

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170105-2022-45-52>

Recebido em 03/05/2022. Aprovado em 03/06/2022.

O CORPO PANDÊMICO NA OBRA *L'HOMME QUI TOUSSE* DE CHRISTIAN BOLTANSKI THE PANDEMIC BODY IN CHRISTIAN BOLTANSKI'S *L'HOMME QUI TOUSSE*

Ramayana Lira de Sousa*

Julie de Oliveira**

Resumo: É estabelecida uma relação entre o corpo na obra *L'homme qui tousse* e o corpo pandêmico, especificamente o corpo do trabalhador. Para tanto, são retomados os conceitos de sobrevivência das imagens, sociedades disciplinar e de controle, a partilha do sensível e o conceito de história de Benjamin, assim como é considerada a discussão de Eagleton a respeito da estética em Marx.

Palavras-chave: Christian Boltanski. Corpo. Pandemia.

Abstract: This article establishes a relationship between the body in the work *L'homme qui tousse* and the pandemic body, specifically the body of the worker. To this end, the concepts of the survival of the images, disciplinary and control societies, the sharing of the sensible and Benjamin's concept of history are addressed, as well as Terry Eagleton's discussion of aesthetics in Marx.

Key-words: Christian Boltanski. Body. Pandemics.

Porque é necessário que um de nós dê o exemplo, decidi partir para o projeto que há muito me paira no coração: preservar-me inteiro, acompanhar cada momento da nossa vida, de todos os objetos que estiveram ao nosso redor, de tudo o que dissemos e do que foi dito ao nosso redor, esse é o meu objetivo. (BOLTANSKI, 1969, tradução nossa)¹.

L'homme qui tousse é um filme de três minutos no formato 16mm do artista francês Christian Boltanski, lançado em 1969. Nascido em 6 de setembro de 1944, dia da liberação de Paris, de mãe católica e pai judeu, Boltanski herdou muitas das angústias e ansiedades do período da ocupação nazista (RICHTMAN, 2013, p. 4). O artista, mais conhecido por suas instalações, começou na pintura e teve uma breve passagem pela produção cinematográfica entre os anos de 1968 e 1973, com a realização de 10 curtas-metragens (RICHTMAN, 2013, p. 61). Durante a guerra, seus pais tiveram de simular o divórcio para evitar a deportação do pai, que permaneceu escondido no porão.

* Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. E-mail: ramayana.lira@gmail.com

** Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. E-mail: deoliveira.julie@gmail.com.

¹ “Car il est nécessaire qu'un d'entre nous donne l'exemple, j'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but.”.

Essa história, assim como os relatos de amigos da família que foram enviados a campos de concentração, marcaram sua infância e influenciaram sua obra, na qual são comuns temas como memória, identidade, ausência, perda e morte. Em *L'homme qui tousse*, um homem tosse sangue em uma sala, possivelmente um sótão, aparentemente vazio, em que a única fonte de luz é uma janela ao fundo (figura 1). Não se sabe que espaço é esse, ou se o homem seria uma espécie de prisioneiro - suas correntes não são literais, mas ele certamente não pode se mover. Assim como não fica claro o que há do outro lado desta janela. Inicialmente o homem ocupa apenas uma parte pequena do quadro, é a escuridão que toma conta do plano, mas então a câmera notadamente operada na mão começa a se aproximar do corpo —um mero corpo, pois de forma alguma o homem é dotado de agência— vítima de enfermidade, um corpo que tosse ininterruptamente.



Figura 1 - A iluminação vinda da janela.

Fonte: Still do filme *L'homme qui tousse*.

O trabalho de câmera, assim como a produção de recursos limitados, nos coloca numa posição de testemunha do sofrimento do homem, como se estivéssemos de fato dentro da cena. O uso de cores primárias dá força ao vermelho do sangue através do contraste, principalmente em relação à luz amarela. Já a repetição dos cortes rápidos traz uma ligação com a memória: “Em *L'homme qui tousse*, Boltanski repete os mesmo cortes de câmera na mão para sacudir o espectador de sua passividade —a fim de considerar, refletir e relembrar; essencialmente a repetição provoca a memória.” (RICHMAN, 2013, tradução nossa)².

