomonia dellaportiana. Todo o significado construído em cima daquele rosto leva em consideração a aparência externa do rosto, antes de qualquer tentativa de explicação psicológica do gesto. No registro de atuação, as convenções da poética eisenteiniana de atuação quebram com a interdependência dentro-fora, que já vinha sendo aplicada no cinema de maneira sistemática desde a virada do século XIX para o XX, com os ensinamentos de François Delsarte. Professor de canto e de declamação, o francês Delsarte propôs tábuas visuais de relações entre sentimento e expressão a partir da postura corporal, baseando-se na observação de dançarinos e atores de teatro. Para cada postura da cabeça, do rosto e de seus detalhes (olhos, boca, sobrancelhas), assim como dos membros (braços, mãos, dedos) e também pelas inter-relações entre eles, Delsarte propunha que um sentimento pudesse ser lido, semiologicamente. Se um homem apresenta ombros curvados para frente, cabeça pendida rumo ao solo e olhar baixo, isso significa que ele está abatido, desmotivado ou fracassado. O sentimento de derrota podia então se materializar no corpo humano e dar a ver a partir da abstração inerente a esses estados de alma. Delsarte, que viveu entre 1811 e 1871 e foi influencia inclusive para

Stanislavski, deixou um rico legado para os analistas corporais e profissionais do corpo, embora sua teoria tenha sido diluída e lida erroneamente pelos seus sucessores – como a de Stanislavski, aliás. A tônica do pensamento delbartiano, fisiognomônica por excelência, influencia abertamente atores e diretores americanos de todas as épocas, nomeadamente os do anos 1950 formados na escola do Actor's Studio, segundo demonstrou Christophe Damour. O procedimento de analisar partes do corpo separadamente aproxima o método delbartiano do de Bertillon, para quem os indícios e significados corporais podem ser dados por partes do todo estudadas isoladamente.

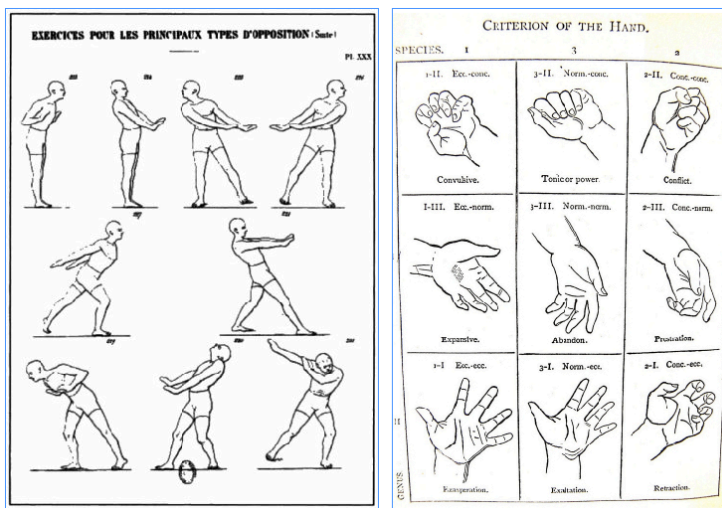


Figura 5. Representação dos experimentos de Delsarte. Fonte: Biblioteca de imagens do Google.

O rosto do ator americano clássico, de formação stanislavskiana, baseava sua interpretação na tentativa de tentar reproduzir o sentimento desejado através do gestual. Fica notória, portanto a ligação entre o dentro e o fora, acompanhando o sentido do movimento da emoção. O ator buscava assim experimentar internamente o sentimento para depois expressá-lo exteriormente, através de signos identificáveis semiologicamente pelo espectador. Essa matriz de atuação estrutura codificações genéricas amplas no cinema clássico americano, como o melodrama, gênero que traz da estética teatral do século XIX a relação intrínseca entre emoção e representação, através de personagens “com linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (THOMASSEAU, 2005, p. 39).

