

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ISABEL VEIGA

O CORPO EM QUESTÃO NO CINEMA DE LEOS CARAX

RIO DE JANEIRO

2018

Isabel Veiga

O CORPO EM QUESTÃO NO CINEMA DE LEOS CARAX

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título em Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Ieda Tucherman

Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

R467c Rezende, Isabel Veiga  
O corpo em questão no cinema de Leos Carax /  
Isabel Veiga Rezende. -- Rio de Janeiro, 2018.  
110 f.

Orientadora: Ieda Tucherman.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

1. limites do corpo. 2. cinema. 3. Leos Carax.  
4. desordem. 5. experiência. I. Tucherman, Ieda,  
orient. II. Título.



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE  
MESTRADO APRESENTADA POR ISABEL VEIGA  
REZENDE NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

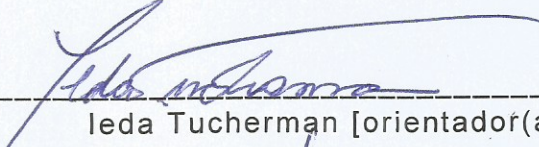
Aos três dias do mês de julho de dois mil e dezoito, às dezoito horas, na sala 142 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi apresentada a dissertação de mestrado de **Isabel Veiga Rezende**, intitulada: "**O corpo em questão no cinema de Leos Carax**" perante a banca examinadora composta por: **Ieda Tucherman** [orientador(a) e presidente], **Paulo Guilherme Domenech Oneto** e **Denilson Lopes Silva**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

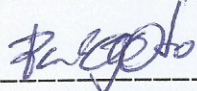
aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

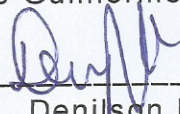
-----  
-----  
-----  
-----

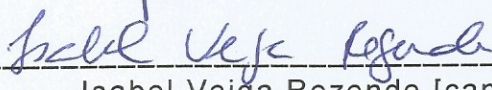
E, para constar, eu, Rodrigo de Souza Lessa, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 03 de julho de 2018.

  
-----  
Ieda Tucherman [orientador(a) e presidente]

  
-----  
Paulo Guilherme Domenech Oneto [examinador(a)]

  
-----  
Denilson Lopes Silva [examinador(a)]

  
-----  
Isabel Veiga Rezende [candidato(a)]

## AGRADECIMENTOS

*A Luiz Giban, Raquel Stern e Marielle Franco, que partiram cedo demais, nos deixando lembranças e principalmente atitudes diante da vida.*

*À quadrilha da Eco, Anna Bentes, Isabel Stein e Flávia Meireles, por juntas compormos uma rede de fortalecimento que espero seja duradoura. Aos colegas de jornada nesses dois anos de mestrado, obrigada pelo carinho e papo pro ar.*

*Aos amigos de longa data, por nos mantermos firmes nas aventuras do acaso e constinuarmos insistindo juntos: Aline Portugal, Vanessa Marques, Lila Almendra, Rita dos Santos, Paulinha e Rosas, Heitor Levy, Luciano Dayrell, Caio dos Santos, Milena Godolphim, Tauana Carlier. Às crias que já chegaram e às que estão virando a esquina.*

*Aos meus pais, Tania e João, pela confiança, encorajamento e suporte. Obrigada por estarem sempre por perto. À minha vó Therezinha, pelo cuidado maior do mundo e pelas demonstrações de valentia. À Célia, por ter me criado de perto e de longe. À minha ancestralidade que pouco conheço mas sinto.*

*À minha orientadora Ieda Tucherman, pelo convívio bem-humorado, conversas e incentivos valiosos diante do caos.*

*A André Félix, por me abrir o cinema, e me ensinar o que é a insistência na vida e a possibilidade de amar na diferença.*

*A Hernani Heffner, pelas lições de felicidade, na rua e na cinemateca.*

*Aos amigos queridos Diego Brotas, Lila Almendra e André Félix, pela leitura atenta e sugestões que trouxeram muitas melhorias ao texto.*

*Aos funcionários da secretaria Jorgina Costa e Thiago Couto, pela atenção e dedicação.*

*A Ruy Gardnier, pela disponibilização do acervo das Cahiers. A Edson Costa Júnior, pela generosidade no compartilhamento de textos.*

*A Eliane Reis pelas trocas sempre fortalecedoras.*

*Agradeço ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por disponibilizar a bolsa sem a qual não teria sido possível o desenvolvimento dessa pesquisa.*

## RESUMO

VEIGA, Isabel. **O corpo em questão no cinema de Leos Carax**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente dissertação se dedica a problematizar e analisar a figuração do corpo no conjunto dos longas-metragens dirigidos pelo cineasta contemporâneo Leos Carax. Partimos da constatação de que neste filmes há um investimento bastante criativo sobre a corporalidade das personagens, que são tomadas por uma intensa variação de estados, ritmos e gestualidades. Desse modo, a maneira como aparecem na tela convidam ao exercício do pensamento sobre o corpo, não pelo que ele se mostra em sua estabilidade, mas enquanto presença desordenada, descontínua e em ruptura com um sistema simbólico de representação naturalista que privilegia um ideal antropomórfico. Para alcançarmos esse objetivo, nos valem de um percurso histórico-filosófico, que proporcionaram as ferramentas teóricas para melhor explorar a liberação dessas expressividades anômalas. Em seguida propomos um atravessamento de temas no intuito de ressaltar a originalidade dos corpos em *Boy meets girl*, *Sangue Ruim*, *Os amantes da Pont-Neuf* e *Pola X*. E por último, empreendemos uma análise de *Holy Motors*, procurando investigar as singularidades do modo metamórfico que fundamenta o filme.

**Palavras-chave:** limites do corpo; cinema; Leos Carax; desordem; experiência

## ABSTRACT

VEIGA, Isabel. **O corpo em questão no cinema de Leos Carax**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This dissertation is dedicated to investigate and analyze the figuration of the body in the set of the feature films directed by the contemporary filmmaker Leos Carax. We start from the evidence that in these films there is a very creative investment on the corporality of the characters, which are taken by an intense variation of states, rhythms and gestures. Thus, the way they appear on the screen invites for a questioning about the body, not for what it shows in its stability, but as a disorganized and discontinuous presence that makes ruptures with a symbolic system of naturalistic representation that privileges an anthropomorphic ideal. In order to reach this goal, we use a historical-philosophical approach which propelled the theoretical tools to better explore the liberation of these anomalous expressivities. Then we propose a cross-over of themes in order to highlight the originality of the bodies in the movies *Boy meets girl*, *Bad blood*, *The lovers of Pont-Neuf* and *Pola X*. And finally, we undertake an analysis of *Holy Motors*, in order to investigate the singularities of the metamorphic mode that underlies the film.

**Keywords:** body's limits; cinema; Leos Carax; disorder; experience

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagens extraídas de *Sangue Ruim* (Carax, 1986)

Figura 2: Imagens extraídas de *Sangue Ruim* (Carax, 1986)

Figura 3: Imagens extraídas de *Sangue Ruim* (Carax, 1986)

Figura 4: Imagens extraídas de *Sangue Ruim* (Carax, 1986)

Figura 5: Imagens extraídas de *Boy meets girl* (Caax, 1984) e *Sangue Ruim* (Carax, 1986)

Figura 6: Imagens extraídas de *Sangue Ruim* (Carax, 1986) e *Os amantes da Pont-Neuf* (Carax, 1991)

Figura 7: Imagens extraídas de *Os amantes da Pont-Neuf* (Carax, 1991)

Figura 8: Imagens extraídas de *Pola X* (Carax, 1999)

Figura 9: Imagens extraídas de *Pola X* (Carax, 1999) e *Os amantes da Pont-Neuf* (Carax, 1991)

Figura 10: Imagens extraídas de *Holy Motors* (Carax, 2012)

Figura 11: Imagens extraídas de *Holy Motors* (Carax, 2012)

Figura 12: Imagens extraídas de *Holy Motors* (Carax, 2012)

Figura 13: Imagens extraídas de *Holy Motors* (Carax, 2012)

Figura 14: Imagens extraídas de *Holy Motors* (Carax, 2012)



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1. DA QUESTÃO DO CORPO AO CORPO NO CINEMA</b> .....	07
<b>2. O CINEMA DE LEOS CARAX PELO PRISMA DO CORPO</b> .....	26
2.1) Carax-Lavant: criatura de duas cabeças; ou o risco a dois .....	37
2.2) Rosto como paisagem e um outro uso da palavra .....	41
2.3) Apropriações do burlesco .....	47
2.4) Performances sobre o peso e a leveza .....	50
2.5) Deformação, carnalidade, velocidade .....	52
<b>3. COMO <i>HOLY MOTORS</i> RESPIRA?</b>	
<b>Uma proposta de análise</b> .....	58
3.1) No cinema tudo pode estar em desacordo .....	61
3.2) Da elaboração à materialidade dos corpos .....	69
[3.2.1] DL 3: O trabalhador especialista de <i>motion capture</i> .....	70
[3.2.2] Monsieur Merde .....	73
[3.2.3] DL 7/8: Os duplos matador-vítima e DL Terrorista .....	76
3.3) Realidades <i>versus</i> Existências .....	87
3.4) O fundo biopolítico .....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	97
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	104

*Dê-me portanto um corpo: esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida.*

*Gilles Deleuze*

## INTRODUÇÃO

Dois acontecimentos atravessaram a minha experiência de estar viva nos primeiros anos dessa década. Em 2012, assistir ao filme *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) em um Odeon lotado depois de várias sessões nesse mesmo dia, e vários dias desse mesmo jeito. Estávamos em outubro, no meio do Festival do Rio. Menos de um ano depois, multidões tomam as ruas de várias cidades do país, num movimento de grande amplitude que lançou milhares de corpos à rua. Uma massa heterogênea insatisfeita com decisões governamentais/institucionais, que inicialmente se aglutinou contra o aumento das passagens do transporte público e em seguida pulverizou-se em tantas outras pautas e reivindicações. As Jornadas de Junho de 2013 desestabilizaram a maneira de ver, fazer e experienciar o mundo. E claro o cinema não está desligado disso. A escrita-leitura deste trabalho não tem como desconsiderá-las, quer dizer, deve estar impregnada dessas coreografias bárbaras que nos expeliram para fora de casa e do conforto de nós mesmos para fazerem circular outras sensibilidades (gestos, agregações, violências, a recusa e a aceitação do outro, medos, magias, gritos, ardências, a nossa história agora contada pelos vencidos). Pois não se trata de sobrepor as duas experiências em uma unidade, mas de perceber que há um atravessamento entre elas no que diz respeito à ruptura com uma estrutura representativa do corpo humano fincado no indivíduo: no caso das ruas, uma multidão heterogênea, anônima na maior parte das vezes; no caso do filme, uma personagem proteiforme que vive em semi-anonimato. Ambos acontecimentos põem em crise, portanto, um modelo de corpo fundado em uma organização estável, individual e objetificável.

A viagem de *Holy Motors* abre então caminho para os outros filmes de Leos Carax, onde notamos uma acentuada preocupação com a atividade do corpo. Como se todo micro (rosto) ou macromovimento (sensório-motor) fosse cuidadosamente encenado para liberar um tipo de expressividade, sensação, plasticidade e energia ímpares. Se trazemos a obra de Carax para a discussão sobre o corpo no cinema é por considerar que frequentemente os corpos são tratados como matéria mutante, variável, canais receptores-motores de forças divergentes e transitórias, sobre os quais os abalos são evidenciados. Nosso interesse nesta pesquisa será, portanto, ressaltar as principais invenções figurativas presentes na sua obra, e com isso contribuir para uma discussão mais ampla sobre o corpo no cinema. A escolha pelo recorte no diretor francês, e especificamente nos seus longas-metragens, parte de um desejo de

aprofundamento na obra do diretor, mas também na percepção de que nesse conjunto de filmes é possível constatar a construção de uma obra coesa e relevante para se pensar uma trajetória do corpo no cinema – pois, como veremos adiante, cada filme isoladamente possui uma história do corpo – e quando justapostos, esses filmes formam um conjunto consistente para a investigação sobre o tema. Sua obra é pouco conhecida no território nacional e segue ainda restrita a um público cinéfilo. Apenas *Holy Motors* e *Tokyo!* (2009) chegaram às salas de cinema comerciais no Brasil em datas próximas às dos lançamentos mundiais. Recentemente, em janeiro de 2014, o Estação Botafogo promoveu no Rio de Janeiro um lançamento tardio dos dois primeiros longas-metragens do diretor *Boy meets girl* (1984) e *Sangue ruim* (*Mauvais sang*, 1986), que chegou também ao circuito paulista. Quanto às realizações seguintes, *Os amantes da Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991), e *Pola X* (1999), não temos informações precisas sobre o lançamento comercial no país, mas dado que ao menos o primeiro teve uma ampla distribuição internacional, é bem capaz que o público brasileiro tenha tido acesso a ele<sup>1</sup>. A escolha por não incluir os seis curtas-metragens do diretor neste trabalho é por considerarmos que eles seguem pesquisas bem diferentes, mais voltadas ao experimentalismo e temas dispersos, dificultando assim o diálogo entre eles, e, portanto, sua sistematização<sup>2</sup>.

Majoritariamente, como provavelmente fez-se nítido nessas primeiras palavras e no título da dissertação, nos referiremos ao “cinema de Carax”, endossando dessa forma a noção de autoria. Sendo o cinema uma arte das mais coletivas, essa concentração em torno da figura do diretor parece por vezes mesmo datada. No entanto, no caso de Carax é difícil contorná-la, uma vez que o próprio diretor, como também os textos críticos a ele referidos, reproduzem essa postura. Suas marcas autorais se expressam não só num estilo reconhecível, que tanto reflete sua visão de mundo na escolha e tratamento dos temas, mas também no uso de mesmos atores em diferentes obras (Mireille Perrier, Carol Brooks, Juliette Binoche, Denis Lavant, Michel Piccoli), de equipes técnicas recorrentes (Jean Yves Scoffier é o diretor de fotografia dos três primeiros longas, Nelly Quettier é a montadora de quase todos, Albert Prévost e Alain Dahon são dois produtores que estiveram perto desde o início de sua carreira) e nas suas aparições como ator (o *voyeur* em *Sangue Ruim* e o homem que acorda em um

---

<sup>1</sup> Em dezembro de 2012, a Cinemateca Brasileira em São Paulo exibiu uma retrospectiva dos filmes de Leos Carax.

<sup>2</sup> À exceção do primeiro curta (*Strangulation Blues*, 1980), todos os outros podem ser encontrados com facilidade na internet.

quarto de hotel e depois atravessa uma porta secreta que o liga a um cinema, no prólogo de *Holy Motors*).

Além disso, todo o filme parece partir de experiências pessoais e frequentemente é possível notar translações da sua vida para a tela. Algumas podemos notar mais acentuadamente num elo autobiográfico: as experiências amorosas (que nos filmes são vividas por atrizes companheiras do diretor), as dores de estômago e os remédios para contê-las, a dificuldade com a fala (na sua infância, demora bastante tempo para começar a falar), as vivências com a morte desde cedo, as angústias e medos. No entanto, a saída pelo cinema permitiu-lhe transmutar a forma autobiográfica em autoficções, na qual não se trata mais de voltar-se para “constatações verdadeiras ou historicamente verificáveis” (Pelbart, 2014, p. 35). Se o debate em torno da autoria é assunto bastante presente no campo acadêmico já há algum tempo, optamos aqui por não problematizá-lo, deixando esta tarefa para um futuro trabalho. Buscaremos, no entanto, falar do autor sem necessariamente conferir-lhe um sobrevalor.

Percebemos também a capacidade desse conjunto de filmes em não ficarem restritos à sua época. Vistos hoje, ainda se apresentam pertinentes e conservam nitidamente um frescor<sup>3</sup>, que deve-se possivelmente à mistura de linguagens, gêneros e ritmos de montagem, associadas à energia física ímpar de Denis Lavant e a temas românticos (que, pela centralidade que ocupam em nossa cultura, atravessam as décadas enquanto foco de interesse). Seus filmes são comumente associados a uma vertente maneirista no cinema, expressão incerta uma vez que pode abarcar obras de cineastas bastante díspares (desde Orson Welles e Max Ophuls a Brian de Palma, Francis Ford Coppola, Lars Von Trier), mas que na década de 80 representou uma tendência ao supra, à distorção das formas e ao rebuscamento estético. Apesar da imprecisão que a expressão sugere, ela encontra “coerência se sistematizada de modo brutal na tríade classicismo-modernismo-maneirismo. O maneirismo seria uma terceira idade da imagem” (Delorme, 1997 apud Oliveira Jr., 2014, p. 134). Assim, para a nova geração de cineastas que surge após os anos 80, na qual Carax se inclui, será impossível não lidar com a herança do cinema uma vez que o olhar já não é mais “inocente”:

o classicismo se acha distante, foi “ultrapassado” pelo cinema moderno, e este, por sua vez queimou muito rapidamente seus estoques, esgotou suas

---

<sup>3</sup> A exceção talvez seja *Pola X*, filme que se aproxima da narrativa clássica e opera dialeticamente por campos de oposição: família oficial e oficiosa, a Europa grandiloquente e seus submundos, o campo e a cidade, a verdade e a mentira.

possibilidades com a mesma celeridade com que as inventou. Para a geração que chega tarde, então, as alternativas (...) se apresentarão no sentido de um extremismo: ou se busca um retorno à força inaugural do cinematógrafo, à sua capacidade de revelar ontologicamente a verdade das coisas e de captar presenças imediatas, recuando ao magma primordial que antecede à organização dramática da matéria cinematográfica (...), ou se prefere, inversamente complexificar vertiginosamente as técnicas da mise en scène, transformar o cinema num jogo maneirista de reflexão, de deslizamento de signos, de engenharia cinemática, supoerpovoando os filmes com citações, distorções figurativas de obras pregressas, trabalhos sofisticados com a imagem (Oliveira Jr., 2014, p. 11-12).

Leos Carax, definitivamente, fará parte desse segundo grupo. Passando, num primeiro momento por um maneirismo-moderno nos dois primeiros longas (*Boy meets girl* e *Sangue Ruim*), nota-se a assimilação do cinema mudo e uma forte influência da *nouvelle vague*, em especial de Jean Luc-Godard. Em seguida, com dois filmes subsequentes (*Os amantes...* e *Pola X*), há uma aproximação de um maneirismo-clássico, nos quais é visível uma incursão maior no sistema narrativo, ainda que fragmentado, e um maior realismo representação dos motivos.

Em *Holy Motors* notamos um adensamento do maneirismo em novas direções, a saber, pela criação de um plano cibernético de onde emerge um jogo interpretativo artificioso. Se já era difícil aplicar uma classificação precisa ao cinema de Carax e mesmo encontrar seus pares na cinematografia mundial, com *Holy Motors* isso se complica ainda mais uma vez que há aí uma fissura profunda com relação às normas e regras do cinema convencional: ele parece avançar “solitário na paisagem cinematográfica mundial, em que apenas *Tio Boonmee*<sup>4</sup> poderia aparecer como um primo tailandês de Mr. Oscar [o nome do protagonista em *Holy Motors*]. *Oscar que se lembra de suas vidas anteriores*, poderia de fato ser o subtítulo de *Holy Motors*” (Dury, 2012, p. 1, tradução nossa).

Em todas essas realizações, no entanto, o que guiou nosso interesse foi a percepção de que toda essa investigação narrativa-formal-maneirista em Carax fez irromper a figuração do corpo com uma grande originalidade, a qual relacionamos sobretudo ao tensionamento entre os limites do orgânico e do anorgânico, da razão e da irracionalidade, do peso e da leveza, da conservação e da metamorfose.

---

<sup>4</sup> O autor faz referência ao filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2011), do cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul.

Assim, no capítulo 1, traçamos um campo de problematização do corpo através de uma abordagem histórico-filosófica, guiados pela contribuição de autores fundamentais nessa trajetória, a saber Jonathan Crary, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud e Gilles Deleuze. A proposta foi então traçar uma rede entre eles que permitisse, de um lado, perceber o corpo como uma invenção histórica, e de outro, trabalhar com os conceitos de intensidade, afetividade e sensibilidade para contrapor-se ao modelo representativo de corpo orgânico, anatômico e funcional. Nesse sentido, são autores que operam uma *transvaloração do corpo*, ao contestar as bases morais, religiosas, docilizantes e utilitaristas que lhe incumbiram uma série de verdades, muitas delas atuantes na cultura ocidental até hoje. É dessa base teórica que partimos, portanto, para pensar o corpo no cinema de Leos Carax. Uma tarefa que, necessariamente, passa pelas rupturas produzidas pelo cinema moderno do pós-guerra, quando as personagens aos poucos ganham contornos menos sólidos e estruturantes, e passam a ser atravessadas por processos de dessubjetivação e pela desordem do corpo. Algo que ganhará contornos próprios no conjunto de filmes do cineasta, que trabalharemos mais detalhadamente no segundo e terceiro capítulos.

Dessa forma, no capítulo 2, propomos uma discussão sobre os filmes *Boy meets girl*, *Sangue ruim*, *Os amantes da Pont-Neuf* e *Pola X*, ressaltando as escolhas plásticas concernentes à figuração do corpo, ou, se preferirmos, ao modo como ele é evidenciado nesse conjunto de filmes. De início propomos uma contextualização, justapondo os fatos biográficos na relação com a crítica e a parceria com Denis Lavant, ator indispensável nessa trajetória. Partimos em seguida para a segmentação de algumas categorias que acreditamos facilitar a melhor apreensão dos traços mais significativos concernentes ao corpo: o trabalho com o rosto e a palavra; a atualização do burlesco; a força espetacular das performances; e, por último, a relação com a deformação, a carnalidade e a velocidade. A ideia neste capítulo é nos defrontarmos com as imagens à luz dos conceitos trabalhados no capítulo anterior, sem, no entanto, permitir que a teoria se sobreponha à materialidade do filme. Trata-se, portanto, de buscar uma expansão da imagem utilizando-nos das ferramentas teóricas, e vice-versa, uma expansão da teoria pelo enfrentamento com a imagem. s

Já no capítulo 3, dada a grandeza da inventividade e estrangeirismo de *Holy Motors*, empreendemos uma análise aprofundada deste filme em particular, também retomando ideias trabalhadas no primeiro capítulo. Começamos contrapondo o caráter proteiforma do protagonista com a forma clássica, analisando as implicações do rompimento da coesão entre corpo-personagem-pessoa. Em seguida selecionamos três dos papéis vividos pelo ator no

filme (o trabalhador especialista de *motion capture*, Monsieur Merde e os duplos matador-vítima e terrorista) no intuito de investigar a construção interna das personagens, partindo da constatação de que nestas sequências o corpo ganha uma elaboração mais complexa e nelas são produzidas dobras irracionais que se fundem ao universo digital. A narrativa fragmentada e os saltos entre dimensões distintas do real são motes para encontrarmos o diálogo entre este filme e outras obras contemporâneas.