Se inicialmente ele não pode ser visto com clareza, é possível no entanto ouvi-lo perfeitamente. O som da tosse frenética toma conta dos ouvidos. Exposto em museus —

²“ In *L'Homme qui tousse*, Boltanski repeats the same walking camera cuts to jolt the spectator from passiveness—in order to consider, reflect, and remember; essentially the repetition provokes memory.”

atualmente parte da coleção permanente do Centre Pompidou— podemos especular sobre o impacto do som da tosse ao longo das salas adjacentes. Um som que evoca memórias de angústia, que rompe, que perturba.

O objetivo deste artigo é fazer uma relação entre o corpo do homem que tosse no filme de Boltanski e o corpo da pessoa trabalhadora. Um corpo doente, alienado pelo capital: sua agonia ecoa a morte de milhares durante a pandemia de COVID-19 que assolou o globo no início da terceira década do século XXI. Em meio ao sangue que cobre as vestes do homem e no qual este se afoga, com um rosto mascarado que pouco vê, é um corpo incapaz de fruir de seus sentidos como deveria. Enquanto acelerava-se a construção de modelos de trabalho baseados na virtualidade, muitos se arriscaram nas ruas para manter um trabalho. Outros tantos ficaram desempregados.

O desenvolvimento do trabalho será dividido em quatro partes, a saber: “Paris, 1969”, “Ecos”, “Corpo doente” e “Corpo usurpado”. Na seção 1 - “Paris, 1969” — posicionaremos *L’homme qui tousse* na França no pós-guerra e na ebulição política, social e epistemológica que levou aos protestos de maio de 1968. Na segunda parte, trataremos das reverberações que essas imagens e sons produzem no atual cenário pandêmico. Na seção seguinte discutiremos aspectos da experiência estética, aproximando esse corpo doente das concepções sobre o corpo em Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, assim como das mudanças que sofre a corporeidade na passagem das sociedades disciplinares para sociedades de controle. Finalmente, exploramos a ideia do corpo usurpado pela linguagem diante do crescimento dos regimes de extrema direita e da ameaça do fascismo.

1 PARIS, 1969

Boltanski originalmente intencionava exibir *L’homme qui tousse* durante o espaço reservado para as propagandas nas sessões duplas de cinema (RICHMAN, 2013, p. 1). Contudo, a empresa de publicidade responsável vetou a exibição em razão do conteúdo “sórdido” e “violento” do filme³. De acordo com Lauren Richman, Boltanski “aproveita o espaço do cinema e da propaganda como uma forma de ativismo político e protesto análogo à rua de maio de 68” (RICHMAN, 2013, p. 21, tradução nossa)⁴. Na França do pós-guerra, em que o regime de Vichy foi substituído pelo governo de Charles de Gaulle, as narrativas de heroísmo ocuparam o lugar de uma reflexão sobre os horrores vividos. O silêncio que se seguiu deixou latentes incertezas e insatisfações que eventualmente entraram em ebulição na tomada das ruas por estudantes, artistas, comunistas, dentre outros movimentos de esquerda, em maio de 68, durante um período que a historiadora Annette Wieviorka chamou de “a era da testemunha”. Segundo a autora, o julgamento do tenente-coronel da SS Adolf Eichmann, em 1962, “marca um momento crucial na história da memória do genocídio (...) abre uma nova era, na qual a memória do genocídio se torna a forma como muitos definem a identidade judaica” (WIEVIORKA, 2006, p. 56, tradução nossa).⁵

³ De acordo com a carta assinada por Jacques Duhamel, ministro de assuntos culturais em Paris.

⁴ “Seizes the space of the cinema and advertisement as a sight of political activism and protest analogous to the May ‘68 street.”