No lado oposto dessa relação, o ator eisensteiniano, e soviético como um todo, procura quebrar com essa interdependência entre o dentro e o fora, ao usar de artifícios

do grotesco, do caricato e do maquinal na composição do jogo em close. Essas influências, Eisenstein trazia da escola meyerholdiana de atuação teatral que pregava, segundo Gérard-Denis Farcy, que a atuação deveria “partir do exterior (e não do interior) do corpo (e não de seus afetos)” (AMIEL et. al., 2012, p. 149). A veracidade psicológica do jogo do ator torna-se assim “secundária, se o destino pessoal dos indivíduos é sem importância” (BALAZS, 1930, ed. 2011, p. 199). Tem-se aí o programa de ação do cinema soviético contra o excesso de pensamento psicológico do ator clássico americano e contra o envolvimento pessoal e afetivo que isso desperta no espectador. Em um, o rosto expressa o que vem de dentro, segundo a lógica fisiognomônica essencial da ligação intrínseca entre interno e externo; no outro, existe o corte entre o fora e o dentro e a ação gestual do ator vai ora equivaler à ação de um grupo, ao seu posicionamento no mundo, e não mais apenas de um indivíduo e sua psicologia, ora a uma representação não-orgânica e excessiva.

Tal postura de pensamento do ator soviético é resumida, mais tarde, por um plano godardiano: o de Anna Karina em *Pierrot le Fou* (*O demônio das onze horas*, 1965), de Jean-Luc Godard, percorrendo a latitude do plano com uma tesoura nas mãos cortando algo, a princípio, invisível. O entendimento dessa imagem pode estar na referência à tentativa dos soviéticos dos anos 1920 de tentar isolar a cabeça, lugar nobre da expressão, do resto do corpo e romper com a obrigação fisiognomônica do rosto em significar e afetar. Godard, aficionado por rostos não-expressivos, faz sua parceira e atriz representar na imagem a separação revolucionária que o cinema de Eisenstein propôs décadas antes.



Figura 6. *O demônio das onze horas*.

A fisiognomonia étnica e moral

Dentro do pensamento fisiognomônico do ator hollywoodiano clássico, existiu uma subversão à regra do rosto como elemento indicial do pertencimento histórico e social do indivíduo a determinado grupo. Foi o caso dos atores que apareciam em filmes, geralmente de gênero, representando um integrante de um grupo social ou étnico ao qual não pertenciam. A caracterização era feita através de efeitos de maquiagem, figurino e atuação, visando mascarar a identidade do ator e a ressaltar a do personagem. Foi assim que Rock Hudson pôde se transformar em nativo americano em *Taza, Son of Cochise* (*Herança Sagrada*, 1954), de Douglas Sirk, ou Marlon Brando em mexicano em *Viva Zapata* (1952), de Elia Kazan, e em chinês em *The Teahouse of the August Moon* (*A Casa de Chá do Luar de Agosto*, 1956), de Daniel Mann. Aqui, os efeitos culturais de adorno ao rosto humano (sobretudo o visagismo) davam conta de tentar apagar as particularidades físicas do ator para deixar sobressair a do personagem. O princípio da crença na imagem cinematográfica, sobre o qual o cinema hollywoodiano clássico se calca, ajudava a sedimentar tal procedimento, ancorado pelo poderoso arsenal do *star system*. Num momento histórico em que a questão da representatividade das minorias ainda era pauta secundária, esses filmes desvirtuavam a representação étnica e as identidades nacionais sem gerar grandes polêmicas.

Mas mesmo sem grandes efeitos de maquiagem, o amálgama entre nacionalidades que ignorava particularidades geográficas e regionais levou atores, principalmente de origem latina, a atuar como não-caucasianos de todo o tipo: Anthony Quinn, mexicano de nascimento, viveu personagens de diversas nacionalidades, desde gregos a italianos e havaianos; George Chakiris, americano do meio oeste de origem grega, foi porto-riquenho em *West Side Story* (*Amor Sublime Amor*, 1961) de Robert Wise e Jerome Robbins; a mexicana Dolores del Rio viveu uma brasileira em *Flying Down to Rio* (*Voando para o Rio*, 1933), de Thornton Freeland; Sophia Loren, italiana, foi todas latinas possíveis e até russa; Sonia Braga deu vida à mãe da porto-riquenha Jennifer Lopez em *Angel Eyes* (*Olhar de Anjo*, 2001), de Luis Mandoki; e Raul Julia, porto-riquenho, a um sul-americano em *The Kiss of the Spider Woman* (*O Beijo da Mulher Aranha*, 1985), de Hector Babenco. Tal fenômeno, que tem razões comerciais claras e reivindicadas, não acomete apenas os atores latinos, mas também os anglófonos. Historicamente, houve polêmicas na imprensa da época envolvendo o fato de uma atriz britânica interpretar uma das maiores heroínas do cinema americano (Vivien Leigh como Scarlett O'Hara em *Gone with the Wind*, *E o*

vento levou, 1939, de Victor Fleming) ou de uma australiana (Cate Blanchett) viver a idolatrada rainha Elizabeth I. A confusão de identidades nacionais operada por Hollywood e das grandes produções recentes têm resultados distintos dependendo dos grupos étnicos representados e das questões pontuais de cada momento histórico.