Ainda no capítulo 3, propomos uma outra abordagem da filosofia pela mediação de David Lapoujade, quando o autor reflete, a partir de Étienne Souriau, sobre a distinção entre a noção de realidade e a de existência, o que para nós significou mais uma porta aberta a fim de se pensar o filme sem cair na velha questão platônica da diferenciação entre simulacro e referente. E, por fim, fechamos o trabalho aproveitando a provocação de fundo biopolítico do filme para pensar a contemporaneidade na relação paradoxal que se apresenta entre as redes digitais e os viventes.

Esperamos com este trabalho contribuir para a ampliação do pensamento sobre o corpo no cinema, tema este que vem ganhando cada vez mais espaço nos estudos cinematográficos e centralidade dos debates culturais. Desejamos que a(o) leitora se beneficie dessa fonte inesgotável de saberes e debates que são os corpos, e que parecem ter a engenhosidade de frequentemente nos colocar em crise com nossas próprias certezas.



## 1. DA QUESTÃO DO CORPO AO CORPO NO CINEMA

Cada vez mais falar do corpo, hoje, traz à tona um horizonte inesgotável de saberes, abordagens e visões críticas. Sabemos que sua história é nada pacífica, carregando ao longo do tempo uma série de sentidos divergentes, uns mais duradouros que outros, mas que de toda maneira foram disputados com o valor da vida (seja a do céu ou da terra). Sua importância se deve ao fato de ser ele a evidência mais explícita e perene disso que entendemos por humano, o que faz com que ambas as noções estejam sempre indissociáveis uma da outra. Juntas elas são responsáveis por balizar as práticas culturais presentes em cada época (entendendo aqui a cultura como esse grande chapéu de mágico que engloba todo o tipo de relação com as representações da vida humana). Sabemos que as condutas religiosas no ocidente por muito tempo trataram o corpo com insignificância, desprezo ou ainda como obstáculo à elevação do espírito. Na prática, isso significava o olhar para o alto, o controle sobre as manifestações do corpo e a busca da semelhança com o divino, grau máximo da perfeição. No entanto, desde pelo menos o século XIX ele figura com centralidade em diversos campos de conhecimento e vem ganhando um protagonismo crescente na contemporaneidade com a enorme profusão de discursos e práticas sobre a saúde. A reflexão que proporemos a seguir busca retomar abordagens e conceitos de historiadores e filósofos que empreenderam uma desestabilização do conhecimento sobre o corpo, e com isso influenciaram significativamente o campo da teoria de cinema, e certamente foram cruciais para o desenvolvimento deste trabalho cujo foco de interesse se concentra na análise dos filmes de Leos Carax pelo viés do corpo.

Primeiramente, é interessante perceber como esses teóricos forneceram ferramentas para pensar as representações do corpo muito mais pela via do conflito do que pela sua estabilidade. Assim, ao operarem a reversão que retira o corpo de uma suposta constância, são as rupturas e descontinuidades que saltam à frente. Tratar o corpo humano antes como um acidente do que como coisa óbvia é enxergá-lo como matéria geológica, sempre em processo de formação e invenção. Sobre isso nos falam Jonathan Crary e Michel Foucault, em suas belas empreitadas.

O argumento central de Crary, quando se interessa pelas transformações ocorridas na passagem para a modernidade nas sociedades europeias, diz respeito sobretudo ao lugar do observador, e que poderíamos resumir na seguinte questão: *como vê aquela que olha?* O autor

contradiz a perspectiva retilínea que vê na câmera fotográfica uma evolução linear da câmera obscura, afirmando que entre os dois modelos de câmeras existiu uma enorme gama de aparatos tecnológicos, tais como: o estereoscópio, o fenacistoscópio, o praxinoscópio, o zoopraxiscópio, o traumatrópio, etc. Esses novos equipamentos tecnológicos, usados tanto pela ciência como pela indústria do entretenimento evidenciavam um observador não mais atrelado à lógica da objetividade e transparência da percepção humana – como previra a física óptica newtoniana – mas à inconstância da percepção, pois esta passava então a ser incorporada à fisiologia do corpo. “O olho ideal forjado pela câmera escura neutralizava o corpo, que só seria reintroduzido nos discursos e práticas da visão com a chegada do século XIX” (Oliveira Jr., p. 184, 2017). Ou seja, ainda que seja indiscutível a semelhança formal entre a câmera obscura e a câmera fotográfica, entre uma e outra há uma mudança mais profunda, de ordem epistemológica, que diz respeito à ruptura com um regime ótico.

O autor identifica então, ao longo do século XIX a passagem entre o modelo de observação oferecido pela câmera obscura e aquilo que chama de modelo estereoscópico. Neste último passa a vigorar uma percepção subjetiva, atrelada ao corpo humano e, portanto, à sua fisiologia cambiante. Em outras palavras, a percepção e o conhecimento do mundo passam a estar atrelados a uma nova instabilidade, caracterizando esse olhar flutuante e dissociado, típico da modernidade. Olhar esse em conformidade com o crescimento da população, maior rapidez nas trocas e circulação de bens e serviços, e conseqüentemente, aumento dos estímulos sensoriais que caracterizaram a ambiência das cidades em desenvolvimento àquela época. Algumas das respostas perceptivas serão descritas como patologias, e logo alvo de uma série de técnicas empenhadas pela medicina para normatizá-las.

Quando a própria produção de imagens pode ser desvinculada de um “mundo” exterior, fixado, estável, seguro, desestabilizam-se portanto, simultaneamente, as certezas concernentes tanto ao sujeito quanto ao objeto; no mesmo gesto, o pólo do sujeito se infla, ganhando nova espessura e densidade. Os processos de percepção e conhecimento passam então, necessariamente, a ser alvo de experimentação, observação, descrição e ciência (Ferraz, 2005, p. 4).

O mais curioso, no entanto, é notar que nesse novo modelo epistemológico em que abundam os instrumentos óticos destinados ao conhecimento científico e aprimoramento da visão, as máquinas visuais serão também usadas para fins de espetáculos abertos a público, da

qual o cinema deriva. Enquanto a crença na neutralidade da visão estava frequentemente atrelada ao pressuposto de verdade daquilo que se vê, a passagem entre esses dois modelos epistemológicos possibilitou tanto o desenvolvimento das técnicas de dominação do corpo, como também criou o ambiente necessário para a proliferação do artifício e do espetáculo. Ao romper com a continuidade que liga o observador clássico ao surgimento da fotografia e do cinema, segundo um modelo que confirma a manutenção da visão objetiva e da divisão geométrica do quadro segundo linhas em perspectiva, deflagra-se a *falsa objetividade* dessas técnicas, que hoje sabemos não possuírem uma *vocação* realista e mimética.

Enquanto parecem respeitar e até mesmo aperfeiçoar a “visão normal”, prometendo uma visão mais acurada do que a humana, as ferramentas visuais da modernidade trazem de volta uma série de acidentes e aberrações ópticas que as leis da visão clássica tinham reprimido: o espetáculo cinematográfico, por exemplo, propicia certos efeitos – em grande parte, impensados e imprevisos – que questionam, quando não destroem, as normas estabelecidas da figuração analógica e da representação visual. Evidencia-se, assim, a falsa objetividade não só do cinema, mas de todos os dispositivos de captação automática do real, que muitas vezes aumentam a incerteza que supostamente viriam a solucionar (Oliveira Jr., 2017, p. 196).

De um lado, Crary produz uma ativação do corpo enquanto campo de problematização das experiências subjetivas da modernidade, de outro, a discussão da técnica para além dos seus objetivos primevos. Em ambos os casos, isso só é possível porque há o distanciamento de uma concepção evolucionista e linear dos acontecimentos históricos e uma atenção aos detalhes e às discontinuidades: marcas de uma aproximação com o método genealógico.

Nesse mesmo gesto, inspirado pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, Michel Foucault dedica boa parte de sua obra colocando o corpo no centro de seus estudos. Assim como em Crary, o método genealógico permite que ele trace as condições de possibilidade para a emergência de determinados campos de saberes e poderes hegemônicos, que ao longo dos processos históricos privilegiam certas formas em detrimento de outras, acolhendo umas e condenando outras. Além disso, a genealogia possibilita um debruçar-se na história que desconsidera qualquer forma imóvel no tempo. Nesse mesmo princípio, a recusa das concepções de origem e finalidade (destino), ambas fundadoras da visão teleológica que induz com facilidade a uma ideia de tempo linear evolucionista da história. Para Foucault, ao invés de origens, haveria apenas *começos históricos das coisas*. “A origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo; ela está do lado dos deuses, e para narrá-la se canta sempre uma teogonia. Mas o início histórico é baixo” (Foucault, 2001, p. 18).

Baixo porque rasteiro, míope, avesso aos grandes feitos e datas emblemáticas. Baixo porque accidental e talvez menos exuberante.

Por essa perspectiva, a única história possível é aquela vista por uma trama complexa na qual se constituem saberes e poderes através de um jogo constante de lutas e enfrentamentos. No lugar das essências atemporais, ela se atém a cristalizações e dominâncias, mais ou menos provisórias. Por essa perspectiva, o corpo é sempre compreendido enquanto fabricação histórico-social nada “natural”. Diferente de outros métodos históricos, a genealogia empreendida por Foucault (fortemente influenciado por Nietzsche) coloca o corpo como matéria de inscrição dos processos históricos, e para tanto, interessa tudo que lhe diz respeito: “o sistema nervoso, os alimentos e a digestão, as energias (Foucault, 2001, p. 29), ao qual acrescentaríamos o sono, a percepção, as drogas, etc. Ainda, segundo ele:

O corpo – e tudo que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *Herkunft* [proveniência]: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos, os erros (...). O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias o dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado da história e a história arruinando o corpo (Foucault, 2001, p. 22).

Assim, quando o autor se interessa pelas transformações ocorridas na cultura europeia durante a passagem dos séculos XVI e XIX, é porque neste momento há uma descontinuidade nas disposições do saber-poder firmadas até então. Nesse período é quando ocorre uma mutação em que o homem se torna objeto científico, e é justamente aí que Foucault identifica o nascimento do homem. Segundo ele, as ciências humanas “apareceram no dia em que o homem se constituiu na cultura ocidental, ao mesmo tempo como o que é necessário pensar e o que se deve saber” (Foucault, 1999, p. 476), momento em que as forças de finitude (a Vida, o Trabalho, a Linguagem) superam a ordem da infinidade (Deus).

O homem das ciências humanas é aquele que sofrerá pela primeira vez o efeito de tecnologias políticas que abundam nesse momento e se constituem nas práticas das disciplinas do corpo. Elas, portanto, teriam como objetivo agir diretamente na regulação dos corpos e das populações, pelo controle da alimentação, da moradia, da saúde, do sexo, através da observação e exames periódicos, em conjunto com práticas de adestramento – isso que se

trata justamente de “restringir ou anular a parte do movimento corporal livre e espontâneo” (Pol-Droit, 2006, p. 12).

Essa invenção, que em seguida culminará no homem dos direitos universais da Revolução Francesa, inseparável, portanto, de um investimento maciço no corpo, incorrerá numa nova divisão: a separação entre o normal e o anormal possibilitada por um conjunto de verdades legitimadas pela medicina. Ser anormal, a partir de então, é ser estigmatizado como doente: “Se você não é como todo mundo, é porque é anormal, se você é anormal, é porque você é doente” (*ibidem*, p. 71). Daí a necessidade de todos esses anormais serem tratados segundo um regime de correção, disciplinarização e medicalização. Os internos psiquiátricos, delinquentes, presos, as histéricas, todos os implicados diretamente nas práticas de confinamento, serão submetidos a uma intensa e constante observação e vigilância para fins de correção. E não é de se espantar que a técnica fotográfica tenha encontrado seus primeiros objetivos na produção e análise de imagens de criminosos, buscando localizar nas características corporais os indícios do destino de criminoso. Há uma linha direta que relaciona a anomalia física à criminalidade e aos transtornos psiquiátricos. É nesse sentido que o anormal poderá ser atualizado como monstro em muitas sociedades, ou seja, como a própria negação do humano. E uma vez que toda invenção contém o seu avesso, “o monstro [é], ao mesmo tempo o corpo do Outro e o Outro do corpo” (Tucherman, 2000, p. 160).

Sendo o Outro, ele não é externo como deuses e animais, vigora sempre no limite do humano, um limite “interno”, produtor de figuras estranhas em relação às quais não deixamos de nos perguntar se são efetivamente humanas, já que nos surgem como a folia do corpo, o desregramento da cultura, a desfiguração do Mesmo no Outro (*ibidem*, p. 162).

Se a noção de Homem é altamente excludente é porque ela baliza as linhas demarcatórias que o distinguem moralmente, por exemplo, do mendigo, do portador de necessidades especiais, do louco, do viciado, dxs transsexuais, entre outros. E talvez por isso o tamanho incômodo de Foucault com o humanismo. Evidente que não se trata aqui de rejeitar todas as políticas em prol da igualdade de oportunidades e direitos a todos, mas sim de evidenciar as práticas que mascaram as violências sustentadas, por exemplo, nos discursos psiquiátricos fundados no “bem coletivo”. Será então preciso esperar até a 2ª Guerra Mundial para que uma grande crise do humanismo se instale de maneira aguda. A pergunta da qual não foi mais possível escapar: como continuar a acreditar nesse Homem que se tornou, visivelmente, o maior dos exterminadores em um espaço de tempo tão curto?

Mas a crítica ao humanismo vai além e engloba ainda um outro combate: ela se destina também ao sujeito de conhecimento cartesiano, aquele que funda a experiência: ela parte de si e volta-se para si. Foucault rejeita esse lugar do sujeito fundador porque vê aí um princípio que tende a confirmar *o idêntico* daquele que a vive, enquanto para ele toda experiência deve sobretudo tecer uma transformação. “Precisamente uma concepção da experiência como uma metamorfose, uma transformação na relação com as coisas, com os outros, consigo mesmo, com a verdade” (Pelbart, 2014, p. 34). Bem demarcado desde Platão, o sujeito do conhecimento será finalmente consagrado por René Descartes e até certo ponto endossado tanto pela psicologia como pela antropologia. Em termos gerais – porque essa é uma questão bem mais complexa do que aqui exposta – todas essas linhas vão conferir uma grande importância à essência, à alma, à consciência, à razão, tudo isso que canaliza para uma ideia de identidade essencial e verdadeira, de um sujeito ou de um povo. “Através de termos como dissociação, diluição e perda de identidade, Foucault contesta o estatuto mesmo do sujeito, seja o sujeito do conhecimento, seja o sujeito transcendental” (Pelbart, 2014, p. 34).

A partir disso, o que nos interessa perceber é de que maneira é possível deduzir daí uma relação, contudo não exclusiva, do modo como as teorias do pensamento dessubjetivantes estarão implicadas na elaboração de uma *transvaloração do corpo*, visivelmente trazendo consequências para as teorias da imagem ao longo do século XX. Território frutífero dos pensadores europeus, ressaltaremos algumas das contribuições engendradas pela rede auto-nutritiva que aqui elencamos nas figuras de Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud e Gilles Deleuze. O que parece uni-los todos em um solo comum é a incessante produção de contra-narrativas capazes de contestar aquelas que engendraram verdades sobre o corpo. Crary e Foucault, investigando os dispositivos que se incumbiram da objetificação, demarcação e normatização do corpo; Nietzsche, Artaud e Deleuze, devolvendo o pensamento ao corpo.

Numa clara perspectiva anti-metafísica, Nietzsche ao longo do século XIX vai denunciar as verdades que se incumbiram de desqualificar o corpo física e moralmente. É nesse sentido que o filósofo rompe a um só tempo com a tradição platônica e a doutrina judaico-cristã, contrapondo-se tanto aos discursos que produzem a cisão do humano em duas substâncias distintas, o corpo e a alma, mas sobretudo ao sentido moral que confere à alma o privilégio do exercício do pensamento racional na conquista de verdades essenciais, em oposição ao corpo como instância da falsidade - portanto, de pouca confiabilidade ou

simplesmente matéria insignificante. O filósofo explicita algumas dessas questões num trecho intitulado “Dos desprezadores do corpo”, na obra “Assim falou Zaratustra”:

Aos desprezadores do corpo desejo falar. (...) corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo. (...) Instrumento do teu corpo é também **tua pequena razão** que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de **tua grande razão** (Nietzsche, 2018, p.32-33, *grifo nosso*).

Assim, o que atravessa toda essa ressignificação do corpo é um combate em via dupla, com novas implicações: de um lado, a constatação de que o desprezo do corpo é também o desprezo pela vida terrena, por este mundo, que é para Nietzsche o único mundo possível. E de outro, ela passa pela tentativa de abolição desse *eu inflacionado* fundado na racionalidade cartesiana, origem e causa das ideias claras e distintas. Pois segundo o modelo cartesiano, o valor do homem é explicado única e exclusivamente pelo atributo de sua substância pensante, isso que tem lugar na alma e o diferencia dos outros animais. Em Descartes, “essa substância racional ou coisa pensante determina a essência do homem; mas ele esquece – ou nega deliberadamente – a importância dos processos corporais e orgânicos que são constitutivos de todo pensar, de todo raciocinar” (Barrenechea, 2011).

Quando Nietzsche então opera essa transvaloração, atribuindo ao espírito a pequena razão e ao corpo a grande razão, ele reintroduz o pensamento no corpo: uma subjetividade carnal é então passível de ser inaugurada (Miguel Angel de Barrenechea). Nesse sentido é o próprio sujeito “eu” pensante cartesiano, determinante do pensamento, que é destronado. Nietzsche opta por abolir a inflação desse “eu” para tratar o sujeito como o efeito de uma relação de forças. Assim, o sujeito enquanto forma, como aliás qualquer forma, passa a ser percebido em sua singular transitoriedade, e não mais como origem nem fundamento.

Quando discorre sobre a saúde, Nietzsche exemplifica claramente essa noção ao dizer que a grande saúde não seria aquela que conserva no homem uma estabilidade silenciosa, mas justamente a que existe por uma variação de estados corporais, uma vez que essas mudanças são imprescindíveis para variar também o pensamento. Em outras palavras, o que podemos deduzir do que ele está dizendo é que todo corpo tem necessária e predominantemente uma atividade conservativa, ou seja, engendrado por um sistema coeso baseado nas funções dos órgãos, cuja imagem basilar é o próprio organismo sustentado pela repetição e pelo hábito. No entanto, haveria aí a presença de forças não-conservativas, e a doença, por exemplo, teria a chance de transformar ativamente esse sistema. O mesmo valor poderia ser atribuído às

mutações que antecedem a criação de novas espécies ou aquelas que fazem emergir o “anormal” possuidor de algum tipo de malformação congênita. Estas passam a ser entendidas, então, como um momento singular da natureza, instante em que forças de transformação superam as forças de conservação, liberando aí uma vida pela diferenciação. Não se trata de caminhar para um enaltecimento da doença, mas antes, perceber nessa estranheza diferencial a emergência de uma nova relação de forças que possa, pela descontinuidade, pelo acidente, expandir dos limites do corpo humano e futuramente se desdobrar em novos modos de existência - espécie de caos criador.

Pois é justamente isso que está no coração de *Freaks* (1932), de Tod Browning, filme que permaneceu censurado por trinta anos ao retratar deficientes no mesmo plano das pessoas “normais”, e nesse sentido, com a mesma dignidade figurativa<sup>5</sup>. Aproveitando-se de um cenário circense, Tod Browning produziu uma descontinuidade paradigmática na cultura visual ao amplificar em imagem cinematográfica todos aqueles que geralmente estão restritos em espaços bem demarcados – e até então esses espaços não englobavam o cinema. Assim, a classificação dos *freaks* segundo o estereótipo da aberração doentia é diluída uma vez que eles são representados nos seus dramas pessoais e situações de intimidade, representando papéis de amantes, amigos que se divertem, ou simplesmente sendo eles mesmos na sua própria existência. Assim, o filme se constroi basicamente nos bastidores do circo em que eles trabalham, e portanto, no curso de um cotidiano marcado por disputas, conquistas e ações habituais nas quais demonstram habilidades únicas diante de uma falta aparente na formação física. Assim, ridicularizados passam a ser os outros que tentam tirar-lhes proveito ou então menosprezá-los. O filme confere aos *freaks* uma existência até então inimaginável no cinema, restituindo-lhes a sua própria força de vida (individual e coletiva) – que abarca inclusive a vingança final, plenamente justificada uma vez que ali está em jogo a demonstração da força coletiva em resposta a uma traição imperdoável – logo, maneira de garantirem a possibilidade de continuarem existindo.

A essa expansão das fronteiras que engendram a valorização e o refazimento do corpo (e de seus limites), Artaud destina toda a sua vida, e não é à toa que seus escritos guardam uma enorme capacidade de atualização nos dias de hoje. Como em um parasitismo mútuo, o

---

<sup>5</sup> *Freaks* foi lançado apenas dois anos depois de *Dracula*, filme do mesmo diretor que conquistou prestígio e sucesso de bilheteria tendo como protagonista Bela Lugosi. Certamente a grande rejeição a *Freaks* teve a ver também com a enorme expectativa de público e mercado exibidor.



Artaud-nietzschiano dá prosseguimento à materialização do pensamento no corpo, ou pelo seu vocabulário, na Carne.