⁵ “marks a pivotal moment in the history of the memory of the genocide (...) it opens a new era, in which memory of the genocide becomes to the way many define Jewish identity, even as the Holocaust demands to be admitted to the public sphere.”

Boltanski possui uma relação de ambiguidade quanto à sua identidade judaica, uma vez que ter de escondê-la foi um aspecto de sua infância. A obra de Boltanski, em muitos sentidos autobiográfica, sofre influência desses eventos, que marcaram a criança e o jovem que foi. Segundo Richman, é possível interpretar-se a tosse em *L’homme qui tousse*, enquanto o tropo de tossir a história, como ambos expressão visceral e alegoria (RICHMAN, 2006, p. 7), num impulso de fala em que se expõe o que de pútrido o corpo - individual e social - encerra.

2 ECOS

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (HUBERMAN, 2015, p.15), é com essa frase que Didi-Huberman inicia o livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Para Didi-Huberman, a história da arte deve ser uma disciplina anacrônica. O erro da historicidade é tentar apreender a obra diante de seus olhos como algo separado da atualidade - ou das imagens que a preexistiram. Para o autor, o olhar sobre a obra de arte apreende o presente e revela suas intersecções com diferentes tempos, que estão a todo momento se reconfigurando:

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar (...) diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar. (HUBERMAN, 2015, p. 16)

A imagem precede e sobreviverá o observador, pois é um elemento da duração, e há muito mais nela do que se poderia esperar de uma análise que ignore os tempos para além do momento específico de sua produção. *L’homme qui tousse* pode ter sido produzido e lançado no final da década de 70 na França, mas quando se olha para o filme hoje, ele diz muito mais do que apenas a respeito daquela época e daquele lugar —a imagem, recuperando a expressão usada por Aby-Warburg, sobrevive.

É nesse sentido que é possível se pensar que a obra tenha reverberações no contexto atual de pandemia. É uma imagem atravessada por outras tantas —fotografias, pinturas, filmes, imagens de arquivo ou obras de arte em geral, que a antecederam ou sucederam, de homens que sucumbiram à doença. O corpo que tosse é também o corpo dos milhares de mortos e pacientes em leitos de hospital em virtude da COVID-19. Os cortes repetitivos são uma forma com que esse aspecto relativo à memória é absorvido pelo filme.

E se a ideia de sobrevivência fosse estendida ao universo sonoro da obra? Não mais diria-se apenas sobre os gestos tangíveis às imagens que permanecem, mas sim que ressoam ecos de outros tempos e lugares, num coro das vozes de corpos marginalizados, doentes e destituídos de seu direito básico à fruição de seus sentidos e à vida. Assim como o som da tosse persiste nos ouvidos do espectador dentro do museu, persistem do lado de fora o som da vida que se esvai —ainda que para muitos seja não mais que um ruído.

3 CORPO DOENTE

O homem tosse: a metáfora toma uma forma literal ao se considerar as vidas que neste momento respiram com a ajuda de aparelhos. O espectador assiste à agonia deste corpo, tal qual o mundo presencia milhares sucumbirem à doença em prol da manutenção das estruturas de sustentação do capitalismo. Regras de distanciamento social são relaxadas ou ignoradas em benefício da abertura comercial, pretere-se a vida em função do capital, e a promessa de uma vacina se perde em meio a uma funesta agenda política.

Esse corpo débil preso num ático escuro se equipara ao do trabalhador, em sua imobilidade, em sua incapacidade de sentir para além do peso que é lutar para continuar respirando - para além do fardo que o capital fá-lo carregar. Diz Nancy:

Onde estão os corpos, antes de tudo? Os corpos estão antes de tudo no trabalho. Os corpos estão antes de tudo em deslocação para o trabalho, no retorno do trabalho, à espera do descanso, à pegá-lo e rapidamente despegá-lo, e estão a trabalhar, a incorporar-se na mercadoria, eles próprios uma mercadoria, força de trabalho, capital não acumulável, vendável, esgotável no mercado do capital acumulador. (NANCY, 2000, p. 107).