O pensamento que liga o físico e moral, puxado por Lavater, leva o cinema e o audiovisual a uma simplificação perigosa no que diz respeito à escolha de atores para determinados tipos de papéis. Segundo o pastor suíço, a fisiognomonia serve para reafirmar a moral espiritual segundo a qual a virtude torna belo e o vício, feio. O mesmo imperativo que faz um tipo de modelo ser usado por Eisenstein para o papel de patrão – os modelos de Eisenstein não tinham grandes pretensões em fazer carreira no cinema –, faz com que outros atores sejam “enjaulados” num mesmo tipo de papel. Yann Calvet (AMIEL et. al., 2012, p. 81) lembra o caso da “feiura lendária”, do “amoralismo sorridente” e do “temperamento anarquista” de Michel Simon (*L’Atalante*, *O Atalante*, 1934, de Jean Vigo; *Boudu sauvé des eaux*, *Boudu, salvo das águas*, 1932, de Jean Renoir), para quem efeitos de maquiagem e de atuação (exagero nas expressões faciais) tornam ainda mais caricatos os traços do rosto já considerados pouco harmônicos para os padrões do cinema realista clássico francês. Apesar de bastante reconhecido e respeitado, Simon era quase sempre chamado a interpretar um mesmo tipo de papel: mendigos, desequilibrados mentais ou párias. Mais recentemente, um ator como Denis Lavant transformou suas particularidades visuais em excentrismo, jogando também na chave do exagero e da superinflação dos signos de atuação (caretas, barulhos com a boca, rosto retorcido) em benefício de personagens que se alimentam de sua versatilidade de mímico, dançarino e acrobata.

Considerações finais

A fisiognomonia serviu para dar as bases do pensamento natural e cultural sobre o corpo humano, ligando sentimento e expressividade, psicologia e materialidade, abstração e corporificação, expressões humanas e reações animais. A fisicalidade externa do corpo como signo do escondido e superfície de ligação a outros sistemas de significação; a forma do corpo humano como local de depósito de construções significativas.

O cinema, assim como outros meios de representação, lançou mão dessa ciência para criar significados em torno da corporeidade e, mais especificamente, do trabalho do ator. A relação entre interior e exterior na atuação e o gesto como signo expressivo de um sentimento interno aparecem como fortes heranças da fisi-

nomonia nas artes corporais e no cinema. Já a relação homem-animal inscreve-se na criação de um “corpo híbrido que fascina”, segundo Dominique Païni, do “homem animalizado” (1995, p. 354) que se baseia na incerteza dos dois gêneros e que aparece no cinema por influência também da pintura e também da literatura – Païni lembra que Balzac apresenta os personagens de *A Comédia Humana* nos termos da relação homem e animal.

A questão da corporeidade e da representação através da parte externa do corpo, que está no centro do pensamento fisiognomônico, estrutura também a escolha de atores e processos de *casting*. O pensamento fisiognomônico do rosto do ator ajudou a forjar o conceito de naturalismo no cinema, passando pelos ensinamentos da semiologia do gesto de François Delsarte e do sistema de Stanislavski. O rosto fisiognomônico no cinema preza, então, pelo comedimento do gesto, o equilíbrio das ações e a harmonia entre as partes do todo (olhos, boca, testa e sobrancelhas, no rosto; cabeça, tronco e membros, no corpo). Todas as propostas de atuação que fujam dessa “zona de conforto” naturalista, seja pelo excesso ou pela rarefação do gesto, podem ser considerados como tentativas de se burlar a imposição dos preceitos naturalistas dominantes do sistema fisiognomônico aplicado ao cinema.