Há pensamento antes que eu pense, ele sugere, e é isso que é preciso agarrar: “Existem gritos intelectuais, gritos oriundos da finura das medulas. É isso que chamo de Carne. Não separo meu pensamento da vida. Refaço a cada uma das vibrações da minha língua todos os caminhos do meu pensamento na minha carne”. Há, afirma Artaud, um pensamento pré-identitário que surge não em mim, mas nessa Carne que pulsa alguém do meu corpo anatômico e na qual este corpo é como que fatiado. A Carne, é preciso entendê-la como uma massa perpassada de energia, matéria impulsiva e vibrante onde se enraíza “a substância pensante” (Artaud *in* Grossman, 2016, p.10).

Em Artaud, a língua incorpora uma materialidade física (Ana Kiffer<sup>6</sup>) e é assim que a palavra poderá, através de sua força tátil, “nervosa”, atingir a Carne do espectador. Uma fuga estratégica da palavra literária, isto é, da linguagem clara e articulada - a qual podemos deduzir também como de base ideológica -, maneira para alcançar “diretamente o corpo sensorial do espectador” (*ibidem*, p. 17). Com isso ele desloca também a supremacia da visão sobre os outros sentidos, pois não é que ela deixa de existir, só não é a mais importante. Assim, a taticidade não está somente na ruptura com a linguagem, mas antes na própria condição de contágio, como relata Artaud nas suas experiências com os povos Tarahumaras, no México. Paul Beatriz Preciado explica que “durante os séculos XVIII e XIX, predomina uma patologização do tato e uma preferência pela visão como o sentido mais apropriado ao conhecimento e à ação racional. O tato e a pele são os dois denominadores comuns às duas formas de ‘contaminação’ venérea da época” (Preciado, 2014, p. 105).

Outra lição que Artaud nos ensina é a de que qualquer um que esteja comprometido nesse projeto deverá inventar pra si suas ferramentas próprias. No seu caso, elas incluem caixas, pregos, sopros, glossolalias. A relevância conferida ao plano sensorial, nervoso, sensível (e não apenas sentimental) é o que norteia todo seu trabalho e se traduz por Evelyne Grossman como uma escrita hipersensível<sup>7</sup>. Segundo ela, essa hipersensibilidade se manifesta

---

<sup>6</sup> As indicação à autora, pesquisadora e professora Ana Kiffer segue sem os dados referenciais porque provém de anotações minhas resultantes do curso que ela ministrou no primeiro semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Puc-Rio. O curso se chamou “Os limites do literário” e abordou os escritos de Antonin Artaud relacionando-os à contemporaneidade.

<sup>7</sup> A autora faz um desvio por Artaud para em seguida analisar os textos de Rolan Barthes, Marguerite Duras e Gilles Deleuze, que ela qualifica como “três escritas corporais hipersensíveis”: “O que está em jogo, portanto, nessas três escritas tão diferentes é precisamente a paciente reinvenção das novas subjetividades criadoras:

como “uma arma, uma ferramenta de exploração do mundo. É por aí que eles reencontram a revolução radical que Nietzsche imprime à noção de sensibilidade quando postula que a afetividade constitui a base de todo pensamento.” (Grossman, 2016, p.8-9).

Afetividade, sensibilidade e intensidade estabelecem, portanto, a rede instrumental teórica que força a superação do corpo orgânico ou anatômico. E se o conceito de corpo intensivo-afetivo-sensível é aquele que mais faz frente ao corpo anatômico-orgânico-biológico, é justamente por questionar suas finalidades funcionais e objetivas. A intensidade seria então uma palavra para nominar isto que passa *por entre*, que existe em ondas, que resiste à fixidez identitária das formas e à explicação causal. Entramos no domínio dos nervos, nesses canais que estão por todo o corpo, e que escapam à ordem do equilíbrio, do controle e do racionalismo primacialmente cerebral. Francis Bacon, o pintor, definiu-se certa vez como alguém “cerebralmente pessimista mas nervosamente otimista” (Deleuze, 2007, p. 50). Relação essa que se apresenta como uma grande contradição da arte - e da vida - aquilo que inexplicavelmente sentimos, por exemplo, diante de açougues, de prédios espelhados de cem andares, de acrobacias aéreas sem redes de proteção, de surfistas escorregando por ondas gigantes, e ainda, dos gritos de Artaud. É preciso um certo entendimento de que as coisas podem não acabar bem, mas ao mesmo tempo a confiança de que há uma força nervosamente liberadora diante daquilo que ultrapassa a uma só vez o corpo biológico e o sentimento – o que não significa a destruição do biológico e do sentimento enquanto um fim, mas antes como um processo. Mais do que uma aposta, trata-se de uma crença na experiência catastrófica enquanto possibilidade de nascimentos, como uma espécie de desmoronamento que possa fazer cair muros – apesar de que isso, no entanto, não nos dá a garantia de que novos muros possam ser construídos em outro lugar. E no limite, o que esses desabamentos e nascimentos revelam é a própria rede histórica que deflagra os mecanismos de poder que permitem a prevalência de certas verdades em detrimento de outras, isto é, dos próprios muros. Diz Foucault a respeito de *História da loucura*: “Meu sonho é que ele [o livro] fosse um explosivo eficaz como uma bomba, e bonito como fogos de artifício” (Foucault *in* Pol-Droit, 2004, p. 75).

O corpo intensivo está próximo da guerra, da loucura, dos gestos sem sentido. E esse é o risco desse enfrentamento. A exposição da carnalidade da figura humana, por sua vez, implica a exacerbação no plano das sensações, fazendo aparecer os corpos atingidos por

---

subjetividades hipersensíveis e impessoais, menos distantes do que poderíamos supor da carne de Artaud, esse ‘pesa-nervos’ onde, como se sabe, ele recoloca o anagrama sensível do pensamento” (Grossman, 2016, p. 12).

forças que agem “diretamente sobre o sistema nervoso” (Deleuze, 2007, p. 51). A obra de Artaud também é exemplar dessa crença, uma vez que ele é um dos maiores inventores do corpo enquanto máquina de liberar a vida em proveito de um “corpo anorgânico, de um corpo sem órgãos concebido como massa indiferenciada de sensações” (Grossman, 2016, p. 17). Variar estados, desejar a metamorfose, conceber corpos anormais, incômodos, “irracionais” e ambíguos, quando estas vias se encontram com as artes podem liberar aí uma potência de deformidade cujo efeito é um descarrilamento do realismo antropomórfico. É importante frisar, no entanto, que se essa parece ter sido a tônica triunfante na pintura moderna, capitaneada pelo imenso sucesso das telas de Pablo Picasso no meio das artes visuais, o mesmo não pode ser dito em relação ao cinema, ao teatro ou mesmo à dança, cujas experiências mais radicais no que se refere à representação do corpo se proliferaram somente a partir da década de 1960, e mesmo assim muitas vezes permanecendo no âmbito da marginalidade.

É evidente que a deformação não é a única via de contestação dos limites do corpo orgânico, mas sua exploração parece propor uma instabilidade que compromete direta e visivelmente os limites de uma forma normatizada, segundo funções, proporções e medidas. Seguindo com o exemplo de *Freaks*, duas gêmeas siamesas (Daisy e Violet Hilton) namoram dois homens diferentes e quando uma delas beija seu noivo, a outra sente como se fosse nela mesma. Em *A Mosca* (David Cronenberg, 1987), gradativamente o protagonista Seth começa a perder os contornos humanos deformando-se em uma mosca gigante asquerosa: sua pele se assemelha a uma superfície em carne viva, suas unhas caem, ele passa a regurgitar um líquido ácido para conseguir se alimentar. Há, no entanto, um desacordo entre o avançar da transformação corporal e a resistência da “pessoa” Seth em se entregar aos seus impulsos vitais de inseto, travando-se aí um inventivo embate: dissolução *versus* sobrevivência da subjetividade humana. Ou ainda, a personagem Mabel de *Uma mulher sob influência* (John Cassavetes, 1974), quando “faz caretas, bufã, emite ruídos incompreensíveis, e às vezes, quando em crise seus gestos irrompem com brutalidade, tensionando músculos, dando socos no ar, perdendo o equilíbrio” (Costa Jr., 2016, p. 294). Como se a deformação fosse uma via propícia à suspensão de uma subjetividade bem delineada em proveito da manifestação de alguma coisa que não se sabe exatamente o que é. A impossibilidade de uma apreensão clara acontece porque a deformação desordena uma rede de significações estáveis – as forças que agem sobre o corpo muitas vezes extrapolam a centralidade do sujeito racional e este acaba perdendo sua importância frente à exuberância que se apresenta aos sentidos. Pois não se trata

de abolir o sujeito, mas de admiti-lo enquanto um efeito de forças. E nessa instabilidade produzida pelas forças, o corpo ganha nitidez quando deixa de ser encarado não mais como um invólucro protetor empenhado na garantia exclusiva de uma unidade identitária.

Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema se encontrou em um momento privilegiado com a explosão dos “cinemas novos” em diversos países, havendo uma enorme ampliação da figuração do corpo acompanhada de processos de dessubjetivação das personagens e da rarefação das narrativas. Passados os anos subsequentes à guerra, os anos 60 e 70 viverão uma profusão de experiências de corporalidade, abrindo novos caminhos de expressão para a complexidade da relação entre os corpos e seus afetos. O desvelamento das atrocidades do Homem colonizador branco europeu, em alguns casos inclusive propagandeados como projetos humanistas, provocou a alteração de um eixo ético fundamental quanto à forma dos heróis e heroínas: eles já não podem agir como antes. Na América Latina também não podemos esquecer que muitos países haviam vivido recentemente ou estavam passando por ditaduras militares; enquanto isso os EUA sujavam suas mãos na Guerra do Vietnã contribuindo para o fortalecimento dos movimentos libertários, entre eles as lutas anti-racistas e os movimentos hippies.

Na perspectiva de Deleuze, essa crise do humanismo que no cinema europeu atingiu seu ápice no pós-guerra, primeiramente com o neo-realismo italiano e depois com os cinemas novos, ajudou a liberar um outro tipo de desordem. O que equivale dizer que tanto as personagens como as narrativas cinematográficas terão o arco das suas ações interrompidas, fragmentadas. No que tange à corporalidade, uma série de estados desconcertantes; de um lado a paralisia, a deambulação, as afasias e confusões de memória. De outro, o jorro contínuo, a loucura, o transe. Ambos interrompem uma lógica do prolongamento da ação, “domesticação e encantamento dos corpos, cujos efeitos de fascinação dominaram por bem uns trinta anos (1930-1960)” (Baecque, 2011, p.494), e que alcançou seu ápice durante a era de ouro da indústria hollywoodiana<sup>8</sup>.

Com efeito, a primeira coisa que todos esses estados têm em comum é que neles uma personagem se vê exposta a sensações visuais e sonoras (ou até mesmo tácteis, cutâneas, cenestésicas) que perderam seu prolongamento

---

<sup>8</sup> O que não quer dizer que esses estados sejam inexplorados no cinema narrativo. É preciso lembrar aqui de Hitchcock, que explorou com maestria estados incomuns nas suas personagens. Basta lembrarmos da imobilidade do protagonista de *Janela Indiscreta*, dos estados de vertigem em *Um corpo que cai* e da amnésia em *Quando fala o coração*. No entanto, é preciso notar que nestes casos, essas situações acabam sendo um mote para o desenrolar das ações e, conseqüentemente da resolução dos mistérios.

motor. Pode ser uma situação-limite, a iminência ou consequência de um acidente, a proximidade da morte, mas também estados mais banais do sono, do sonho ou de uma perturbação da atenção (Deleuze, 1990, p. 72).

Após um período de predomínio quase absoluto do cinema estadunidense, o herói clássico americano encontrou no cinema europeu do pós-guerra um rival acima de tudo mais indomável e inapreensível. “Os corpos da tela, a certa altura, foram como que desfeitos de sua forma bem-comportada, de novo expostos, asselvajados, violentados, voltando ao primitivo de suas origens cinematográficas” (Baecque, 2011, p. 495). O cinema moderno se torna então um dos meios favoráveis às experimentações do corpo, de liberação de expressividades “anormais”, reunidas em torno de uma deformação estruturante, isto é, através das forças que resistem à representação (Ana Kiffer). As personagens já não exercem uma função objetiva na trama, esta por sua vez perde seus encadeamentos causais ou “esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação” (Deleuze, 1990, p. 157). E quando olhamos para os corpos, surgem duas tendências de desregramento: a contração ou a distensão excessivas. Eles perdem então seus contornos nítidos, estáveis, comunicativos e sociáveis, em suma, isso que se encontra com o ideal de humano. Lembremos aqui do filme-transe *Sem essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), em que a atriz Maria Gladys passa o tempo todo gritando *AI QUE DOR DE BARRIGA, TÔ COM FOME*, contorcendo-se em gestos histriônicos. Durante o trajeto da descida do morro, Gladys intimida Helena Ignez, que se esquivava à menor aproximação. A ameaça, no entanto, nunca se efetiva em agressão, pois antes disso ela parece ser mesmo esquecida. Esse movimento de intimidação e esquivas, como uma disputa de território animalesca, retorna várias vezes sem alcançar nenhuma finalidade.

Essa é a resposta do cinema moderno, que vem romper drasticamente com a forma orgânica encarnada nas personagens dramático-narrativas, tornando possível a emergência de uma grande família de inadequados que se unem pela exposição de suas intensidades. Novamente não se trata aí de abolir a história contada, mas de conceber o corpo paralelamente ao mesmo plano de importância que a camada narrativa, e mesmo com um grau de autonomia em relação a esta. Lembremos aqui de *Eu, tu, ele, ela*, em que a narração em *voz off* da primeira parte do filme descreve as pequenas ações da personagem, mas estas, contudo, se efetivam com atraso ou antecipação, ou até mesmo antagonicamente à maneira como é contada. Ou seja, uma não-coincidência que permite justamente a autonomia dos gestos e movimentos corporais com relação à voz mais “descritiva” da banda sonora.

A construção das personagens também passa agora pela acentuada exploração da sexualidade, do corpo nu, das instabilidades afetivas, da descarga de energia – que pode se traduzir na variação de ritmos e velocidades –, da violência física, de uma gestualidade que extrapola significados consensuais, em suma, de um excesso corporal que tanto descamba para o acúmulo como para o retraimento. De todo modo trata-se de um ganho de materialidade dos corpos, mas cuja “clareza dos contornos e a fixidez da imagem se dissipam, dando lugar a verbos que afetam a todos os modos de existência: aparecer, desaparecer, reaparecer” (Lapoujade, 2017b, p. 117).

Quando observamos o corpo intensivo no quadro cinematográfico, percebemos como o princípio de desfiguração que problematiza a unidade do corpo e a identidade do sujeito é atravessado também por uma acentuada atenção aos gestos. A exploração da gestualidade, portanto, diz menos respeito a uma faculdade intelectual e claramente comunicável, guiada por uma lógica racional de causalidade, do que a uma significação ambígua. Estamos falando de um “corpo cujo comportamento escapa à noção de pantomina, em que o gesto não simboliza um sentido claro nem uma paixão legível” (Costa Jr., 2016, p. 295). O investimento na gestualidade rivaliza, portanto, com o sentido das palavras e com a expressão privilegiada do rosto, ambos em geral doadores de significantes narrativos. Pois não se trata de anular a força do verbo e do rosto, mas colocá-las em pé de igualdade com os gestos e as atitudes corporais. Podemos dizer que o rosto aí resiste à metáfora de janela da alma, isto é, expressão privilegiada de uma identidade interior. E o que decorre disso é que “a trama dos acontecimentos nem sempre é capaz de justificar a ação das personagens. O comportamento do corpo, nesse caso, não se mantém plenamente condizente com a fábula” (*ibidem*, p. 291). Deleuze nomeia de “gestus” o desenvolvimento das atitudes e posturas das personagens, retomando a expressão de Brecht para enunciar isso que seria “irredutível à intriga ou ao ‘assunto’” (Deleuze, 1990, p. 230).

O trabalho exaustivo sobre os gestos é nada mais do que um mergulho sobre a fisicalidade dos afetos, o que se traduz muitas vezes no gosto pela descarga de energia, excesso de movimento e velocidade de uns contrapondo-se ao retraimento, lentidão, cansaço de outros. “O que conta é que as anomalias de movimento se tornam o essencial ao invés de serem acidentais ou eventuais” (Deleuze, 1990, p. 158). Diferente da dramaturgia clássica, a sexualidade não se esconde por trás do amor, tampouco a dor aparece unicamente em decorrência do sofrimento. A dança é muitas vezes incorporada enquanto uma suspensão disruptiva, coreografia que impõe ao corpo outras maneiras deste ser explorado e integrado ao

tecido narrativo, tal é o caso de *Mauvais Sang*, de Leos Carax, como veremos no capítulo seguinte. E mesmo as ações banais cotidianas se tornam brutais quando inseridas numa cadeia repetitiva e rígida, que transborda à medida que novas intensidades ameaçam a sequência aparentemente controlada dessa cadeia (caso de *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman, 1975). Quando menos esperamos, os atores tornam-se dançarinos do cotidiano. A esse ganho de fisicalidade os corpos respondem por ritmos, vibrações e intensidades, o que dá a ver a existência sob o prima da variação e do desequilíbrio. E não é à toa que a *queda* é um gesto que reaparece junto com o florescimento da fisicalidade. A queda enquanto gesto de descontrole, falha social, contrariando o ideal de humano que pelo menos nas sociedades ocidentais busca ao máximo se afastar do chão, mas também acréscimo de materialidade, carnalidade e vulnerabilidade. Pois isso que outrora chamamos de Carne, não podemos esquecer que é matéria vulnerável. E por isso a crença na carne é também a crença em uma vulnerabilidade comum, que paradoxalmente, podemos dizer que “nos fazem saltar para fora do comum da experiência humana” (Lapoujade, 2017a, p.120).

É como se o cinema pudesse aí escancarar o nascimento e a passagem temporal entre os movimentos. “O cinema torna sensível, perceptível, e às vezes, como aqui, diretamente visível, o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos” (Comolli, 2008, p. 226). Pois se os movimentos estão acontecendo o tempo todo (só há movimento, só há mudança), a nossa percepção orientada para a atenção e sobrevivência diárias opera uma subtração que acaba vendo o mesmo no diferente, e a imobilidade onde só há dinâmica, carregando por fim os movimentos de objetivos e finalidades. Nesse sentido há uma otimização do tempo que tende a impedir a sensação do seu fluxo. E é curioso como normalmente associamos a apreensão do tempo a momentos de pausa e silêncio, ou seja, pelo abafamento do aparelho motor. Mas haveria aí o tempo que surge pela desordenação do movimento, quando este perde suas causas, objetivos e finalidades claras, portanto não-reconhecíveis de imediato. É assim também que o tempo pode deixar de ser apreendido como sucessivo, linear e cronológico.

A equação corpo-gesto / pensamento-ação, portanto, não dispensa o tempo da ação, mas o reintroduz de uma outra maneira à cena, a qual Deleuze associa diretamente à ruptura do vínculo do sensório-motor no sentido em que as ações das personagens não acarretam nem buscam a transformação de uma situação dramática. Na equação acima, o pensamento-ação se encontra distante do pensamento reflexivo e calculado, voltado para um “ajustamento às exigências do mundo material” (Lapoujade, 2017a, p. 92); o pensamento-ação coloca em cena

um tipo de movimento que muitas vezes não *serve* para nada. Nesse sentido, o tempo nasce de movimentos desordenados. Há quem veja aí uma ameaça à ordem; há quem sinta total aversão às desfigurações e deformidades; há quem sinta o desprezo, julgando as aberrações de movimento como erro ou necessidade de correção; finalmente, há quem só consiga encontrar o sujo na queda. Mas há quem veja tudo isso com simpatia, ou antes como exercício de liberdade contra as formas de dominação e aprisionamento do corpo pelo assujeitamento a determinações morais, institucionais, formais e subjetivas. O que reúne essas experiências, “tanto no cinema como no campo artístico e intelectual, é a ideia de que o corpo, sendo o lugar da encarnação de forças, é também aquele onde cada sujeito, singularmente, pode se desfazer, se desatar, reconquistar sua liberdade e fazer explodir as amarras sociais” (Bouquet, 1998, p. 61, tradução nossa).

É pela desordem do corpo, em sua expressão indecível e ambígua, que se poderá ver um *cinema do corpo*<sup>9</sup> surgir, tal como o denomina Deleuze na esteira dos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, os quais, segundo Daney, usaram e abusaram da palavra “corpo” no textos que se seguiram à *nouvelle vague*. Da mesma maneira que o corpo entrou para a história filosófica de Nietzsche, Artaud, Crary e Foucault, Deleuze dará continuidade a essa militância no cinema e influenciará toda uma gama de teóricos do cinema<sup>10</sup>. Segundo Anita Leandro,

Na década de 1970, Serge Daney já chamou nossa atenção para a importância que a ideia de "corpo" teve para o cinema. Com a crise da política e a crítica do discurso militante em narrativas engajadas, a pele, isto é, o corpo, torna-se de acordo com Daney, o último bastião de profundidade de sentido nos filmes: os slogans soam falsos e é a palavra "corpo" que permitirá que os críticos e cineastas "desengajar-se a tempo da fala vazia da política". Espera-se produzir um cinema mais direto que escape às representações e ao seu imenso poder discursivo. Cabe a Gilles Deleuze avaliar todas as consequências dessa reflexão sobre uma militância de gestos e atitudes corporais dos personagens na modernidade cinematográfica,

---

<sup>9</sup> “Talvez seja aí que o cinema do corpo se oponha essencialmente ao cinema de ação. A imagem-ação supõe um espaço no qual se distribuem os fins, os obstáculos, os meios, as subordinações, o principal e o secundário, as prevalências e repugnâncias: todo um espaço que chamamos de hodológico (...). O obstáculo não se deixa determinar, como na imagem-ação, em relação a objetivos e meios que unificariam o conjunto, mas se dispersa numa ‘pluralidade de maneiras de estar presente no mundo’, de pertencer a conjuntos, todos incompatíveis e no entanto, coexistentes” (Deleuze, 1990, p. 243).