Rancière, por sua vez, relaciona o trabalho à partilha do sensível, ou melhor, àqueles a quem o trabalho priva da participação nessa partilha:

A ideia de trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer 'outra coisa', fundada na 'ausência de tempo'. Essa 'impossibilidade' faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhar no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação do comum. (RANCIÈRE, 2005, p.64).

Muito ocupado que está servindo ao capitalismo, o homem tem sua plenitude corpórea reduzida à pura e abstrata necessidade (EAGLETON, 1993, p.148). A propriedade privada aliena, pois, o homem em relação ao seu próprio corpo (EAGLETON, 1993). O sujeito do capitalismo é incapaz de gozar de seus sentidos tanto quanto poderia:

O objetivo do marxismo é restaurar para o corpo os seus poderes pilhados, mas só com a superação da propriedade privada os sentidos poderão voltar a si mesmos. Se o comunismo é necessário, é porque nós somos incapazes de sentir, saborear, cheirar e tocar tão plenamente como poderíamos. (EAGLETON, 1993, p. 150).

Marx é um esteta na medida em que para ele o exercício dos sentidos, poderes e capacidades humanas é um fim em si mesmo - não há necessidade de uma justificação utilitária (EAGLETON, 1993, p. 150). Entretanto, a vivência estética só poderá ser alcançada através da prática instrumental de destruição das relações sociais burguesas:

Só através da subversão do estado, nós seremos capazes de experimentar nossos corpos. Como a subjetividade dos sentidos humanos é uma questão inteiramente objetiva, produto de uma complexa história material, é só através de uma transformação histórica objetiva que a subjetividade sensível poderá florescer. (EAGLETON, 1993, p. 150).

No seio dessas relações, concomitante ao alvorecer do capitalismo, viu-se o desenvolvimento do que Foucault viria chamar de sociedades disciplinares. A disciplina, de acordo com Foucault, é a maneira com que a sociedade cria corpos dóceis. A docilização dos corpos resulta do exercício do poder: “poder se exerce mais que se possui” (FOUCAULT, 1987, p. 30). Esse exercício não é uma prerrogativa das instituições, visto que o poder está difuso no corpo social, mas se expressa exemplarmente no confinamento da família, escola, fábrica, hospital, quartel e prisão. Além disso, ele não é apenas repressivo, mas sim produtivo: molda os sujeitos e suas subjetividades. De acordo com Foucault:

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’. (FOUCAULT, 1987, p. 164).

Na perspectiva capitalista, a disciplina gera indivíduos úteis, ou indivíduos-máquina, isto é, aptos ao trabalho - e somente ao trabalho. O corpo exaurido de necessidades que não sejam imediatamente necessárias à sua sobrevivência é também um corpo disciplinado, um corpo dócil.

Na virada do século XX para o século XXI, viu-se uma guinada, que Foucault havia já previsto, das sociedades disciplinares para as de controle. O controle é exercido de forma rápida, contínua e ilimitada, ao passo que a disciplina era de longa duração, descontínua e infinita (DELEUZE, 1990, p. 3). Há uma crise dos meios de confinamento, uma vez que a família colapsa, a educação passa a ser continuada, a fábrica agora é uma empresa, hospitais encontram novas formas de atendimento, e mesmo as prisões podem ser trocadas pela vigilância constante do indivíduo.

No neoliberalismo as rotinas de controle servem ao capital, tal qual as disciplinas ao capitalismo industrial. No contexto pandêmico, essa tendência, que faz com que o trabalho e a vida privada do indivíduo se misturem, é acentuada. O trabalho invade a casa, não há horas de descanso pois se está sempre no trabalho. A liberdade do corpo é tolhida - ainda que paradoxalmente ela seja um dos supostos benefícios do trabalho remoto. São corpos adoecidos, não apenas por um vírus, mas em razão de uma exaustiva rotina.