Ato de resistência ao entendimento do rosto como local da expressão harmônica, espiritual, comedida e semiologicamente inteligível foram perpetrados pelos autores do cinema soviético silencioso, do burlesco e do moderno. Ao longo da história do cinema, foram propostos novos usos do rosto do ator e estilos de atuação: de um lado, o excesso gestual dos atores cômicos: Chaplin em primeiro lugar, mas também Jerry Lewis, os modelos soviéticos dos anos 1920 e os atores de John Cassavetes, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla; do outro, o mutismo, frontalidade e imobilidade sistêmicos dos intérpretes de Fassbinder, Oliveira, Straub ou Duras. A fuga do naturalismo e os limites da fisiognomonía são colocados assim pelo aparecimento dos “rostos-máquina” dos primeiros e dos “rostos-máscara” dos segundos, segundo expressões forjada por Mikhail Iampolski. O rosto-sentimento ou rosto-expressão, os rostos do cinema clássico por excelência, que perpetuam os preceitos fisiognomônicos de diversas épocas continuam, no entanto, sendo a regra da atuação no cinema.

Referências

- AUMONT, J. *Du visage au cinéma*. Paris: Ed. De l'étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- BALAZS, B. *L'Esprit du cinéma* (1930). Paris: Payot, 2011.
- AMIEL, V. et. al. *Dictionnaire critique de l'acteur*: théâtre et cinéma. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. *Histoire du visage*. Exprimer et taire ses émotions (du XVI siècle au début du XIX siècle) (1988). Paris: Payot-Rivages, 2007.
- DAMOUR, C. "L'influence de Delsarte dans le jeu de l'acteur de cinéma aux États-Unis". In: AMIEL, V. et. al. (org.). *L'acteur de cinéma*: approches plurielles. Rennes: PUR, 2007.
- DARWIN, C. *A expressão das emoções no homem e nos animais* (1872). São Paulo: Schwarcs, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria*. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière (1982). Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- GUNNING, T. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, L., SCHWARTZ V. R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna* (1995). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- IAMPOLSKI, M. "Visage-masque et visage-machine". In: ALBERA, F. (org.). *Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1994.
- MOULLET, L. *La politique des acteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.
- PAINI, D. "Miroitements". In: AUMONT, J. (org.). *L'Invention de la figure humaine*. Le cinéma: l'humain et l'inhumain. Paris: La Cinémathèque Française, 1995.
- PERCIVAL, M. *The appearance of character, physiognomy and facial expression in eighteenth-century France*. London: W.S. Maney and Son, 1999.
- LAVATER, J. K. *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer* (1775-1778). La Haye: 1781-1803.
- STRASBERG, L. *Um Sonho de Paixão : o desenvolvimento do Método* (1987). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1990.
- THOMASSEAU, J. M. *O Melodrama* (1984). São Paulo: Perspectiva, 2005.

Referências audiovisuais

- ANGEL Eyes (*Olhar de Anjo*). Luis Mandoki, Estados Unidos, 2001.
- ARSENIC and Old Lace (*Esse mundo é um hospício*). Frank Capra, Estados Unidos, 1944.
- BOUDU sauvé des eaux (*Boudu, salvo das águas*). Jean Renoir, França, 1932.

FLYING Down to Rio (*Voando para o Rio*). Thornton Freeland, Estados Unidos, 1933.

8 Femmes (*8 Mulheres*). François Ozon, França, 2002.

L'ATALANTE (*O Atalante*). Jean Vigo, França, 1934.

PIERROT le Fou (*O demônio das onze horas*). Jean-Luc Godard, França, 1965.

STACHKA (*A Greve*). Serguei M. Eisenstein, URSS, 1925.

TAZA, Son of Cochise (*Herança Sagrada*). Douglas Sirk, Estados Unidos, 1954.

THE Kiss of the Spider Woman (*O Beijo da Mulher Aranha*). Hector Babenco, Estados Unidos-Brasil, 1985.

THE Teahouse of the August Moon (*A Casa de Chá do Luar de Agosto*). Daniel Mann, Estados Unidos, 1956.

The Women (*As Mulheres*). George Cukor, Estados Unidos, 1939.

VIVA Zapata. Elia Kazan, Estados Unidos, 1952.

WEST Side Story (*Amor Sublime Amor*). Robert Wise e Jerome Robbins, Estados Unidos, 1961.