<sup>10</sup> Entre eles, Jean-Louis Comolli que também faz uso da expressão quando se refere aos filmes de Cassavetes: “Eis um cinema do corpo, que machuca e que é capaz, no gesto seguinte, de acariciá-lo. Esses filmes de adulto que brincam como crianças (...) me fazem redescobrir (...) que o cinema é, antes de tudo, uma arte física. Como a ginástica, o boxe, a dança ou o combate amoroso” (Comolli, 2008, p. 224).



concentrando-se em obras que inventam novos movimentos e posições de câmera capazes de traduzir o que ele chamou de "gênese dos corpos" (Leandro, 2007, p. 1, tradução nossa).

Nesse mesmo movimento crítico que de vai de encontro ao corpo, é o vocabulário que também sofre uma mutação. Encontramos teóricos de cinema, sobretudo franceses (Jacques Aumont, Philippe Dubois, Nicole Brenez e Luc Vancheri), retomando o termo *figura*, cujos diversos sentidos ao longo da história foram bastante explorados por Erich Auerbach e posteriormente ampliado por Jean-François Lyotard nos seus escritos sobre o *figural*, que se debruçam majoritariamente sobre as artes plásticas. “Deslizamento do significado do personagem para o corpo, depois do corpo para a ‘figura’” (*ibidem*). Daí também, muitas vezes, a preferência pela expressão “figuração”, um termo mais largo do que “representação”, que muitas vezes parece apontar para uma limitação que conduz à herança realista de respeito à mímese. Segundo Edson Costa Júnior, o que está na base do *figural* é a “concepção de dessemelhança, segundo a qual a figura pode perder seus contornos, dissociar-se completamente do caráter representativo/figurativo para engendrar formas nem sempre claras, revogando a subordinação a um regime de legibilidade e inteligibilidade” (Costa Jr., 2018, p. 19). Desse modo, o *figural* é um movimento crítico, de ruptura com um sistema simbólico de representação. Conceito que aparece em favor de uma ruptura de paradigma, e nesse sentido não consiste simplesmente na substituição de um paradigma por outro (Nicole Brenez<sup>11</sup>).

Ainda que o estudo sobre o *figural* no cinema seja um tanto controverso e sua utilização seja bastante particular a cada autor, ele permite justamente evidenciar o processo de elaboração de um ser fílmico: este deixa de ser uma entidade e passa a ser encarado enquanto uma lógica de organização (Nicole Brenez), um desenvolvimento instável ou sistema de transformações. Na prática, trata-se de

(...) deshierarchicalizar as relações entre figura e fábula, considerando as figuras do ponto de vista de sua elaboração interna e a partir da atenção ao modo como o cinema as trama e renova infinitamente *ex nihilo*: trata-se sobretudo de restituir o trabalho do imaginário cinematográfico ao corpo – silhuetas, personagens, efigies, corpos são postos em circulação sem que haja recondução ou rebatimento sobre as ligações e significações acostumadas do visível e do real (Duarte, 2013, p. 329).

---

<sup>11</sup> Sempre que citarmos Nicole Brenez sem os dados bibliográficos, estaremos fazendo referência ao mini-curso proferido pela autora na Cinemateca do MAM-RJ entre 31 de agosto e 01 de setembro de 2015.

Poderíamos compará-lo a um projeto anti-arquetípico, no sentido que procura trabalhar *primeiro* com aquilo que aparece na imagem, e depois com as associações para fora dela – exigência que poderíamos atribuir à necessidade das próprias figuras, já que perderam em grande parte sua codificação, estando muitas vezes mais próximas de uma abstração do que de sua objetivação. Como se liberados de todo *a priori*, as personagens (quando imersas numa teia narrativa) ou as figuras (quando imersas numa extra-narrativa) pudessem ser melhor analisadas por meio dos encadeamentos internos, ou seja, de acordo com o que é produzido na e pela cena. Se o estudo do figural se destina muitas vezes ao cinema experimental, ele certamente não exclui nem o documentário nem a ficção narrativa. No limite, o que interessa é ver como um filme não para de articular essas dinâmicas: o figurativo, o figural, a mímese e a dessemelhança (Nicole Brenez). Contudo, o que fica nítido é o interesse em explorar os pontos de ruptura e desacordo, e para o estudo sobre o Figural o corpo parece funcionar como um importante disparador/catalisador. O que percebemos, por fim, é que tal interesse talvez condiga com uma postura ética anterior, cuja intenção, quando se trata de falar em arte, consiste em se debruçar sobre os componentes de desterritorialização, as saídas de casa, ou, nos termos que trabalhamos anteriormente, na saída do mundo exclusivo do psíquico-orgânico.

Assim, como já dissemos anteriormente, sendo o corpo a evidência mais material e perene da prova de nossa existência, o registro do corpo no cinema é basicamente sua propriedade ontológica. Não à toa, a noção clássica de *mise-en-scène* é entendida como “a arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida” (Oliveira Jr., 2013, p. 8). Pois se o homem e seu corpo são uma evidência, será justamente nesse *processo de evidenciação*, através dos recursos que o cinema oferece, que cada cineasta dará a sua resposta ao problema de como figurar um corpo na tela.

A diversidade das maneiras *como* o cinema responde a essa exigência é o que vai garantir sua sobrevida e sobretudo, sua capacidade infinita de reinvenção. Vincent Amiel chama atenção, por exemplo, para a maneira singular como Robert Bresson fragmenta e isola as partes do corpo pela montagem, para que elas possam em seguida adquirir um outro tipo de unidade e presença. Diz Bresson: “Ela [a fragmentação] é indispensável se não se quer cair na REPRESENTAÇÃO. Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência” (Bresson, 2005, p. 74). Ou como em Cassavetes, em que o frenesi produzido pela intensa mobilidade dos atores, aliado

aos planos fechados com pouca profundidade de campo implica no desfoque e perda de contorno das silhuetas. Por outro lado, Maurice Pialat e Chantal Akerman optam pelo uso de longos planos-sequências fazendo a descarga de energia nascer durante a cena e resultar no tempo de embate físico entre os corpos (*Aos nossos amores* e a terceira parte de *Eu, tu, ele, ela*). Em *Uma mulher é uma mulher* (Jean-Luc Godard, 1962), um preenchimento quase absoluto da banda sonora com montagens musicais anima as ações da protagonista, que absorve uma alternância de filtros coloridos, roupas e humores como numa brincadeira infantil. Em *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013), por sua vez, a jornada amorosa atribulada de Amianto é sobrecarregada de um artificialismo figurativo levado às últimas consequências, que faz aumentar o caráter trágico de seu destino infeliz (lágrimas na lama) e ao mesmo tempo sua doçura (risos, maciez da voz, gestos lúdicos). Diz ela: *prefiro mudar o mundo, embora eu prefira um segundo contigo, meu amor*. Ou ainda, se tomarmos uma parte do cinema de Gus Van Sant como exemplo - *Elefante* e *Últimos dias* -, veremos que “quanto mais violento o tema, mais serena a forma” (Oliveira Jr., 2006, p. 68): em *Elefante*, longos trajetos de calmas caminhadas por entre corredores de uma escola antecedem o massacre final; em *Últimos Dias*, um processo de evaporação de Blake<sup>12</sup>, “sua permanência física sendo inversamente proporcional à duração do plano” (Oliveira Jr., 2006, p. 67).

Quando trazemos os filmes de Leos Carax para a discussão sobre o corpo no cinema, é por percebermos que todo seu trabalho se baseia na instabilidade figurativa, ou se preferirmos, em séries de metamorfoses, por vezes colocando o corpo no limite do seu desaparecimento. Poderíamos aqui aproximá-lo do que diz Stéphane Bouquet a respeito de Cassavetes: o fato de que ambos realizam “cinematograficamente – portanto corporalmente – a ideia filosófica de que a vida não é uma forma, uma luta contra a desordem, mas uma sucessão desordenada de intensidades” (Bouquet, 1998, p. 63, tradução nossa).

Assim, a contribuição de Carax para o pensamento sobre o corpo no cinema passa necessariamente por um conjunto de apostas, nas quais elencaremos a seguir particularidades históricas e aspectos que consideramos essenciais no que concerne ao tratamento inventivo sobre o corpo: a composição do rosto, a velocidade traduzida em errância, o excesso de gestualidade pelos eventos performativos e apropriações do burlesco, a deformação e a exposição da vulnerabilidade da carne enquanto experiência-limite, passando pela relação entre Carax e Denis Lavant, o ator que protagonizou grande parte dos seus filmes e é responsável por imprimir boa parte da fisicalidade que alimenta o projeto caraxiano.

---

<sup>12</sup> Duas reinvenções: Blake é a reinvenção do mito Kurt Cobain, e *Elefante* a da catástrofe de Columbine.

## 2. O CINEMA DE LEOS CARAX PELO PRISMA DO CORPO

Diante do que apresentamos no capítulo anterior, é importante não perder de vista algumas ideias para que elas possam caminhar juntas com o que virá aqui. Primeiramente, importante reter a noção do corpo tomando-o como acidente, mais próximo, portanto, do conflito e da instabilidade do que da compreensão que procura enxergá-lo segundo uma constância (a isso nos apropriamos do método genealógico utilizados por Nietzsche, Foucault e Cray). Nesse mesmo movimento, a semelhança com uma forma divina (imutável) ou mesmo a posse de uma natureza essencial perdem valor. Fica clara então nosso intuito em compreendê-lo como uma invenção histórico-social. Além disso, examinamos como o ganho corporal empreendido pelos escritos sobretudo de Nietzsche, Artaud e Foucault, está indissociado de uma reversão do sujeito enquanto um “eu” fundador da experiência cuja substância pensante/razão estaria localizada na alma. O efeito dessa reversão será, portanto, uma desierarquização da importância da alma em relação ao corpo, e mais, uma realocação do pensamento, que passa a habitar a Carne (canal de sensações que expõe também a vulnerabilidade do corpo). De um lado, a atenção à matéria corporal como constitutiva do pensamento, de outro o “eu” passa a ser entendido como um efeito de forças. É assim que a noção de corpo intensivo vem à tona, como aquilo que desorganiza uma estrutura, tensiona tanto a fixidez identitária como a significante e rejeita tudo aquilo que se coloca como instância superior (transcendente) aos seres. Trata-se de pensar a existência e as expressividades corporais do ponto de vista de uma ética que combate o moralismo essencializante, ao qual é notória a tendência à fixidez e o julgamento entre os pólos do bem e do mal. Como falamos anteriormente, uma das principais consequências dessa abordagem para o campo das imagens é a resistência ao realismo antropomórfico, que encontra no cinema moderno uma importante gênese liberadora de expressividades “anormais”.

O corpo no cinema parece ser um assunto mesmo inesgotável, um campo imenso que pode ser ampliado tanto para o passado do cinema, como para aquele que está por vir. É nesse sentido que qualquer descoberta “antiga” ou estreia recente de uma obra cinematográfica podem contribuir com o surgimento de novas questões figurativas e com isso ajudar a fertilizar o debate. Em meio a essa vastidão, e já adentrando propriamente a realização de

Leos Carax, cabem aqui algumas diferenciações de base comumente associadas à abordagem do corpo no cinema.

Diante da rarefação da narrativa, da dessubjetivação das personagens e, portanto, do distanciamento em relação às histórias pessoais e/ou biográficas, observamos que existe aí o risco de estarmos caindo numa outra universalidade, justamente por refletir algo que está posto no cinema de Carax: a minimização ou até a desconsideração de aspectos sociais e culturais, tais como as lutas políticas que envolvem questões de raça, gênero e sexualidade. Pois mesmo que ele proponha uma aproximação das mazelas sociais, caso mais específico de *Os amantes da Pont-Neuf* e *Pola X*, as narrativas serão prioritariamente construídas pela experiência de protagonistas homens e brancos. Nesse sentido fica claro que Carax não leva em conta a problemática do universalismo, uma postura, contudo, que não demonstra uma reatividade, mas antes uma ignorância às especificidades dessas divisões. Da mesma forma, o amor, enquanto tema caro à sua obra, se dará sempre um entre um casal composto por um homem e uma mulher. Para ele, o fato de filmar é um trabalho bastante heterossexual<sup>13</sup>.

Tampouco se trata de mergulhar no universo dos mutantes das ficções científicas, na monstruosidade dos filmes de horror, no corpo erótico da pornografia ou nos ultratecnologizados dos super-heróis das adaptações de histórias em quadrinhos. Nos cinco longas-metragens dirigidos por Carax, a presença do corpo está interligada principalmente às singularidades dos tipos delinquentes, marginais, desviantes, solitários, miseráveis, vivendo em graus de inadequação em relação ao movimento da cidade europeia mais visitada do mundo e centro do capitalismo global. São personagens que se expõem a riscos, desenvolvem habilidades necessárias a seus modos específicos de sobrevivência e circulam nas ruas de uma Paris que pertence a poucos, paralelamente àquela pertencente a todos.

Isto posto, percebemos que em cada um desses filmes há o aparecimento de uma história do corpo, e esta passa necessariamente pela experiência de morte e renascimento, num embate com o mundo nada razoável: “um corpo que em si mesmo é o caos” (Reis, 2012). “Esta aspiração ao mesmo tempo vitalista e destrutiva, é o único ponto comum entre Alex (Denis Lavant em *Boy meets girl*, *Sangue Ruim* e *Os amantes da Pont-Neuf*), Pierre/Aladin (Guillaume Depardieu em *Pola X*) e Monsieur Oscar (Denis Lavant em *Holy Motors*)” (Lepastier, 2012, p. 8, tradução nossa).

---

<sup>13</sup> A esse respeito ler o diálogo entre Philippe Garrel e Leos Carax, transcrito na edição n. 365 da Cahiers du Cinéma, p. 37.

Assim, se podemos falar em uma política dos corpos em Carax, esta se ancora, por um lado, na capacidade que cada um possui para se renovar periodicamente - uma renovação impossível de acontecer fora do corpo, ou melhor, tornada visível sobretudo através dele -, em que a única condição que se coloca, para isso acontecer, é a “conservação” de uma composição larvar, isto é, avessa a uma constituição rígida, determinada e estratificada. Por outro lado, trata-se de uma aposta na liberação dos corpos, expressa através de gestos e atitudes não automatizadas e que, dada a sua complexidade, resistem a uma apreensão vinculada a funções, justificativas e finalidades claras. Um corpo, portanto, que se insurge contra a docilização das normas sociais – e narrativas – e ao mesmo tempo problematiza as fronteiras que separam a razão do irracional, o amor da raiva, o pessoal do impessoal, o orgânico do anorgânico, o controle do descontrole. Sendo impossível escapar das dicotomias, e inevitavelmente elas andam juntas como dobras de superfícies contíguas, percebemos que a desorganização desses limites permite a expansão das possibilidades da figuração do corpo. Nesse sentido, as personagens produzem justamente o questionamento dessas linhas demarcatórias, na medida em que experimentam o desconforto de transitar *por* esses limites. Cristian Bañuz comenta que a

(...) dicotomia entre imóvel e êxtase como a transgressão dos limites do corpo é central para o trabalho de Carax. Suas personagens se comportam como se vivessem em uma fronteira, constantemente tentando chegar ao outro lado, para escapar da quietude, arrancar sua pele e aspirar um pouco de ar (Bañuz, 2006, tradução nossa).

Poderíamos dividir a figuração do corpo em Carax em três grandes blocos: no primeiro, composto por *Boy meets girl* e *Sangue Ruim*, o corpo é fragmentado e os rostos investidos de uma força pictórica, há uma busca pela beleza e pelo controle do quadro através da luminosidade, cores fortes e construção dos cenários. Algo que se aproxima de um cinema antinaturalista ou de uma forma poética-lírica. As atitudes aí podem ser confundidas com poses e a inconstância dos corpos responde a um tipo de rebeldia juvenil, um “tudo ou nada” carregado de uma força lúdica, ainda que muitas vezes rasgante. Em *Boy meets girl*, Alex tenta matar seu amigo e depois o presenteia com discos roubados de uma loja; a imobilidade depressiva da personagem Mireille é frequentemente quebrada com os números de sapateado, ou no caso de Alex com uma verborragia que irrompe do silêncio e que escoia como um fluxo ininterrupto. Em *Sangue ruim*, Alex baleado, à beira da morte, ainda tenta uns últimos golpes de boxe no ar antes de desfalecer; a sequência central do filme que compreende a

aproximação de Alex e Anna, se inicia com uma briga, passa por um diálogo intimista, por uma corrida acrobática, em seguida por uma estranha conversa telefônica para terminar com jovens-crianças brincando com espuma de barbear.

No segundo bloco incluímos *Os amantes da Pont-Neuf e Pola X*, em que os corpos perdem os seus traços lúdicos e pictóricos para encontrarem o sujo, a deformação, a violência, a brutalidade da vida. Os rostos ganham em aspectos monstruosos e o excesso de fisicalidade toma conta das personagens, os corpos estão mais inteiros e menos fragmentados. Os limites com a morte e a loucura estão mais próximos e inundam a narrativa. Seu enfrentamento com o real se reflete também na passagem das personagens por instituições como sanatórios, prisões e hospitais.

*Holy Motors* constitui o terceiro bloco e marca um mergulho na forma barroca, em que o diretor se distancia das normas do cinema convencional para inventar uma poética maneirista em um meio espetacular, cibernético e labiríntico – dessa vez sem a presença das personagens “torturadas” dos filmes anteriores. M. Oscar é um homem mais velho e maduro, que vive um ator em constante experiência de morte e nascimento, despersonalização e “volta a si” pois precisa passar de um papel a outro doze vezes ao longo de um dia de trabalho. A cada papel é uma nova pele que nasce junto com atitudes e posturas próprias, as quais ele precisa se desgarrar em seguida. No geral os corpos caraxianos carregam um excesso de marcas visíveis, atributos, qualidades, ritmos, velocidades, gestualidades e cores, que nesse filme alcançam o grau máximo de variação, pois aí incorpora doze ritmos, qualidades, velocidades.

Em todos os casos explicitados acima, observamos a tentativa de explorar a fisicalidade dos corpos, seja concentrando-se em aspectos minimalistas e pictóricos como os rostos, as poses e as palavras, seja ampliando-os em movimentos mais largos e expansivos.

Enquanto um cinema da fisicalidade, não raro os movimentos se precipitam antes mesmo de serem racionalizados (Vincent Amiel). É que o saber do corpo antecipa o gesto ao pensamento reflexivo, e aí encontramos um domínio corporal mais próximo dos bailarinos, atletas e artistas de circo. É assim que as personagens de Carax se tornam acrobatas, ventríloquos, dançarinos, brincantes, cuspidores de fogo, saltadores de paraquedas, esquiadores, tudo isso que desloca o corpo de sua gravidade comum, a uma distância segura com a terra, e permite confrontar seu peso com uma verticalidade em direção ao concreto, à água, ao ar. Um regime de forças antagônicas que atuam por queda e elevação: o peso de si mesmo adicionado ou diminuído ao peso da gravidade.

Aliás, são também geralmente investidos por uma sobrecarga e rebuscamento formais que tanto se opõe ao classicismo que preza pela fluidez e transparência<sup>14</sup>, como também parecem ser uma resposta ao esgotamento do cinema moderno. Luiz Carlos Oliveira Jr. elucida bem essa questão ao dizer que a *mise en scène* aí se complica: “nunca equilibrada e invisível, como nos autores clássicos, nem desimpedida e livre, como na primeira geração do cinema moderno” (Oliveira Jr., 2014, p. 122). Com isso Leos Carax seria incluído, ao lado de outros cineastas que marcaram forte presença na década de 80, numa tendência estética rotulada como *maneirista*. Assim, essa sensibilidade *maneirista* implicaria “no espírito semelhante àquele que teria motivado artisticamente os pintores pós-renascentistas: o sentimento de haver chegado tarde demais a uma tradição e a vontade de distorcer o modelo através do excesso” (Ferreira, 2014).

Em abril de 1985, os *Cahiers du Cinéma* publicam um dossiê intitulado ‘Le cinéma à l’heure du maneirisme’ [O cinema no tempo do maneirismo], condensando a hipótese que já vinha sendo esboçada em edições anteriores da revista: a de que, analogamente ao que ocorrera nas artes plásticas após o fim do Renascimento, o cinema vivia um ‘momento maneirista’. O artigo que faz um apanhado geral da questão é o de Alain Bergala, ‘D’une certaine manière’ [De uma certa maneira], que começa apresentando o conceito em sua amplitude, uma vez que abrange filmes que derivam da sensibilidade e anseios bem distintos entre si. O que *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), (...) *Boy meets girl* (Leos Carax, 1984) e *L’enfant secret* (Philippe Garrel, 1979) têm em comum, por mais singulares que sejam suas propostas estéticas é a consciência de terem chegado depois: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 70. A forma que resulta dessa constatação, portanto, é uma *forma tardia* (Oliveira Jr., 2014, p. 122).

Uma das saídas de Carax para lidar com o peso do passado será a aposta no acúmulo e no artifício. O corpo em crise aí é necessariamente aquele que conserva uma história ao mesmo tempo em que está disposto a arriscar em primeiras experiências. Nos três primeiros filmes, que formam uma espécie de trilogia (*Boy meets girl*, *Sangue Ruim* e *Os Amantes da Pont-Neuf*), o arrebatamento do primeiro amor é a mola propulsora da criatividade do corpo. Assim, quando em *Sangue Ruim* Anna (Juliette Binoche) opta por dormir no hotel em frente após uma crise de seu marido Marc (Michel Piccoli), e Alex apaixonado (Denis Lavant) pede

---

<sup>14</sup> Luiz Carlos Oliveira Jr. define o estilo de Otto Preminger como aquele que melhor representa a perfeição da encenação clássica: “Os movimentos de Gene Tierney [no filme *Passos da noite*] desenham um triângulo no cenário, impõem à cena uma geometria precisa. Ainda assim, a *mise en scène* de seus gestos e movimentos é de uma quase invisibilidade; ‘uma encenação expressiva – na maior neutralidade aparente’” (Oliveira Jr., 2014 p. 79).



para falar com ela uma última vez ao telefone, o diálogo entre um homem e uma mulher, motivo tantas vezes filmado no cinema na forma de um campo-contracampo, nessa cena torna-se um inusitado encadeamento acrobático-poético. Nesse caso nem seria possível chamar de diálogo *stricto sensu*, ao menos para o espectador, para quem a voz de Anna é suprimida. Apenas Alex a escuta, enquanto os espectadores devem se contentar com o mexer dos seus lábios e expressões faciais. Depois, o telefone já não basta, Alex precisa vê-la uma última vez nessa noite. Ela aparece na janela, e ele se esforça para puxar o fio de telefone de modo que seu olhar consiga alcançá-la. Não basta ver *ou* falar, dentro desse sistema acumulativo é preciso que os dois aconteçam ao mesmo tempo, e ainda superando um obstáculo físico-espacial. Alex declara seu amor e como resposta Anna lança um bilhete pela janela. Assim que Alex o pega em suas mãos, apenas *ouvimos* o que diz o bilhete, enfim pela voz dela – um contraponto à todo o restante do “diálogo”: *Alex, precisamos salvar Marc*.