4 CORPO USURPADO

É nesse mesmo cenário que o recrudescimento da ultradireita e da ameaça fascista em evidência nos últimos anos toma proporções ainda mais terríveis. As decisões tomadas por governos conservadores impactam diretamente seus cidadãos, colocando suas vidas em risco. Do mesmo modo que é possível pensar-se o anacronismo das imagens, é pertinente considerar que essa situação não aconteça de modo isolado. Segundo Benjamin, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 2012, p. 245). O anjo da história, de costas viradas para um futuro ao qual é impelido, assiste assombrado enquanto os destroços se amontoam diante dele (BENJAMIN, 2012, p. 246).

O ser humano, sujeito político, um sujeito dividido, corre o risco de se deixar usurpar pela linguagem: estará ele em meio à escuridão daquele cômodo, com os olhos parcialmente cobertos, situação na qual pouco pode ver. Um dos muitos aspectos infames de sujeição que o fascismo encontra está no esvaziamento de significados, o que dissimula suas intenções, de modo a apropriar-se de discursos e a levar o homem ao engodo. É dessa maneira que se criam grupos dispostos a defender o indefensável, que exaltam o capital em detrimento da vida e divulgam e creem em notícias falsas. Aqueles que ousam levantar a voz são desacreditados: é a tosse que interrompe a fala, é o fascismo roubando a palavra e negando ao homem seu papel na partilha do sensível, é o homem perdido em meio à escuridão do ático.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que há do outro lado da janela? A uniformidade do amarelo quase a torna opaca, nada se vê além do próprio interior daquele ático, e mesmo nesse caso pouco pode-se distinguir. O espectador assiste sozinho à angústia do sujeito - ainda que em meio a outras tantas pessoas, essa é uma experiência solitária. Os três minutos de duração do filme reviram o estômago e perturbam sonora e visualmente. Richman escreve que Boltanski trabalha com uma certa teatralidade, vista na maneira com que é construída a máscara grotesca com camadas de papel ou tecido, e no sangue grosso feito tinta, o que tornaria o filme mais digerível e passível de ser exposto - em contraposição ao som da tosse. É através do uso do som que o artista diminui a diferença entre teatralidade e realidade (RICHMAN, 2013, p.18). O espectador é, pois, confrontado com a dualidade entre o humorístico e o perturbador, numa aproximação com o teatro da crueldade (RICHMAN, 2013, p. 9). Segundo Derrida, “o teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.” (DERRIDA, 2009, p. 341). É a própria vida adoecida que se ouve na obra.

Este corpo pandêmico, que assiste à morte de outros no mesmo estado é também o corpo cansado e doente do trabalhador, exaurido da fruição de seus sentidos - através da ideia de sobrevivência das imagens é possível se pensar como duas imagens aparentemente distantes estão em realidade próximas; sendo assim, foi feita uma aproximação entre o homem que tosse no filme de Boltanski e o homem que tosse devido à pandemia viral. O capital aliena o homem de seu próprio corpo, o que em uma sociedade de controle como a que vivemos faz com que ele seja desalojado de sua privacidade - o controle é exercido a todo momento, mesmo dentro de casa. Finalmente, a tosse repetitiva interrompe a fala do homem, assim como o crescimento dos discursos fascistas lhe confunde e distorce suas palavras: o corpo pandêmico não é apenas um corpo doente, mas sim um corpo usurpado.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOLTANSKI, Christian. *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*. Paris: Galerie Givaudan, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*. In: *Conversações*, 1. ed. Rio de Janeiro: 34, 2000
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Belo Horizonte: Vega, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. 5. reimpressão. São Paulo: 34, 2020.
- RICHMAN, Lauren C. *Perform, cough, critique, Christian Boltanski's cinematic tactics in 1969*. Tese (Mestrado em Artes) - Faculty of Meadows School of the Arts, Southern Methodist University. Dallas, 2013.
- WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.