Figura 1 - Alex (Denis Lavant) e Anna (Juliette Binoche) em *Sangue Ruim*

Uma outra maneira de entender esse *tarde demais* – poderíamos chamar também de uma consciência crítica – é pelo acúmulo de referências do próprio cinema como também das autorreferências, que na medida que ganham a tela se tornam as autoficções caraxianas. “Imagens que retomam outras imagens” (Oliveira Jr., 2014, p.119), apropriações de gêneros e fabulações de experiências pessoais, refratam esse *tarde demais* numa mistura de temporalidades própria de um anacronismo. Tudo isso que Carax prefere chamar de “emoções vividas<sup>15</sup>” (Carax, 1986) cria um tipo de saturação em que a época na qual se passam as narrativas escapa de uma analogia realista com algum período identificável da história. Assim, há camadas de temporalidades que se superpõem e contribuem para o projeto de

<sup>15</sup> “Essa palavra, referência, que é terrível, porque só é utilizada quando se trata de arte. Então é evidente que em um filme, tudo se refere às emoções vividas. Se eu filmo qualquer um que come um croissant, ninguém vai dizer que eu faço uma referência ao meu confeitiro. Mas se se trata de um filme ou um livro, as pessoas vão perguntar, como se houvesse uma verdadeira intenção, quando faz séculos que é sabido que a arte se nutre do amor da arte, entre outras coisas...” (Carax, 1986, p. 30, tradução nossa).

criação de *outros mundos*, em que por vezes aparece um flerte com o absurdo. Em *Holy Motors*, por exemplo, há uma grande imersão total no universo do digital que, no entanto, omite todas as telas<sup>16</sup>; um tempo que aponta para um futuro, mas no qual as câmeras em película são uma memória recente e as limusines (grandes máquinas motorizadas) estão com seus dias contados. Também nos outros filmes menos naturalistas (*Boy meets girl*, *Sangue Ruim* e *Holy Motors*) isso é muito claro, mas não impede de aparecer nos mais “realistas” (*Pola X* e *Os amantes...*): a memória da guerra na Europa Oriental se mistura a um *bunker punk* que abriga comunidades excluídas em *Pola X*; uma ponte em obras esvaziada, no coração de Paris, espaço transitório onde os mendigos dançam sob os fogos de 14 de julho e também na qual Michelle (Juliette Binoche) recebe a notícia via rádio que sua misteriosa doença ocular tem cura (*Os Amantes...*). No que se refere aos personagens, é comum que os críticos se refiram aos Alex’s dos primeiros filmes como criança-velha (*enfant-vieillard*)<sup>17</sup> enquanto o Oscar do último filme é um homem sem idade. Esse anacronismo, no entanto, atinge vários níveis da encenação: cenários hiper-estilizados, trilhas sonoras que misturam *pop* e música clássica (como é o caso da coreografia em *duo* de *Os amantes...*), e outras escolhas que se encadeiam pelo absurdo.

Um outro traço bastante característico dos filmes de Carax, sobretudo nos dois primeiros (*Boy meets girl* e *Sangue Ruim*) é o arranjo minucioso dos elementos em quadro que conferem à imagem uma força plástica encantatória, que poderíamos nominar como *maneirismo pictórico*. “É um cinema pictórico, na medida em que chama atenção mais ao plano do que a algo que poderia emergir da justaposição de imagens” (Ferreira, 2014). Assim, há um desejo de organizar uma forma discursiva se valendo de uma enorme gama de signos, da saturação das cores e luzes, do destacamento entre figura e fundo, e de espaços bastante preenchidos. Além disso, há um uso recorrente dos *closes* e variações de pontos de vista (ver Figura 4).

Um contraponto total com a proposta de um outro diretor francês mais velho, mas que fizera sua obra talvez de maior sucesso na mesma época. Em 1983, Maurice Pialat lançava *Aos nossos amores*, por uma via oposta à de Carax, ao “permitir à cena organizar-se em função menos de um discurso pronto do que de uma distribuição da energia momentânea de

---

<sup>16</sup> A única exceção, como veremos adiante, é a cena de *motion capture*, onde ainda assim as telas ficam restritas a um circuito fechado.

<sup>17</sup> Expressão presente tanto no livro *Leos Carax*, de Fergus Daly e Garin Wood como no artigo *Sur la terre como au ciel*, artigo de Alain Phillipon (*Cahiers du Cinéma* n. 389).

seus elementos” (Oliveira Jr., 2006, p. 71). Nas sequências de maior embate físico nota-se ainda a preferência pelos planos-conjunto de longa duração para facilitar a visualização como um todo, “com poucos cortes e sem grandes alterações no ponto de vista (...), assumindo aspecto desdramatizado e documental que prima pelo caráter direto das cenas, sem grandes preocupações com a expressividade pictórica” (Costa Jr., 2016, p. 293). Proposta que Joachim Lepastier considera ter sido predominante “no período dos anos 90, durante o qual o ‘jovem cinema francês’ é tragado por um mimetismo pialatino do qual ele [Carax] é a antítese absoluta (Lepastier, 2012, p. 9, tradução nossa).

Assim, a grande preocupação formal de Carax com o quadro e a fotogenia correu o risco de ser confundida com um excesso de formalismo vazio e gratuito. Ao longo da década de 1980, Carax foi até certo ponto pejorativamente incluído numa tendência nomeada como *cinema do look*<sup>18</sup>, junto com outros dois cineastas: Luc Besson ou Jean-Jacques Beineix. Explica Filipe Furtado:

Como *Boy Meets Girl* e principalmente *Sangue Ruim* circularam pelo mundo na segunda metade dos anos 80, quando estávamos no auge da popularidade de *Diva* e *Subway*, o que boa parte da crítica viu foi apenas o estilo agressivo de Carax, e como Denis Lavant correndo ao som de “Modern Love” de Bowie poderia ser jogado na mesma pilha do maneirismo publicitário de um Luc Besson ou Jean-Jacques Beineix. Pouco importam as outras informações disponíveis, que apontavam Carax como um cineasta de olhar mais articulado e de raízes bem distantes daquela dupla – como os textos que publicara ocasionalmente na Cahiers du Cinéma, que mostravam uma paixão evidente pelo cinema mudo e certo drama com tintas excessivas; ou o fato de que fora convidado a fazer pontas em filmes de Philippe Garrel e Jean-Luc Godard. Mas a pecha de publicitário já havia sido distribuída apressadamente, e até hoje Carax tem dificuldades para se livrar dela (Furtado, 2010).<sup>19</sup>

Jean-Yves Escoffier, diretor de fotografia da trilogia, rebate o rótulo de *cinema do look* tratando o formal não como uma escolha fácil e segura – o clichê – mas enquanto um desafio que envolve rigor, trabalho e insistência, em que “a fotogenia não possui interesse nela mesma”. E retoma uma frase de *Boy meets girl* que resume claramente sua posição e possivelmente também a de Carax: “No início era o verbo, não, no início era a imagem...não,

---

<sup>18</sup> Termo cunhado originalmente em 1989 pelo crítico Raphaël Bassan na revista “La Revue du Cinéma”, edição n. 448.

<sup>19</sup> Carax participou dos filmes *Les ministères de l'art* (1989), de Phillippe Garrel e *King Lear* (1987), de Jean-Luc Godard.

*no início era a emoção. Não é, portanto: No início era a imagem. É sempre da emoção que se trata*” (Escoffier, 1986, p. 30, tradução nossa).

Com *Os Amantes...* e *Pola X*, o rótulo de formalista-publicitário aos poucos vai se descolando da obra do cineasta. O grau de frontalidade (que remete à teatralidade), a pouca profundidade de campo, a predominância dos planos estáticos, o uso frequente do *closes* nos rostos, assim como as marcas antinaturalistas, vão perdendo força para dar lugar a um cinema mais dinâmico e menos pictórico. Com isso, a dimensão física como atravessamento das (primeiras) experiências vividas pelas personagens se torna ainda mais pungente. Quando se trata das paixões, por exemplo, algo se passa entre um amante e outro cuja resposta a essa sensação não conseguiríamos chamar calmamente de humana. Trata-se, antes, do que “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido” (Deleuze, Guattari, 1992, p. 222). Os corpos ganham ainda mais velocidade, deformação e carnalidade.

Por fim, há ainda uma outra marca distintiva do cinema de Carax: o trabalho original com a performance e o espetáculo. As performances aí se tornam eventos suspensivos, capazes de deslocar a linha narrativa (seja ela fina ou espessa), produzir espanto e maravilhamento, evidenciar a expressividade corporal dos atores, produzindo com isso verdadeiros blocos de sensações como linhas de fuga. O que para nós significa não menos do que a capacidade de expansão do cinema em renovar a crença no êxtase, ao utilizar uma soma de ferramentas cinematográficas na produção de momentos espetaculares: música, coreografias, luzes e notáveis movimenos de câmera. Nessa elevação do corpo através de mecanismos que potencializam sua expressividade, há aí um lugar de ruptura com a tradição da cultura europeia, tão fortemente marcada pela predominância da palavra enquanto valor humano, e uma aproximação com a cultura americana do culto ao corpo, cuja herança remonta ao “corpo burlesco e acrobático não só da comédia ligeira, mas de todos os primeiros aventureiros da história do espetáculo americano do corpo” (Oliveira Jr., 2006, p. 61).

Se os “heróis asselvajados” das vanguardas cinematográficas pós anos 60 parecem ter despertado o interesse da crítica e teoria cinematográficas francesa para o pensamento sobre o corpo é porque vislumbrou-se aí uma maneira de retirá-lo de sua representação alienante ou submissão ao discurso e à narrativa<sup>20</sup>. Uma marcação de oposição em relação à produção de um fascínio do corpo dependente da reiteração de símbolos, saturação de elementos e valores morais que atuam na eficácia do processo de identificação do público, seja pela repulsa,

---

<sup>20</sup> Pensamos aqui no livro de Vincent Amiel, um quase manifesto contra a objetivação dos corpos pela força disciplinadora da narrativa.

prazer ou comoção. Mariana Baltar dá a isso o nome de narrativas do excesso, em que a pornografia, o horror e o melodrama se tornam parte dos chamados gêneros do corpo, podendo esta denominação ser estendida também ao musical e certas comédias<sup>21</sup>.

No entanto, a proposição de Elena Del Río tenta problematizar o corpo no interior do gênero, ressaltando a força dos eventos performativos enquanto instâncias disruptivas das representações do corpo. Trata-se de ressaltar seu poder expressivo levando em conta sua capacidade de mobilizar o espectador através do prazer visual, produzindo “arrebatamento, sedução, estímulos e reações sentimentais e sensoriais” (Baltar, 2012, p.133).

Se voltarmos ao conceito de cinema de atrações proposto por Tom Gunning, que em uma revisão de sua obra atualiza essa ideia para o cinema narrativo, podemos melhor compreender a força do caráter performativo.

Atrações, portanto, devem ser entendidas nas suas duas acepções: como ato de performance cuja autonomia relativa é preservada ainda que em sua inserção no interior do tecido filmico; e como relação com o espectador - seja a partir da espetacularização das características próprias do aparato (a performance do corpo da câmera como espetáculo e atração) ou pelo "valor" do que é mostrado. Esse "valor" do mostrado está associado à força dos corpos nas telas que atesta a presença do mundo, das alteridades, do cotidiano, da intimidade (...) para o olhar público. Por outro lado, as atrações inserem a "realidade" desse corpo em outra esfera para além da sua faculdade de representar, mas como força de expressão. Nesse sentido, as atrações se fazem no tecido audiovisual – no corpo do filme – e podem ser percebidas como performance e como intensificação do efeito afetivo e espantoso (astonishment) do espetáculo cinematográfico (Baltar, 2016, p.9).

Assim, a performatividade se constitui enquanto excesso de expressividade, ou seja, força disruptiva que se ancora no poder do corpo em escapar às normas representativas. Se observarmos o exemplo emblemático elencado por Elena Del Río em *Palavras ao vento* (*Written on the wind*, Douglas Sirk, 1956), podemos ver como isso se dá no melodrama. A passagem em questão acontece quando a personagem Marylee, irmã e filha problemática chega em casa, liga sua vitrola e começa a dançar vigorosamente. A cena é estruturada em uma montagem paralela entre a personagem feminina e o seu pai, em que se sobressai uma relação de oposição: a vitalidade da filha se contrapõe à tristeza paterna, ou seja, ascensão e queda. Envoltos em panos transparentes vermelhos que se agitam com os movimentos da

---

<sup>21</sup> Ver “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um *Procedimento Operacional Padrão*” (Mariana Baltar, 2012).

personagem, num crescente de música e coreografia, a cena encontra seu clímax na morte do pai desgostoso da filha, que cai das escadas quando justamente subia para encontrá-la. Apelidada de “dança da morte” por Del Río, a autora vê aí um evento afetivo-expressivo capaz de “transformar a dança corporal de Maryleen em uma superfície movente vermelha esvaziada de todos os traços fetichistas” (Del Río, 2008, p. 63, tradução nossa). Se a força da cena pode ser de fato questionada quanto à sua potência disruptiva em relação ao todo do filme (e também enquanto uma suspensão do fetichismo), seja pela rápida duração da dança, seja pelo fato de possuir uma função dramática clara, fica notório um acréscimo de corporalidade à personagem, assim como um contraste visual possibilitado por uma diferença no tratamento formal, que coloca em primeiro plano os panos vermelhos e por um determinado momento enquadra apenas as pernas da personagem vistas através do tecido, de uma altura baixa, próxima ao chão. A esses novos elementos soma-se também a frontalidade da câmera.

Desse modo, é curioso como os eventos performativos parecem constituir um dos pontos de inflexão possíveis entre o primeiro cinema, o cinema de gênero e o cinema de Carax, uma vez que a própria “natureza” da performance tanto num como noutro caso (sem com isso querer apagar as diferenças entre elas) se constitui como um momento efêmero e destacado da trama, que por isso desestabiliza o curso da narrativa mesmo quando esta já se apresenta como rarefeita. É comum, poranto, que haja uma nova ordem entre o corpo da personagem e a câmera, uma fisicalidade que se traduz em descarga de energia não raro sedutora, o uso excessivo de recursos estilísticos encontrados na música, em jogos de luzes e cores, no recurso de *slowmotion*, etc. Na associação total ou parcial entre esses elementos, a atenção do espectador é mobilizada por um conjunto de estímulos encantatórios que, no limite, engendra uma experiência transformativa tanto para as personagens como para o espectador.

Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogênica. Na representação, a repetição dá luz ao mesmo; na performance, cada repetição encena um único evento. Performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir. (Del Río *apud* Baltar, 2016, p. 11).

A diferença entre os diferentes eventos performativos consistiria, portanto, na maneira como eles são englobados ou não pela narrativa. Em outras palavras, por seu grau de autonomia em relação ao todo. E junto a isso, como esse arranjo intensivo-afetivo efêmero

poderá ser explicado de acordo com a construção psicológica das personagens, ou, ao contrário, optando por caminhos mais indefinidos e turvos, isto é, menos funcionais emocional e dramaticamente.

Numa associação bastante peculiar ao cinema de Carax, esse desejo de voo, de leveza, de liberação, que boa parte dos eventos performativos parece assinalar, convive com o peso trágico de finitude que se apresenta pelo fim das relações, pela morte e pela crueldade que os corpos enfrentam no embate com a gravidade. No limite, essas duas instâncias se intensificam, favorecem a circulação vital que encontra na morte e no renascimento, no fim e na reinvenção de si mesmos, a fonte pulsante do projeto caraxiano, esta irremediável busca de uma ética da intensidade no cinema, marcada por uma articulação ímpar entre performance-espetáculo e degradação-marginalidade, estilo que acabaria por conquistar tanto admiradores como críticos espinhosos, até pelo menos a chegada de *Holy Motors*, que marca uma descontinuidade na carreira do diretor. Nele, as metamorfoses se instauram como parte de um jogo interpretativo, as personagens degradadas desaparecem, as performances e o espetáculo adquirem uma forma particular que engendra a lógica do filme, e não mais se restringe a eventos-performativos. A análise de *Holy Motors* e das problemáticas que ele suscita é assunto do capítulo 3.

## **2.1) Carax-Lavant: criatura de duas cabeças; ou o risco a dois**

Leos Carax começa a filmar na década de 80, realizando seu primeiro curta-metragem *Strangulation blues* aos dezenove anos, pelo qual recebe o prêmio da crítica no Festival de Hyères. Um intervalo de quatro anos seria o suficiente para ele embarcar na feitura do seu longa de estreia, *Boy meets girl* (1984). Filho pai francês e mãe americana, o que talvez explique a fascinação com os ícones *pop*, na adolescência tinha uma obsessão por Marilyn Monroe, e foi numa viagem aos Estados Unidos que conheceu, por acaso, numa dessas promoções de revistas “compre dois e receba um de graça”, o LP de *Images*, compilação de músicas de David Bowie, que voltará nas trilhas sonoras de alguns de seus filmes.

Aos dezesseis anos de idade, Carax passa a frequentar assiduamente a Cinemateca Francesa, onde tem acesso aos filmes mudos de D. W. Griffith, King Vidor, Jean Cocteau, Jean Vigo, importantes fontes de inspiração para o seu cinema. A passagem pela Cinemateca

funcionou, portanto, como período de formação que durou aproximadamente o tempo de graduação (três ou quatro anos), pois diferente de outros cineastas, Carax não passou pela formação universitária *stricto sensu*, tampouco construiu uma carreira profissional prévia na realização de outros diretores. No entanto, soube das projeções gratuitas que Serge Daney e Serge Toubiana promoviam durante seus cursos no campus de Jussieu e então foi ele ao encontro dos filmes. Fato que corroborou para sua aproximação com os críticos e lhe gerou o convite para colaborar na *Cahiers du Cinéma*. Seu primeiro texto publicado na revista foi uma “defesa apaixonada de *Paradise Alley*, o primeiro filme de Sylvester Stallone como escritor-diretor” (Rosenbaum, 1994), seguido de algumas outras críticas esparsas<sup>22</sup>. Daney e Toubiana, dois críticos franceses que sempre estiveram próximo de Carax, garantiram uma notoriedade ao seu trabalho (Daney a esta altura escrevia para o jornal *Libération* e Toubiana para a *Cahiers du Cinéma*): ao mesmo tempo impulsionando sua carreira e abrindo espaço para desequilibrar a quantidade de estigmas e acusações que lhe haviam sido lançadas.

Além da etiqueta de *cinema do look*, como vimos anteriormente, expressão para designar um *maneirismo publicitário*, o próprio diretor é que é taxado de maldito, megalomaniaco e *persona non grata* no meio de cinema francês. Os principais motivos: trinta semanas de filmagem para um segundo longa (*Sangue Ruim/ Mauvais Sang*, 1986) extrapolava em muito a média destinada a cineastas em início de carreira. Constantes paralisações na filmagem de seu terceiro longa, *Os Amantes da Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991), divergências internas com os atores, assim como estouros orçamentários derivados em grande parte da construção de uma reprodução perfeita do Rio Sena e da Pont-Neuf em uma cidade do interior, foi o bastante para marcá-lo como inconsequente, causando-lhe dificuldades para emplacar a realização de futuros projetos<sup>23</sup>. Apesar deste ser o filme que mais circulou tanto na França como no exterior, internamente Carax ficou isolado nas redes profissionais. Oito anos depois, *Pola X* (1999) foi um suspiro que ninguém imaginava, mas o filme foi muito mal de crítica e não ajudou a elevar o prestígio em relação ao seu trabalho.

---

<sup>22</sup> Segundo ainda Jonathan Rosenbaum, os outros textos que se seguiram foram: “uma cobertura sobre o festival de Hyères (com especial atenção à retrospectiva de Robert Kramer, uma breve reportagem sobre o *Sauve qui peut (la vie)*, de Godard, um artigo sobre um programa de filmes poloneses exibido na Cinemateca Francesa (Zanussi, Skolimowski...), uma breve descrição do longa francês *C'est encore loin l'amérique*, e uma breve crítica sobre o filme de Stallone *Rocky II*. Um ano e meio depois da última crítica, Olivier Assayas escreveu uma crítica do curta de Carax *Strangulation Blues*, exibido em Hyères” (Rosenbaum, 1994).

<sup>23</sup> A Pont-Neuf de Paris que seria utilizada durante as obras de sua restauração precisava ser liberada mas as filmagens ainda não tinham acabado. Foi então construída uma maquete nas mesmas dimensões que a paisagem real na zona rural de Montpellier (a 750 quilômetros da capital francesa).



Pelo contrário, a pecha de maldito parece ter se intensificado. Todas essas controvérsias atreladas a uma personalidade introvertida, ríspida (principalmente em relação a jornalistas) e misteriosa, de frases curtas e diretas demais, contribuíram para a criação de um mito em torno Carax – bem *à la* Michael Cimino<sup>24</sup>. Quando ninguém mais acreditava no seu retorno, ele lança *Holy Motors* em 2012, que se torna um dos filmes mais relevantes da década<sup>25</sup>.

Mas o mito-Carax fica incompleto se não incluirmos aí o ator que o acompanha desde o início, protagonizando quatro de seus cinco longas-metragens e mais o curta *Merde* (episódio que integrou o filme *Tokyo!* com mais dois outros curtas de Michel Gondry e Boog Joon-Ho). Denis Lavant é o nome que atravessa e, mais do que isso, fabrica e procria o projeto caraxiano. Sua estranheza facial alia-se à uma latitude corporal imensa, própria dos artistas de circo. Não à toa, Lavant começou nos palcos dos teatros de rua e da comédia *del'arte*, e paralelamente fez cursos de expressão corporal. Participou como ator em mais de uma centena de filmes, entre curtas e longas-metragens, mas nem por isso deixou de atuar em peças de teatro. Fora os trabalhos em parceria com Carax, o outro papel significativo de sua carreira foi definitivamente em *Bom Trabalho* (*Beau Travail*, 1999), de Claire Denis, no qual protagoniza um sargento que atualiza de forma fragmentada suas memórias e comanda na África um grupo de soldados sem nenhuma finalidade clara, nenhuma guerra iminente. Aí a fisicalidade e o domínio dos movimentos corporais de Lavant também são largamente explorados pela diretora, e o número final em que ele dança sozinho numa boate à noite se torna um epílogo inesquecível. Assim, é bastante nítido que sua consciência corporal passa pelos investimentos na dança, acrobacia, mímica, truques de circo, tudo isso que se constitui como os saberes do corpo e se reflete na mesma disposição para o salto como para a queda. Ou como diz Francis Vogner dos Reis (em um texto sobre *Sangue Ruim*),

Se o que faz surgir a imagem é a luz, o que gera o movimento é a respiração, por isso Denis Lavant é um Chaplin moderno, é a potência máxima de um corpo em desajuste musical com o mundo, apesar de não ser o corpo burlesco de Chaplin. Ele é corpo nietzschiano em queda coreográfica e gradual no abismo, sem resignação e sem lágrimas. É um corpo que realiza movimentos em falso (Reis, 2012).

---

<sup>24</sup> Após vencer o Oscar de melhor diretor por *O franco atirador* (1978), Cimino foi culpabilizado por ter levado o estúdio da United Artists à falência com a filmagem de *O portal do paraíso* (1980).

<sup>25</sup> Nesse momento, já foi anunciada a fase de pré-produção de *Annette*, novo longa dirigido por Carax e ao que tudo indica uma incursão mais profunda no musical e na cultura *pop*, dessa vez protagonizado pelos atores americanos Adrian Driver e Michelle Williams.

De mesma altura e idade que Carax, Lavant encarna todas as personificações dos Alex's<sup>26</sup>, mesmo nome de batismo do diretor (as fontes apontam duas informações distintas: Alex Oscar Dupont ou Alex Christophe Dupont, em que *Leos Carax* é um anagrama do primeiro nome)<sup>27</sup>. Há um rebatimento e um automutualismo que faz com que o cinema de Carax só seja o que é pela presença inigualável de Lavant, e que este tenha vivido suas experiências mais radicais como ator ao lado de Carax. Para o diretor, Lavant é o único “que pode realmente interpretar todas as dimensões do ser humano” (Carax, 2012a, p. 18, tradução nossa). Ao que este responde ser mais do que um duplo, ou alter-ego, ele se sente de fato como aquilo “que permite a projeção física de um sonho, de uma visão” (Lavant, 2012a, p. 32, tradução nossa). Trata-se de um encontro, que pela capacidade expressiva-física de Lavant, os conduz às respostas para a materialização das personagens. Assim, um plissar de olhos ou uma brincadeira de andar sobre as mãos durante o intervalo entre cenas acabam virando marcas que permitem encontrar as personagens dos filmes (os que estão sendo produzidos e os futuros). Diz Lavant:

O código de linguagem de Alex foi fruto de uma pesquisa longa e difícil. Tratava-se permanentemente de encontrar as marcas que constituíam a personagem. Isso passava frequentemente pelos detalhes físicos. Para dar um exemplo sobre a filmagem de *Sangue Ruim*, eu tinha a tendência de fumar muito. Quando eu acendia o cigarro eu plissava os olhos para evitar a fumaça, quando Leos me viu fazer isso ele rapidamente associou à Alex e, portanto, a uma característica da personagem. (...) um ator é antes de tudo um corpo e uma voz, que necessariamente é físico! Além disso, é verdade que tenho uma propensão a entrar numa interpretação de forma muito corpórea, porque isso me dá prazer e é natural para mim. (...) Na França, o importante é o rosto e a voz. (...) É por isso que meu trabalho parece um pouco à margem do cinema francês. Mas para mim, a relação com o texto e sua pronúncia é igualmente física. O texto coloca em movimento os pulmões, o diafragma, todo o corpo! Em *Leos*, trata-se de esculpir as palavras. Se há um texto este não é um texto cotidiano, é um texto escrito (...). A fala é verdadeiramente encarnada, cada palavra, cada frase anima o corpo (Lavant, 2012b, tradução nossa).

Qualquer parceria profissional que se sustente por tantos anos (nesse caso mais de trinta) é motivo de curiosidade e admiração. Isso porque talvez envolva um projeto em comum que se sustente apesar das adversidades, mas ao mesmo tempo também uma clareza

---

<sup>26</sup> A única exceção é *Pola X*, no qual Lavant não trabalha. Em *Holy Motors*, o protagonista se chama M. Oscar, mas o matador, um dos papéis que ele encarna, chama-se Alex.

para perceber as mudanças e as continuidades, os contratempos e as conquistas. Parece mesmo que essa longa jornada entre um ator e um diretor foi capaz de modular ambas as carreiras em torno da pesquisa de um cinema físico – e nitidamente isso se mantém com força em *Pola X*, em que Guillaume Depardieu faz o papel principal. O autista-tagarela<sup>28</sup> que flana pela cidade em *Boy meets girl* na “história de um rapaz que olha para seu umbigo” (Carax, 1991, tradução nossa), “que não faz nada de extraordinário (...), preso entre dois amores em uma vida indefinida” (Lavant, 2012b, tradução nossa) encontra com o homem mais maduro de *Holy Motors*<sup>29</sup>, pronto para ser desafiado em uma inigualável aventura do corpo através da encarnação de uma multiplicidade de personagens. Neste percurso, é uma história do corpo que foi criada.

## 2.2) Rosto como paisagem e um outro uso da palavra

O que pensar de um rosto como paisagem? Significa dizer que o sol que iluminava essa superfície foi encoberta por nuvens e estas, com o vento, passaram. E ao invés do sol, veio a lua, pois que de repente anoiteceu. Ou diminuiu a luz dentro do estúdio. “Da maneira que ele [Carax] os enquadra em planos próximos e bastante amorosamente, os rostos se tornam vastas paisagens a percorrer e a descobrir” (Philippon, 1986, p. 17, tradução nossa).

O rosto complexifica a discussão sobre o corpo intensivo-afetivo-sensível que outrora falamos. Enquanto na superfície extensa do corpo fica mais fácil reconhecer os momentos de desajuste e intensidade, o rosto sendo inextenso e compacto, depende da ação de micromovimentos – o grito seria a imagem desses micromovimentos chegando no seu ápice. Além disso, talvez seja mais fácil colonizar o rosto do que o restante do corpo, uma vez que àquele estamos habituados de forma quase instantânea a querer atribuir-lhe um sentido, uma interpretação, como se algo estivesse a ponto de ser revelado a nós.

Além disso, o rosto é o que em nós mais diretamente se conecta com o campo das emoções, sejam estas silenciosas ou acompanhadas do som das palavras. Esquecemos muitas vezes, no entanto, que por mais importante que seja a sua participação na transmissão de uma

---

<sup>28</sup> A expressão em francês é *autiste-bavarde*, que caracteriza tanto a infância silenciosa de Alex, como também o fato que Alex ainda mantém-se muitas vezes em silêncio, mas é capaz de rompê-lo falando ininterruptamente.

<sup>29</sup> “Para mim, *Holy Motors* é como o resultado de um companheirismo de 30 anos com seus eclipses, paragens, pausas... Só foi possível realizar *Holy Motors* porque nós havíamos realizado os outros filmes” (Lavant, 2012b).

emoção ou informação, o rosto também é um canal dispersivo. Por exemplo, quando a percepção não se prolonga em ação e o rosto é tomado pelo estranhamento, ele adquire um estrangeirismo. Diferente do que faz Francis Bacon, deformando o rosto de maneira a religá-lo com a cabeça (a carne, o osso), aqui trata-se de um outro tipo de desorganização, possibilitada pelos planos longos em *closes*, pela fissura no sistema de comunicação de estímulos e respostas, que se traduz muitas vezes pela descoordenação do olhar, e por fim pela dissociação entre o ato de falar e sua materialização em palavras sonoras. Alain Philippon, para quem o vetor do filme é o olhar, diz ainda que “O olhar, em *Mauvais Sang*, se abre sem cessar à metamorfose. Quando Alex joga as cartas diante dos jogadores, quem comanda o jogo? A mão ou o olhar? Os dois: a mão tornou-se o olhar, o olhar tornou-se gesto” (Philippon, 1986, p. 16, tradução nossa).

No entanto, se o rosto é necessariamente um meio significante, vejamos como Brian Massumi propõe uma diferenciação entre emoção e afeto, seguido por outros teóricos, como como Steven Shaviro e Elena Del Río:

Massumi define o afeto como uma instância “primária, não-consciente, pré-subjetiva, assignificante, não-qualificada e intensiva”, que se diferencia da emoção por esta ser “derivativa, consciente, qualificada e dotada de significação, um conteúdo que possa ser atribuído a um sujeito já constituído” (Massumi, 2002 apud Shaviro, 2010, p.3). Assim sendo, a emoção seria o afeto capturado pelo sujeito, ou reduzido a uma amplitude que permita a este comensurá-lo: para Shaviro (e Massumi, portanto), os afetos atravessam ou até mesmo dominam os sujeitos, enquanto que as emoções são produto desses sujeitos (Vieira Jr., 2010, p. 178).

A dificuldade, no entanto, quando se trata sobretudo do rosto, reside na complexidade em traçar os limites entre emoção e afeto. Há uma modulação aí, visível, porém também intuitiva. É assim que Del Río prefere entender emoção e afeto como conectados e coextensivos: “Afeto precede, dá as condições para, e ultrapassa uma particular expressão humana de emoção (...) emoção, no entanto, atualiza e concretiza a maneira como o corpo às vezes é afetado (Del Río, 2008 apud Baltar, 2016, p. 11-12).

Principalmente em *Boy meets girl* e *Sangue Ruim* há um nítido investimento na expressividade dos rostos, o que não interdita, evidentemente, as passagens nestes primeiros filmes, em que o corpo assume protagonismo, como no momento em que um homem qualquer atravessa a roleta do metrô executando um salto acrobático, ou então, na cena em que Alex anda de olhos fechados com as mãos à frente e um longo fade vai unindo-o a Mireille, que sapateia em sua casa sobre um tablado (em *Boy meets girl*). Ou ainda no

acoplamento inusitado de corpos quando Lise (Julie Delpy) e Alex caminham por um terreno arborizado, e na corrida-acrobática icônica de *Sangue Ruim*, como veremos detalhadamente mis adiante. Ainda que a desnaturalização das poses e dos gestos já se faça aí presente, é evidente que nesse primeiro momento o rosto ainda ocupa um destaque especial, algo que se diluirá nas obras subsequentes.

Nestes dois filmes o rosto é explorado insistentemente e de maneiras inusitadas. É nas longas cenas de diálogos, que marcam o processo de enamoramento das personagens que isso fica mais nítido. Com frequência sentadas estranhamente lado a lado, como que obedecendo a uma pose, o quadro vai se aproximando cada vez mais até recortar os olhos e as bocas em planos super próximos e “à medida que a atmosfera emocional se torna mais ardente e íntima, Carax varia cada possível parâmetro estilístico – reposicionamento dos corpos, trocas de equilíbrio entre luz e escuro, ângulos inventivamente descentrados” (Martin, López, 2013, tradução nossa). Atrás das personagens, a presença de paredes estampadas e de imagens fixadas nas paredes ou simplesmente o escuro total contribuem para o destacamento da figura em relação ao fundo.

É curioso também notar como os rostos se aproximam de caricaturas. Em *Sangue Ruim*: a beleza pueril e infantil de Anna, a face atormentada de Alex, o temor que sobressai na de Marc (Michel Piccoli). Nas personagens secundárias, a ameaça-pastiche representada pela Americana e seu capanga Boris, assim como as trapalhadas do policial, abrem espaço para os tipos cômicos, em que aí há certamente uma apropriação distorcida dos gêneros (suspense, policial, burlesco). Assim, se as caricaturas tendem a fixar tipos, notamos também que há uma tentativa de complexificá-las quando, por exemplo, a Americana fala francês com um sotaque americano engraçado e carrega um certo sentimentalismo – que segundo Boris é porque está ficando velha. Ou então quando o calor que afeta a cidade pela passagem do cometa Halley produz em Boris um suor que mais parece lágrimas, pois correm tangente aos olhos (conferindo ao capanga também um caráter sentimental). O policial, por sua vez, durante a ação policial confia em tom de lamento para o espectador que tem dois filhos jovens, como Alex, mas que eles nunca ligam para o pai. Trata-se de um conjunto de “ameaças cômicas”.



Figura 2 - A Americana (Caroll Brooks), Boris (Hugo Pratt) e o policial em *Sangue Ruim*

No entanto, é logo após a briga entre Marc e Alex que a exploração do rosto terá seu ápice. Marc é acometido por uma de suas crises, em que parece lhe faltar o ar, seu rosto se enche de suor, uma das mãos pousa sobre sua testa, a outra pressiona a glote. Ele então recebe uma injeção de Hans, seu comparsa, e com sua saída de cena tem início a madrugada da conquista, uma sequência que dura mais de trinta minutos.



Figura 3 - Marc (Michel Piccoli) e Anna (Juliette Binoche) em *Sangue Ruim*

Anna, que encarna a beleza perfeita e idealizada da mulher, após a briga da qual lhe sobra um golpe, adquire uma nova expressão. Com os olhos marejados, vira o rosto de um lado a outro, lentamente, sem fixar o olhar e parece tentar conter um desabamento maior das lágrimas. É um plano longo recortando seu rosto, que emana sofrimento mas ao mesmo tempo uma ambiguidade. Há uma enorme variação de micromovimentos e pelo tempo do plano, a tristeza que remetemos à situação anterior da briga e da crise de Marc parece mesmo dar lugar a um afeto inclassificável. Ao longo do plano bastante longo, é como se o rosto, como meio reativo à situação prévia, se abrisse para um meio desertificado, em que desaparecem os pontos de referência. Momentos como esses agem de maneira a suspender o ritmo do filme, atribuindo uma outra temporalidade e densidade (ajudada pela fusão do preto da roupa com o preto do fundo contrastando com a pele branca), desprendendo com isso a camada significativa e comunicativa do rosto.

Curioso perceber também como esse desprendimento ocorre em composição com as palavras, em que a engenhosidade dos recursos cinematográficos age como importante

instrumento. Os diálogos podem aí ser desnaturalizados e projetar um maior estranhamento nos rostos. A supressão total do campo/contracampo (a forma mais recorrente da montagem de diálogos no cinema) não é mera coincidência. Assim, num momento em que Anna e Alex estão lado a lado, sentados num sofá, Alex lhe conta um sonho-declaração-de-amor em forma de monólogo. Não sabemos ao certo se é uma voz em *off* (extra-diegética) ou se é Alex usando de sua habilidade de ventríloquo. O fato é que essa voz “fantasmagórica”, cuja fonte não é explícita, produz uma reação de ambos à narração do sonho: eles se olham, fecham os olhos e fazem leves movimentos de cabeça. Como se houvesse aí um encontro íntimo, que ao mesmo tempo se dá no silêncio mas conecta a história do sonho e as reações das personagens a ela. A falta de um elemento fundamental à cena, a saber, o mexer da boca como a fonte de emissão da escuta, cria um tipo de suspensão motriz em que os rostos então saltam como ímã. Um deslocamento que intensifica as expressões, embaralha as emoções e os afetos e o rosto vira um enigma imagético. Um sutil *zoom-in* e a trilha sonora atmosférica reforçam o clima de intimidade.

Efeito parecido ocorre quando a seguir os dois dialogam, mas vemos apenas o rosto daquele que ouve, e não daquele que fala. A voz se torna, novamente, um elemento exterior mas que afeta sensivelmente os rostos. O engajamento da personagem que ouve em relação àquela que fala é ondulante, pois uma vez que as personagens não se olham diretamente produz-se um efeito de devaneio (sobretudo em Anna). O fio que liga as duas personagens através do diálogo, ele existe, é concreto. Ao mesmo tempo ele é tão fino que a impressão é que pode se romper a qualquer momento. Essa ondulação entre a coisa concreta (a voz, o diálogo) e a suspensão produzida pelo enquadramento em primeiro plano dos rostos (o campo afetivo) cria um tipo de sobreposição que torna visível justamente essa coextensividade entre a emoção e o afeto, pois fica difícil delimitar onde começa um e termina o outro. É um processo, portanto, travado em ondas moduláveis de atenção, que ora se fixa, ora se desprende da subjetividade.

Olhando a sequência inteira, chama atenção também a variedade de estados que compõem o rosto de Anna: desde que recebe o golpe ela chora, sorri com os truques circenses de Alex, deita num estado de melancolia, devaneia, hesita e ri como uma criança quando queima os pés no asfalto e de manhã brinca com creme de barbear.

Em *Boy meets girl*, o encontro entre Mireille e Alex na cozinha de um grande apartamento onde acontece uma festa segue um estilo parecido, só que aqui os dois aparecem juntos com mais frequência em quadro. Os diálogos, e sua implicação direta na expressão

facial, são desafiados a irromper abruptamente e a contar histórias, memórias e desejos muito íntimos entre pessoas que mal se conhecem. Algo que caminha para o absurdo e parece responder a uma irracionalidade, e que, portanto, extravasa até o próprio encontro com o outro. Na última parte do diálogo entre Alex e Mireille, ele dispara frases como numa diarreia verbal, por onde fluem seus medos e imaginações, respondendo a uma urgência que ultrapassa qualquer lógica razoável. Nesse momento os rostos estão juntos e fragmentados na tela, o olhar desterritorializado de Mireille quase encosta na boca desenfreada de Alex. E através de um movimento de câmera circular, um novo reenquadre dá a ver agora apenas o olhar de fera-esquizado de Alex, pois o resto do rosto está encoberto pela sombra da cabeça dela. Corta para o rosto complacente de Mireille olhando para uma parte da boca de Alex, que agora dessincroniza-se com o som da sua fala. Os dois parecem estar em tempos diferentes, novamente dois campos sensíveis de atenção que contrastam com aquilo que é dito e impedem a totalização do sentido.



Figura 4 - Acima: Mireille (Mireille Perrier) e Alex (Denis Lavant) em *Boy meets girl* / Abaixo: Anna (Juliette Binoche) e Alex (Denis Lavant) em *Sangue Ruim*



### 2.3) Apropriações do burlesco

Falamos acima da presença do cômico nos rostos das personagens, seja nos tipos caricaturais, seja na passagem brusca do riso ao choro e vice-versa. O burlesco, portanto, parece estar sempre rondando enquanto potência, e em algumas passagens notamos sua efetivação na forma de *gags* visuais. Unindo-se à expressividade dos rostos, ele se instaura por completo quando as personagens assumem atitudes e gestos anômalos. Segundo Jean-Philippe Tessé, as *gags* visuais são “eventos incongruentes, inesperados, acidentais ou premeditados, cômicos certamente. (...) essas *gags* repousam sobre o gestual, essencialmente. *Gags* visuais, comicidade de gestos e não comicidade de palavras” (Tessé, 2007, p. 3-4, tradução nossa).

Se o burlesco como gênero nasce junto com o início do século XX e se desenvolve nos EUA por excelência, entre a Primeira Guerra Mundial e a crise de 1929, ele não sobrevive aos anos 30. No seu período de incandescência, encarnou sobretudo o homem moderno confrontado como nunca à realidade de uma época, a saber a expansão do capitalismo, e, portanto, da mecanização, das migrações e do urbanismo e, fato fundamental: a aceleração do tempo. Esse homem urbanizado e com pressa (ou que é apressado por forças externas) é quem começa a “impulsionar um ritmo novo ao cômico” (D’Allones, 1994, p. 61, tradução nossa). Mesmo sabendo que o burlesco enquanto gênero está intimamente associado a um período específico da história, é impossível não notar a enorme herança que ele deixou ao cinema, e que não surpreendentemente será retomado com força no cinema contemporâneo, que o atualizará de diferentes formas.

Tessé reconhece a atualização do burlesco em cineastas como Takeshi Kitano, Aki Kaurismäki, Jackie Chan, Wes Anderson, David Lynch, entre outros, sem esquecer é claro de Jacques Tati, quem incorpora essa herança de maneira mais global<sup>30</sup>.

Tanta diferença resume no fundo o destino do burlesco que, de gênero puro e soberano na era do slapstick, quando tudo estava dedicado ao esforço burlesco, se transformou em um agente infiltrado, também perturbando a ordem de uma narrativa, de um gênero ou de uma *mise en scène*, ao impor uma lógica própria, que só pertence a ele – à imagem desses heróis, fatores de desordem incapazes de servilismo. Se ele desapareceu como gênero, o

---

<sup>30</sup> “O cinema de Jacques Tati possui a beleza e a evidência das equações matemáticas que apenas Buster Keaton conseguiu alcançar antes dele” (Tessé, 2007, p. 41, tradução nossa).

burlesco assombra todos os outros gêneros, e se oferece aos cineastas como uma promessa (Tessé, 2007, p. 51, tradução nossa).

O burlesco, assim, ativa uma outra economia dos gestos, que se explicita na força expressiva de um corpo em excesso (hiper-ações): “o burlesco, é esse prefixo que se cola ao real e parasita as ações, as excede pelo alto ou por baixo, pelo melhor ou pior, o mais ou o menos – e que persevera nesse excesso” (Tessé, 2007, p. 56). Nesses casos, a palavra ocupa um lugar de menor relevância em proveito de uma maior exploração das *gags* visuais. Notamos algumas passagens em que isso se dá, principalmente em *Sangue Ruim*, apesar de aparecer também de forma mais difusa em *Boy meets girl* (como nas cenas em que Alex sentado na bancada de um bar esbarra numa mulher enorme para conseguir alcançar um postal que caiu no chão; ou quando o namorado de Mireille em crise na relação deforma seu rosto com as mãos, em compasso com a contorção de um boneco de ar na vitrine de uma padaria).



Figura 5 - Acima: Alex na bancada de um restaurante e Bernard em frente a padaria em *Boy meets girl* / No meio: Falsa briga no hangar e briga real entre Alex e Marc em *Sangue Ruim* / Abaixo: Alex fazendo truques de mágica e o policial colocando os óculos para enxergar melhor em *Sangue Ruim*

Em *Sangue Ruim*, os dois momentos de briga – uma delas falsa – são bastante emblemáticos enquanto aproximação ao universo do burlesco. A *falsa briga* acontece quando Marc chega ao hangar de Charlie, um amigo antigo que os ajudará a sair do país de avião após a concretização do golpe. No lugar de um simples aperto de mãos seguido de um abraço, os dois simulam uma briga um tanto peculiar. Um esbarrão entre os dois dá início à encenação. Charlie larga o cachorro que tinha em seus braços, um arranca o cigarro da boca do outro e ambos emitem urros como se estivessem sofrendo ou dando verdadeiros golpes. Os movimentos são abruptos, amplos, pesados e pausados. Ao longo da luta a tela fica preta em quatro momentos rápidos, criando ainda mais estranhamento pela adição de uma outra camada de intermitência aos movimentos. O plano é enquadrado de dentro do hangar, centralizando os personagens entre duas faixas pretas e a iluminação é toda em contraluz, o que deixa suas silhuetas em evidência e evidentemente contribui para esse “excesso gestual”. De um movimento que tem início com os dois levantando os braços, numa simulação de “ataque”, termina com eles se dando as mãos em um gesto de cumplicidade afetivo, que contrasta com a brutalidade dos movimentos anteriores<sup>31</sup>. Trata-se de uma aposta completamente despropositada, sem maiores interferências do tecido fílmico e que parece servir muito mais para incutir um novo ritmo cômico, no interior de uma sequência tensa na qual Marc em seguida obrigará Anna a saltar de paraquedas.

Diferentemente da cena anterior, a briga entre Marc e Alex será “real” e trará consequências à trama. Também de um ponto de vista frontal mediado agora por uma superfície de vidro (enquanto na outra briga as personagens estavam entre duas faixas pretas laterais, no limite interno do hangar e o exterior iluminado), vemos a cena do lado de fora através da superfície de um vidro. Isso produz um deslocamento do ponto de vista no qual nos tornamos de fato espectadores privilegiados. Os dois se engalfinham numa luta bastante enérgica, e em determinado momento seus corpos ficam pressionados sobre o vidro; em seguida o efeito cômico é produzido com uma mudança de plano para o *close* de seus rostos deformados pela pressão na superfície. Anna acompanha passiva, porém atenta, e pelo seu rosto acompanhamos a aflição da situação que descamba num golpe que lhe sobra como consequência da briga. Quanto a Marc, nele é revelada uma fragilidade que rivaliza com sua postura firme, grosseira e estratégica. É a partir desse momento que a aproximação entre Alex e Anna vai ter início. Curiosamente, ela também continua dentro do terreno do burlesco, com

---

<sup>31</sup> Link para visualizar a cena: <https://youtu.be/qIlfSMUH7qs>

uma brincadeira na qual Alex faz uma série de números de palhaço e mágica com o intuito de alegrar Anna: nela vemos a passagem do choro ao riso. Trata-se de um momento lúdico que flerta também com uma brincadeira lúdica surrealista.

Por fim, presença cativa nos filmes de Chaplin, o policial atrapalhado é retomado em *Sangue Ruim* com nova roupagem. Sempre atrasado, o chefe de polícia que coordena a operação da prisão de Alex luta com seus óculos para enxergar o que está ao seu alcance, dá comandos em voz alta mas sem respostas, e está sempre destacado do restante dos policiais, ou seja, literalmente em descompasso com os demais. Nesse caso ele é filmado num regime figurativo diferente, um movimento de mundo próprio divergente dos demais (detalhe que ao atender o chamado para a operação, o policial aparece na cama, sem a sua peruca que em seguida lhe cobrirá a careca, configurando-se como mais um elemento cômico). A fim de alcançar Alex, o policial paternal, novamente sozinho e indefeso, dispara numa corrida despropositada e é morto por Alex. O cômico abre passagem ao crime.

Em Leos Carax, o burlesco aparece explicitamente em momentos pontuais, mais comprometido com a perturbação de uma ordem, com o surgimento do inesperado através dos gestos e movimentos corporais, com o efeito de absurdo provocado pela distorção de ação, do que propriamente com a proliferação do riso. Como diz Jacques Rancière: “O corpo burlesco é aquele cujas ações e reações estão sempre em excesso, ou em falta, que não cessa de passar da extrema impotência ao extremo poder. [...] O corpo burlesco desfaz os encadeamentos da causa e do efeito, da ação e da reação, porque ele põe em contradição os próprios elementos da imagem móvel” (Rancière, 2013, p. 17).

#### **2.4) Performances sobre o peso e a leveza**

Carax já disse em várias oportunidades que o que lhe interessa filmar é o peso dos corpos: “Meus filmes sempre contaram a história de personagens que buscam o elã e que recaem sobre a terra; eles encontram a gravidade” (Carax, 1992, p. 60). O que estamos chamando de performances sobre o peso, diferentemente dos eventos burlescos elencados acima, são momentos abundantes de música, coreografia de danças-acrobáticas e recursos técnicos (marcadamente pelos jogos de iluminação, inusitados enquadramentos e movimentos de câmeras complicados). Verdadeiros momentos de êxtase que partem do inesperado.

É assim, sob efeito de “Modern Love” de David Bowie, que o Alex de *Sangue Ruim* executa uma corrida-dança-acrobática sem paralelos no cinema. A música que emana do rádio de repente toma o ambiente e o corpo de Alex, que começa a andar com dificuldades, se contorcer e pressionar a mão sobre o estômago. Filmada em um longo *travelling* lateral (a maior parte em plano-sequência), o impressionante recai sobre o corpo: a personagem executa uma coreografia complexa, em que há uma luta consigo mesma, contra forças que não se sabe de onde vêm mas deformam seu andar, e parecem puxá-lo para trás enquanto ele vai pra frente, além de consumir seu estômago por dentro. Alex nesse momento possui vários corpos em um, diferentes “centrais de comando”, numa total desorganização do corpo orgânico uma vez que os seus membros estão em ritmos diferentes e a ação de correr torna-se também uma resistência contra o próprio ato de correr. Essa desconexão completamente desarmoniosa é um combate entre contrários, entre impulsos e resistências. A personagem é tomada numa carreira em disparada para o nada, bruta, violenta e ao mesmo tempo conserva a alegria da expansão, da sensação de vôo iminente. Uma grande performance sobre a perda de si. A música então para bruscamente e assim também Alex. Ele volta correndo, contudo agora mais inteiro, com o olhar focado à frente. Pois curiosamente nessa passagem algo mudou: ele experimentou a concretude de seu amor por Anna.

A corrida em si não é apenas uma discrepância interna à cena, mas também uma dissonância em relação ao filme como um todo, até então majoritariamente composto de planos estáticos, fechados em rostos e diálogos em tom baixo. A cena da corrida faz circular uma eletricidade nova e, com ela, Alex adquire uma força expressiva que passa pela velocidade, pelos movimentos descoordenados e por uma incrível habilidade corporal.

Já em *Os Amantes da Pont-Neuf*, são os futuros amantes que agora dançam juntos. Michèle e Alex se embriagam e a noite coincide com a comemoração da queda da Bastilha, um grande evento comemorativo da cidade de Paris. Os dois ali isolados na ponte, no entanto, vivem a sua própria festa. Primeiramente, o dispositivo disparador são os fogos de artifício e em seguida a música (que chega diegeticamente mas se torna não-diegética, assim como em *Sangue Ruim*). Um *pout pourri* musical embala os dois, que saltam, caem, dançam juntos, gritam... A pirotecnia proporcionada pelos fogos de artifício confere ainda mais o tom espetacular à cena. Da ponte eles vão para o Rio Sena, onde Alex conduz uma lancha enquanto Michèle anda de esqui. É a descarga de energia final, uma coreografia agora aquática, no embate com a oscilação da água, e não mais com o concreto.



Figura 6 - Alex (Denis Lavant) em *Sangue Ruim* ; Michèle (Juliette Binoche) e Alex (Denis Lavant) em *Os amantes da Pont-Neuf*

Os eventos performativos acima descritos, por mais deslocados que sejam em relação à totalidade figurativa da narrativa, em termos de ritmo, registro e corporalidade, são dispositivos também de aproximação dos amantes. No primeiro caso, vivido individualmente na corrida “solitária”; no segundo, a dois, já um prenúncio da composição explosiva entre Michèle e Alex. Ou seja, pela contração e relaxamento dos corpos, pela exacerbação de uma fisicalidade levada ao limite, uma mudança acontece na relação de apaixonamento entre os casais. A contração-dilatação dissonante desses eventos performativos, em que o corpo se revolve pelo avesso, é um canal que abre espaço para a passagem do amor.

## 2.5) Deformação, carnalidade, velocidade

A entrada no universo dos mendigos em *Os amantes da Pont-Neuf* é um mergulho de cabeça na violência daqueles que têm sua vida “enraizada na calçada” (Carax, 1992, p. 16, tradução nossa). A relação tênue entre a vida e a morte é colocada desde o início, quando Alex caminha no meio da rua, completamente despido de si, olhar perdido, e ao desmoronar no asfalto fricciona sua testa contra o concreto. Movimento auto-destrutivo que evidencia os limites entre a resistência e a vulnerabilidade do corpo e que voltará a acontecer quando Alex atirar em sua própria mão ou tiver sua barriga cortada em vários pontos com restos de vidro. A carne quando exposta, matéria comum a homens e animais, signo do perecível ou do degradável, se coloca “como intrusão da *physis* na experiência, como dor ou sofrimento” (Miranda, 2011, p. 115).



Figura 7 - Alex (Denis Lavant); Michèle (Juliette Binoche) em *Os amantes da Pont-Neuf*

Logo no início do filme um carro passa sobre sua perna e Alex é então resgatado por policiais que o levam de ônibus, junto com outros tantos mendigos, a uma instituição governamental em Nanterre, espécie de abrigo e sanatório públicos. Além de Lavant, participam da cena claramente não-atores, a maior parte de pessoas mais velhas em condições precárias de vida – precariedade essa que expõe a fúria e as marcas concentradas no corpo, resultado do acúmulo da rua naqueles corpos frágeis, rígidos, nus, raivosos e outros desfalecidos. As deformações aparecem nas marcas dos corpos e na gestualidade descoordenada, que extrapola tanto para o excesso de gestos como para a retração total daqueles que não se aguentam mais. A cena do trajeto do ônibus até a chegada a Nanterre confirma tudo aquilo que tentamos ocultar no nosso dia a dia: a miséria social que cria as condições para a existência dessas vidas que pouco importam.

No entanto, se essa primeira sequência aponta para a atuação do poder público e o abandono dessas vidas reais, a trama se desenrolará em torno do encontro de Alex, Hans (dois mendigos que vivem na ponte [Pont-Neuf]) e a recém-chegada Michèle. Portanto, o choque de realidade no início do filme insere as personagens numa realidade coletiva, mesmo que depois corra o risco de se diluir na individualidade dessas relações a três.

Alex retorna à Pont-Neuf com muletas, curativos na face e um pé engessado. Nesse caso, o que seria uma limitação das pernas parece ser uma prótese que o impulsiona em velocidade por todas as direções, com um equilíbrio peculiar, em diagonal. A falta se projeta em uma potência de movimento, contudo mantém a memória da crueldade. Uma marca no corpo que lhe confere uma arritmia e balanço próprios, aumentam seu peso, deslocam seu eixo de gravidade. As muletas, assim, estão mais próximas de uma terceira perna do que de uma compensação pelo outro membro machucado. A letargia das primeiras cenas contrasta com a velocidade que Alex assume nos seus deslocamentos. Como um animal, ele quase nunca para. Só o efeito de soníferos e bebidas são capazes de acalmar seu fluxo errante.



O impressionante número circense em que cospe fogo e faz acrobacias para um público de transeuntes é a expressão de sua habilidade corporal rara. O dorso nu, encharcado de suor, a pele exposta sob o risco do fogo, em gestos coordenados porém bruscos, evidentemente se coloca como mais um signo de carnalidade. Nesta cena, “o engajamento físico do ator (...) coloca-nos diante da realidade do mundo material, da suposta verdade do momento filmado” (Costa Jr., 2016, p. 292). O que corresponde diretamente a uma *verdade do corpo*, no sentido em que essa descarga de energia e os riscos envolvidos não são simulados tampouco maquiados.

Michèle (Juliette Binoche), por outra via, traz consigo uma doença degenerativa no olho que provoca cegueira, desmaios e uma deformação nas pálpebras. A doença lhe provoca dor e vertigens, quando não a impede de pintar ou focar sua atenção em imagens.

Assim, sua doença é o que a conectará à ponte dos mendigos, mas também será o elo com a vida de antes, quando ouvir por uma mensagem de rádio anunciando a descoberta da cura para a doença de seus olhos e que seu pai a está procurando. É, portanto, o que desencadeará o rompimento com Alex. Digamos que em Michèle, sua deficiência ocular é motivo narrativo, uma espécie de maldição com a qual a personagem enfrenta em diferentes graus, da aceitação à revolta.

Já em *Pola X*, há um processo de degradação colocado em curso, que à medida que a narrativa avança ele se intensifica. Nesse sentido difere de *Os amantes...*, que possui uma larga curva temporal e é tecido por muitas elipses e reviravoltas. Adaptação do romance de Herman Melville, “Pierre, or the ambiguities” (1852), *Pola X* marca um certo abandono da experimentação formal tão presente nos filmes anteriores e uma aproximação com a narrativa clássica. Se a desorganicização do corpo e do rosto é já um princípio nos outros filmes, neste trata-se de uma conquista: Pierre passa, portanto, por uma grande transformação. Ele torna visível toda a potência metamórfica que um corpo é capaz de atualizar a partir do contato com outro corpo.

Assim, o filme narra a saga de Pierre, um jovem de família aristocrática, escritor promissor prestes a se casar com Lucie, também de família nobre. Porém às vésperas do casamento ele encontra Isabelle, a irmã bastarda, fruto de uma relação extraconjugal do pai de Pierre durante uma guerra na europa oriental (tudo indica ser a guerra da Iugoslávia). Isabelle é o grande segredo escondido nas entranhas da história familiar e um corpo violentado pelo abandono e memórias da guerra que não cessam de se atualizarem. O que



faz com que ela seja a própria encarnação do mal social, a “ferida exposta”, a intercessão entre uma história individual de abandono e a história coletiva das guerras mundiais.

A partir do momento em que se encontram, Pierre e Isabelle estão ligados; o vínculo é imediato e isso significa um movimento de composição com novas forças. Pierre abandona sua história, pra ele associada a uma vida de enganos e mentiras, para viver com Isabelle nos submundos de Paris. Pouco a pouco, embora imediatamente<sup>32</sup>, dá-se início ao processo de metamorfose de Pierre: mudança de ritmo, de vibração, de velocidade, de contraturas, de respiração, da expressão facial, reflexo também da mudança radical envolvendo a sua escrita. Passagem de um corpo sedimentado sob a égide do sucesso, da figura materna e de um casamento por vir, para outro mais fluido, caótico, esquizo, errante, que emerge do encontro com Isabelle.

Mais uma vez, o amor se estabelece enquanto força avassaladora, que libera um novo vitalismo e intensifica os movimentos de queda. O ápice do encontro carnal entre os dois acontece numa cena de sexo filmada na penumbra, mas que deixa ver a “verdade do sexo” (órgãos sexuais e penetrações visíveis). É a única cena de sexo do cinema de Carax, na qual parece ter jogado todas as suas fichas.

A velocidade é também marca contundente das personagens de Pierre e Isabelle, que se inscrevem desde o primeiro momento em que se encontram numa fuga-perseguição em meio a uma floresta escura à beira da estrada. À medida que o filme avança, Pierre já corcunda, apoiado em muletas, reflete a urgência da vida precipitando-se na velocidade dos deslocamentos. A cada vez que corre, o risco da queda é iminente. As pernas já não têm por função mantê-lo de pé, mas antes num constante desequilíbrio. A escolha pela errância “apesar de”, se traduz pelo entendimento de que há aí muito pouco a conter, o objetivo não é uma integridade a preservar, o corpo se torna um meio para fluxos descontrolados e, obviamente, com o risco de sucumbir à morte. A vida aí é claramente posta numa extensão com a morte.

---

<sup>32</sup> Expressão utilizada por Maurice Blanchot para designar o tempo da metamorfose em “O livro por vir”.



Figura 8 - Pierre (Guillaume Depardieu); Isabelle (Katerina Golubeva) em *Pola X*

Mas o que há de fato nessas experiências, para além da exploração do limiar tênue entre a firmeza do solo e o abismo? Que possa escapar, portanto, à exaltação de uma pura negatividade ou degradação vazias? É que esse desmoronamento do corpo acompanha a questão sobre o que o corpo pode suportar. Todas essas formas anômalas expõem a luta que se trava na resistência ao adestramento e à disciplina (forças do exterior), mas também às forças de dentro, essas que se criam na medida em que se fortalece um agente responsável pela organização e subjetivação. Todo o sofrimento envolvido nessas lutas, segundo David Lapoujade, são parte da condição primeira do corpo, que é estar exposto ao fora. Assim, ainda segundo ele, todo o desafio consistiria em sentir o sofrimento sem adoecer: “que o sofrimento não seja mais uma doença, que ele se torne um meio para a saúde (não médica) e para a salvação (não-teológica)” (Lapoujade, 2002, p. 7).

O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável. É o sentido do corpo-sem-órgãos em Deleuze: que o corpo passe por estados de torção, de dobramentos que um organismo desenvolvido não suportaria. (...) Mas estes inseparáveis processos de defesa contra o sofrimento devem ser inseparáveis de uma exposição ao sofrimento, que aumenta a potência de agir dos corpos. (...) O que faz a fraqueza do forte é que ele se esforça para perseverar, e mesmo aumentar, sua vulnerabilidade, controlando seu grau de exposição às feridas do fora; se protegendo das **agressões mais grosseiras**, ele pode se abrir às **feridas mais sutis** (ibidem, p. 8-10, *grifo nosso*).

Trata-se, portanto, de uma reversão do sentido do sofrimento, não enquanto aquilo a que se deve afastar, mas que deve ser vivido como ato de resistência e que exprime “a *potência de resistir do corpo*. Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência” (ibidem, p. 11). Trata-se de um paradoxo e de um desafio que alguns cineastas, como Carax, ajudam a problematizar.

Duas cenas finais. Em *Os amantes da Pont-Neuf*: o “pulo suicidário” de Alex que arranca Michèle da sua estabilidade (econômica, familiar, corporal) e a carrega consigo num mergulho pra dentro das águas do Sena é a tentativa de persistência no amor, e possivelmente sua reinvenção ou renascimento, um ato afirmativo que num só gesto descabido pode romper com o familiar da vida estratificada na qual Michèle se encontrava atrelada.

Em *Pola X*: O assassinato de Thibault por Pierre é a vitória dos fantasmas do passado, de todo o ressentimento da história familiar que encontra na vingança, de um lado, seu gesto final, e de outro, a incapacidade de se liberar do sujeito aristocrático que o atormenta. Pois o sujeito que age ali é aquele que guardou o ódio do seu passado aristocrático. Acabando com a vida do outro como a única solução para lidar com aquilo que o atormenta, retomamos aqui as ideias de Lapoujade: Pierre sucumbiu ao apostar na agressão grosseira como solução, abrindo demais esse jorro de ódio, quando a saída talvez fosse contrair seu corpo para deixar passar as feridas sutis. Ambos os finais são o trabalho de uma vida, e o cinema, arte estética e médica, nos mostra caminhos diversos para esses embates.



Figura 9 - Pierre (Giulllaume Depardieu) em pé e Thibault (Laurent Lucas) no chão em *Pola X* ; Anna (Juliette Binoche) e Alex (Denis Lavant) em *Os amantes da Pont-Neuf* prestes a cair no Rio Sena

### 3. COMO *HOLY MOTORS* RESPIRA? Uma proposta de análise

Com *Holy Motors*, Leos Carax abre uma fissura profunda não só na sua própria trajetória enquanto realizador mas na cinematografia mundial, ao inventar uma maneira inédita de narrar uma história e fazer surgir novas questões figurativas no que tange à elaboração do corpo cinematográfico. Tomemos de início como nossas as palavras do diretor a respeito do filme: “Eu senti que a velha questão da narrativa, da ‘história a contar’ poderia surgir aqui de uma maneira nova para mim. O filme conta uma história? Não, ele conta uma vida. A história de uma vida? Não, a experiência de estar vivo” (Carax, 2012c, tradução nossa). Mas o que isso quer dizer exatamente? É simples notar que, com essas indagações, o diretor está conversando com a própria história do cinema. Segundo o teórico português João Constâncio,

Quase todos os filmes de ficção da história do cinema “contam uma história” ou pretendem “contar uma história”. (...) Alfred Hitchcock diz expressamente a Truffaut: ‘Rodar filmes, para mim, quer dizer em primeiro lugar e, antes de tudo, contar uma história’. (...) o essencial é haver ou não haver uma história a contar. Até, pelo menos, aos anos 60 do século XX esta convicção foi dominante em todas as partes do mundo em que se fez cinema de ficção (Constâncio, 2013, p. 117).

O teórico em seguida reitera que a maior parte das histórias contadas, portanto, até a emergência do cinema moderno nos anos 60, esteve atrelada a uma série de procedimentos cinematográficos adaptados do modelo aristotélico, o que normalmente se conhece como cinema clássico realista. Poderíamos resumi-lo segundo alguns critérios de base: a presença de um conflito inicial ou situação problemática que desencadeie ações a fim de que ela seja futuramente transformada; a necessidade de ligações causais, espaciais e temporais entre os eventos, criando um efeito progressivo de início, meio e fim em que as situações possam ser reconstruídas de forma inteligível; a resolução do conflito é aquilo que põe em xeque a felicidade ou a infelicidade de uma personagem; a personagem é “alguém a quem acontece alguma coisa” (*ibidem*, p. 121) e que possui um caráter, isto é, seu modo de ser e de agir segundo hábitos, virtudes, desejos, escolhas; o engajamento do espectador é produzido pela relação de identificação com a personagem (se colocar no lugar do outro e sentir as emoções da personagem como se fossem as suas), seja fazendo coincidir o ponto de vista do espectador

e da personagem, seja induzindo o espectador a saber menos ou mais do que elas sobre determinado problema. Hitchcock, por sua vez, “faz o espectador saber mais do que as personagens – fá-lo saber que as personagens estão em perigo sem saberem que estão em perigo –, e isto fá-lo temer pela personagens, quase como se temesse pela própria vida” (*idem*, p. 130).

Se contar a história de uma vida é construir uma narrativa valendo-se em maior ou menor grau desse conjunto de procedimentos, então contar a experiência de estar vivo, em *Holy Motors*, é uma maneira enviesada de dizer que tudo isso será transtornado: não há conflito inicial a ser resolvido, pouco ou quase nada sabemos sobre o *caráter* das personagens, nada tão significativo *acontece* a elas, os encadeamentos não seguem uma linha lógica de causalidade ou sucessão e é impossível criar algum tipo de expectativa sobre eventos futuros. O que surge daí é uma narrativa construída sob uma lógica alucinatoria num fundo cibernético, impulsionada pela intensa variação corporal do protagonista. O corpo deixa de ser uma unidade objetivável para ganhar em expressão intensiva, proliferante e metamórfica. Nesse sentido, uma desordem é introduzida na configuração do corpo (André Breton) que nos obriga a pensá-lo não mais como uma substância, mas como algo que está se dando, *processualmente*, a todo tempo nascendo de/em outra forma, acumulando e experimentando novos estados. Talvez aqui a ideia mesmo de um *corpo performático* ganhe pertinência, pois além de supormos a presença de câmeras e telas, o protagonista condensa sua existência no presente, *no curso de* um jogo interpretativo incessante, para além de uma explicação que remeta à uma causa ou finalidade claras, e ainda tornando inoperante a referência ao passado ou alusão ao futuro das personagens.

Insistindo um pouco mais nesse campo semântico, *experimentar* é também uma ideia filosófica que foge ao sentido corrente do senso comum (testar, conhecer, degustar). Experiência ou experimentação, a partir de Nietzsche, ganha um sentido ético que valoriza não mais a conservação de um corpo mas o seu lançamento em experiências que alterem os estados corporais, apostando que isso é o que permite um rearranjo das forças propulsoras de movimentos criativos (como discutido no primeiro capítulo). É assim que o filósofo, por exemplo, ao invés de encarar a doença depreciativamente segundo um mal a ser temido ou evitado, vai pensá-la afirmativamente como estado intensivo em que ali estão passando afetos e forças capazes de produzir uma nova reconfiguração do corpo, contribuindo para o alargamento das suas possibilidades. A doença é apenas um exemplo, mas o que está em jogo na experimentação é de fato uma grande saudação às metamorfoses levando em conta sua

capacidade disruptiva que coloca em suspensão o reconhecimento, isto é, o conforto do mesmo e do já conhecido, e faz desmoronar as *verdades eternas* – aquelas fora do tempo. É toda uma nova concepção do corpo que no lugar de minimizar sua expressividade para os devidos fins da eficácia contemplativa (herança platônica) ou reduzi-lo à imagem-semelhança de uma forma transcendental (herança cristã) opera justamente uma reversão epistemológica ao valorizar a multiplicação dos estados corporais como ativadora do pensamento. Enquanto a ação de contemplar demanda um distanciamento do campo das sensações, a experimentação é um projeto afetivo (poder de afetar e ser afetado pelos encontros) que aposta na mudança, na inconstância, na des-essencialização, contrariando a proposta de uma essência identitária, também a colocando sob a perspectiva de uma invenção histórica daqueles que procuram maqueá-la sob a forma do verdadeiro atemporal.

É, portanto, segundo a premissa da variação des-essencializante que Monsieur Oscar (Denis Lavant), o protagonista do filme, é construído: um homem, ator de cinema, que trabalha desempenhando diferentes papéis sequencialmente. Cada um desses papéis está previsto dentro de um cronograma descrito em dossiês, que definem os horários, locais e *tipos* que Monsieur Oscar deve interpretar. Sua tarefa é, portanto, dar-lhes vida ao longo de uma jornada de trabalho que se inicia com os primeiros raios do sol e segue até a virada para o dia seguinte. As transformações do ator nos *tipos*, por sua vez, acontecem no interior de uma limusine-camarim, onde M. Oscar tem tudo o que necessita: roupas, perucas, adereços, maquiagem, próteses de rosto. Céline (Édith Scob) é quem conduz o veículo e assegura que o ator esteja pronto para o cumprimento dos seus compromissos. Mais do que unicamente sua motorista, ela é sua principal interlocutora, juntos eles formam um time de trabalho.

Sendo um filme autorreflexivo sobre o cinema (o protagonista é um ator de cinema; as câmeras de película perderam espaço para as digitais; já não se sabe quem são os espectadores), uma série de referências são retomadas e reelaboradas no interior do tecido filmico. Contudo, a presente análise não pretende contemplar a totalidade das relações que o filme efetiva para dentro do cinema. E para aqueles que se interessarem por uma abordagem mais detalhada, uma tabela descritiva foi incluída como anexo, a partir da qual acreditamos contribuir para uma visualização mais objetiva das escolhas de cada sequência, possibilitando com isso o exercício comparativo através de aproximações e distinções entre elas. Dispomos, contudo, a priorizar uma interpretação sobre a elaboração interna dos corpos/personagens em seus meios, incorporando estudos teóricos, narratológicos e filosóficos sempre que estes contribuírem para o melhor entendimento de suas particularidades. A aposta nesse recorte

interpretativo é motivada pela percepção de que a experiência de estar vivo em *Holy Motors* é inseparável de uma estimulante “aventura dos corpos” (Chauvin, 2012, p. 87), que contribui não só para o alargamento das possibilidades de figuração do corpo no cinema como também permite pensar na contramão da matriz linear ocidental de pensamento que tanto procurou reduzi-lo a uma concepção unitária e encerrá-lo dentro de um conjunto de determinações médicas, legais, formais, funcionais totalizadoras. Essa enorme liberdade corporal que o filme traz à tona, em última instância, convida ainda a um questionamento ético-estético inseparável da nossa contemporaneidade, excessivamente atravessada pelas redes de informação digitais: afinal, que corpos estamos produzindo para nós mesmos?

### 3.1) “No cinema tudo pode estar em desacordo”<sup>33</sup>

O pensamento sobre o corpo em *Holy Motors* começa pelo rompimento da relação hierárquica que por muito tempo colocou o corpo a serviço da narrativa, resultando na formação de corpos comunicantes, codificados, arquetípicos, concentrados majoritariamente na força da expressão facial associada à palavra como estratégia significativa. No caso de *Holy Motors*, é a intensa variação de estados, gestos e formas corporais que se torna mesmo indispensável para o desenrolar da narrativa. O segundo fator aí refere-se à equivocação no princípio de coesão entre corpo-personagem-pessoa, já de início problematizada pelo fato de M. Oscar ser “um ator que se confunde com o personagem que é chamado a encarnar” (Leal, 2016, p.154).

A respeito deste último aspecto, esta coesão funcionaria como uma espécie de fundamento da narrativa, assegurando a existência inquestionável da personagem representada na tela. Assim, o corpo garantiria sua identidade e distinção em relação aos outros, e através da identificação com sua pessoa, “interpretamos seus hábitos, ações, posturas, ideias, sentimentos como se fossem os de uma pessoa real. Assim, ele vai se fazendo compreensível [como personagem] à medida que se engaja e evolui no plano semântico dos acontecimentos narrados” (Leal, 2016, p.157). Por essa via o corpo confere materialidade à essa personagem, que podemos conhecer pela manifestação de sua “pessoa”, por sua vez identificada ao seu corpo. Em *Holy Motors*, no entanto, essa associação é desarticulada pelo

---

<sup>33</sup> Expressão usada por Nicole Brenez durante mini-curso proferido na Cinemateca do MAM-RJ entre 31 de agosto e 01 de setembro de 2015.

acúmulo de ambiguidades trabalhadas no filme. O cinema, nesse sentido, talvez seja um meio privilegiado de combinar essas instâncias com grande independência, inventando novas questões figurativas pela lógica do desacordo. “Se no real existe uma equivalência entre corpo, indivíduo e pessoa, o cinema burla esta lógica: a silhueta pode não fornecer um corpo, uma figura pode se distribuir em vários personagens, um personagem pode existir sem pessoa, um corpo, sem suporte, e assim por diante” (Costa Jr., 2018, p. 19).

Logo na primeira sequência, após um prólogo em forma de sonho, o homem que sai de casa pela manhã com terno e pasta em mãos, que se despede das filhas firmando compromisso de vê-las ao final do dia, passa pelo estacionamento e entra em uma limusine, não persiste como tal. A condutora, Céline (Édith Scob), o recebe com um “bom dia, Monsieur Oscar” e comunica que ele terá nove compromissos neste dia. Esses não serão reuniões de trabalho ou fechamento de contratos tal como um endinheirado agente de negócios. Para nosso desconforto, esse homem é um ator que vivenciará uma série de papéis ao longo de uma jornada de trabalho. Neste breve percurso matinal, entre a saída da casa e a chegada na limusine, demarca o universo ambíguo e divergente (do qual o filme se constitui e que só se intensificará no decorrer das cenas), ao conciliar elementos da ordem do comum e do extraordinário, uma certa convivência entre o verossímil e o bizarro, ou ainda a justaposição entre uma atmosfera de normalidade e de pura artificialidade (exemplo: o ambiente familiar, um homem saindo para o trabalho *versus* a casa em forma de navio e os seguranças no topo do centro de segurança).

Assim, de início chama atenção o fato das transições entre ator e as personagens serem confusas, pois não sabemos exatamente quando começa ou termina a “cena”. Dentro da limusine, esse homem responde como Monsieur Oscar a Céline e, alternadamente como DL1 ao atender uma chamada pelo telefone. Fuma, olha no relógio, consulta uma pasta. Corte para ele pendurando seu paletó e revelando a outra função dessa limusine que não é apenas veículo de locomoção, mas também espaço transformativo. Carax absorve a força simbólica desse espelho rodeado de luzes amarelas que tanto marcou a ascensão ao *star system* das atrizes hollywoodianas e utiliza disso para marcar definitivamente esse espaço tão original como indispensável ao filme: uma limusine-camarim, acervo de tipos impensáveis, para entrar na memória das imagens impossíveis.

“DL” designa a abreviação de Denis Lavant, o nome do ator extra-filmico, e é como o próprio diretor se refere às diferentes encarnações de M. Oscar. A divisão dos DLs é explicitada na sessão *filme do mês* da tradicional revista francesa Cahiers du Cinéma, edição



de julho/agosto de 2012 (portanto, poucos meses depois de sua estreia mundial no Festival de Cannes em maio do mesmo ano). A sessão inclui um texto do crítico Jean-Sébastien Chauvin, uma entrevista dupla com a diretora de fotografia Caroline Champetier e o engenheiro de som Erwan Kerzanet e uma “carta branca” a Leos Carax num raro momento em que o diretor se dispõe a expor publicamente suas escolhas, referências e motivações. Nesta, pequenos textos vêm acompanhados de *stills* de momentos da filmagem, desenhos de cadernos, imagens-referências para a construção das personagens e pistas sobre seu processo de criação. Ao todo, Carax define 10 DLs e alguns dos títulos de cada um foram incorporados na presente pesquisa. Tomamos a liberdade, no entanto, de acrescentar mais dois DLs ou “entre-DLs”. São eles:

**DL1: O banqueiro**



**DL2: A mendiga corcunda**



**DL3: O operário de *motion capture***



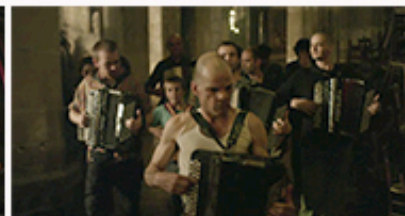
**DL4: Monsieur Merde**



**DL5: O pai**



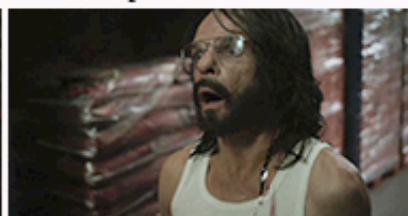
**DL6: O acordeonista**



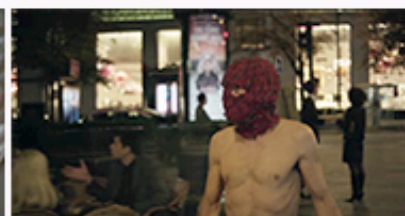
**DL 7: O duplo-matador**



**DL8: O duplo-vítima**



**DL Terrorista**



**DL 9: O velho à beira da morte**



**DL: A última noite com Eva**



**DL 10: O homem que volta pra casa**

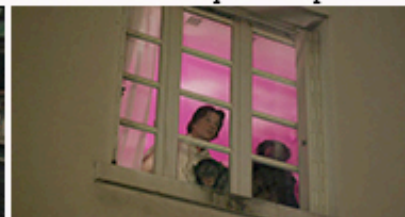


Figura 10 - Sequência das doze encarnações de M. Oscar nomeadas como DLs.

Assim, é surpreendente que a maneira de se dirigir a essas encarnações seja ressaltando o nome de Lavant e não do ator dentro do filme, M. Oscar (MO1, MO2, MO3...). Essa nomenclatura deixa claro não só que o filme não existiria na ausência de Lavant (sem dúvida o principal motor sagrado), mas que sua presença acrescenta mais uma camada atuante nesse composto que engendra a elaboração do protagonista. Ainda sobre esse aspecto, é sobretudo engraçado perceber no texto crítico da referida sessão a total ausência de menção ao nome da personagem Monsieur Oscar. Assim, essa indiscernibilidade atinge várias zonas de compreensão, não no sentido de se anularem entre si, mas antes potencializando-se mutuamente.

Voltando então à primeira sequência com o homem de negócios, temos um mesmo corpo identificado como a pessoa Monsieur Oscar, que alterna diálogos enquanto empresário, e que está em vias de transformar em uma mendiga: DL1 para DL2. Um corpo que se expressa por Oscar-Lavant-banqueiro-mendiga<sup>34</sup> e, como já dissemos, essa convivência explícita não se preocupa em definir limites claros um e outro.

Assim, a próxima personagem começa a ganhar vida num simples gesto de pentear a peruca longa e grisalha. O homem de negócios vai deixando para trás sua vida no sutil desvio em que abdica dos carros de luxo dispostos atrativamente no estacionamento para entrar na longa limusine branca, recepcionado por Céline. A impossibilidade da distinção total entre as vidas (atores e personagens), é o que torna o jogo interpretativo mais complexo e interessante. Segundo Lavant, “Isso que impede de ser um filme de esquetes é que a personagem é frequentemente vista na limusine a meio caminho entre dois estados, em que se refaz um rosto” (Lavant, 2012a, p.30, tradução nossa). Uma circulação altamente enriquecedora uma vez que apresenta essas relações sempre em trânsito.

Antes de nos concentrarmos na elaboração formal dos tipos “finais” (os DLs) e nos saltos qualitativos entre eles (retomaremos essa questão mais adiante), gostaríamos de ressaltar aqui que tão importante quanto os DLs em cena é o que acontece nessas passagens, nessas zonas de indiscernibilidade, tratadas como nuances e detalhes, como aquele desvio sutil que o primeiro DL efetua no estacionamento. É como se todo processo de entrada (encarnação) ou saída de cena (despojamento), alguns mais suaves que outros, apresentasse

---

<sup>34</sup> A designação dos tipos como DLs aparece também nos créditos finais do filme, por isso não se trata de uma informação apenas extrafílmica. O fato também de Danis Lavant ter protagonizado outros 4 filmes do diretor aumenta sua importância no filme. A presença do ator se constitui como mais uma camada significativa desse corpo que aparece na tela bifurcado.

algum elemento desconcertante. Percebemos isso menos como um abrir e fechar de cortinas e mais como um escoamento entre palco e bastidores, ou entre palcos e mesmo entre personagens.

Assim, quando Oscar volta fracassado da sequência matador-vítima e é interpelado pelo produtor-chefe, essa energia raivosa é liberada quando encontra subitamente o banqueiro; após a decepcionante morte de Eva, Oscar embebeda-se, o que pode ser tanto uma ressonância do encontro anterior como uma antecipação para a próxima vida, a saber, a do homem melancólico que volta pra casa e encontra sua família de macacos; o beijo carinhoso que surpreende Céline antes do último compromisso de M. Oscar pode ser já uma atitude do personagem encarnado; o balbuciar do homem velho à beira da morte evoca diálogos dos encontros anteriores vividos no dia; os seguranças que escoltam o banqueiro fazem o mesmo com a mendiga no seu trajeto inicial. Vale notar também que mesmo as transformações no camarim-limusine só são mostradas parcialmente, nunca revelando completamente a aparência final da próxima personagem. A “surpresa” é então deixada para o momento da saída do veículo.

Essa mesma lógica dinâmica e intermitente é o que impede o sistema de reiterações que caracterizam a construção da personagem clássica. Segundo Mariana Baltar,

É fundamental notar que reiteração não é mera repetição, mas representa a insistência de dizer o mesmo a partir de distintos elementos. Tal insistência, no interior de uma narrativa, tenta fazer convergir, por exemplo, todos os planos simbólicos da tessitura da narrativa para uma mesma e coesa significação, construindo e garantindo, assim, a coerência interna e facilitando a ‘comunicabilidade’” (Baltar, 2012, p.134).

É, portanto, toda uma retórica apresentativa que se afirma contrapondo-se à representativa<sup>35</sup>. Enquanto a segunda se filia a uma tradição ilusionista, do primado da mímese, que aposta na imersão do espectador e na adequação entre ator e personagem, sendo este construído do interior para o exterior (método de Stanislawsly), a primeira busca um distanciamento reflexivo de efeito anti-ilusionista, que quebra com a finalidade das ações, produz interrupções, se utiliza do método Bretchiano (que vai do exterior para o interior) e faz com que ator e personagem subsistam com um mesmo grau de importância na cena. De um lado a transparência, de outro a opacidade. Dessa forma, não é de surpreender o que Denis Lavant revela sobre o seu processo de criação neste filme:

---

<sup>35</sup> Nos inspiramos aqui na comunicação de Pedro Maciel durante o XXI Encontro da Socine (2017), sob o título: “O parecer e o aparecer do ator: registros do jogo atoral”.

Eu faço as proposições com o meu corpo, minha compreensão das coisas. E Leos acrescenta uma camada, um gesto, uma atitude, até o mínimo detalhe. [...] Cria-se uma espécie de percurso coreográfico com uma sucessão de coisas concretas. Minha primeira atitude de ator é física, não intelectual, à maneira de um dançarino ou mímico. Leos e eu jamais abordamos o lado psicológico de um personagem, tudo se passa primeiro pela estética. Em *Holy Motors* eu tive o tempo de definir cada personagem durante as sequências de maquiagem, em que algumas duravam de 3 a 5 horas. Eu olho meu rosto no espelho, observo como ele se transforma e é no momento dos últimos retoques que eu estou pronto para atuar. É um mergulho que parte do exterior, do revestimento, da máscara (Lavant, 2012, p. 31, tradução nossa).

Assim, se M. Oscar é o protagonista do filme, é menos pelo que conhecemos ao seu respeito ou por sua personalidade e mais por sua atividade como ator e a intensa capacidade de se metamorfosear em tantos tipos radicalmente diferentes entre si, assumindo posturas, gestos, expressões e vozes as mais variadas. Em outras palavras, sua exterioridade. Como diz Rita Natálio,

Trata-se de um quase anonimato: o nome deste homem apenas serve para traçar o percurso de um corpo mas separa-se de outras camadas que o nome tradicionalmente carrega: assinatura, identidade, narrativa, memória, linearidade, unidade. (...) o conteúdo da vida deste homem não é uma psicologia, nem um conjunto de valores, nem um plano de vida, nem um traço emocional específico, mas sim um roteiro de uma miríade de vidas e existências possíveis (Natálio, 2015, p. 51).

Se nos faltam dados sobre a subjetividade de M. Oscar, diante desse complexo jogo interpretativo, poderíamos arriscar que o que se passa dentro do carro funciona como um “centro provisório”, que tende à estabilidade e ao restabelecimento de uma ordem, enquanto o lado de fora tende ao acentramento e à irracionalidade. No interior, habitado recorrentemente por Céline e M. Oscar (pois é assim que eles se chamam, ainda que ele esteja sempre no *entre* personagens ou ébrio), é onde conseguimos acessar seu “mínimo de eu” que assegura a sua não desintegração e o distanciamento das formas flutuantes (como no transe e na loucura). No entanto, a identidade só pode ser entendida aqui “como um efeito de superfície, uma coagulação temporária, provisória” (Oliveira, 2003, p. 158).

Sua “humanidade” emerge das pequenas pausas: é um homem que revela desejo pela floresta, tem memória, fala, come, fuma, dorme, tosse, embriaga-se, sente cansaço, raiva e em alguma medida, um certo tédio. É um corpo, portanto, que mantém as funções fisiológicas e comunicativas. No exterior, ao contrário, a cada parada esse homem multiplica-se em *tipos* independentes e não hierárquicos entre si, fazendo proliferar experiências, corpos,

comunidades, elaboradas sob diferentes regimes de visibilidade. Entre essas várias instâncias figurativas, uma descontinuidade acumulativa que tem na volta à limusine um lugar de convergência, possibilitado em grande parte pela estabilidade da relação entre ator e sua fada madrinha<sup>36</sup>. Talvez, inclusive, seja esse referencial móvel, isto é, o *dentro* da limusine, que confira uma espécie de consistência ao filme, de localização (seria a camada mais narrativa?), ou ainda, aquilo que seria o cimento entre os tijolos. Certamente aí é onde a “realidade” está mais contraída e paradoxalmente é também um espaço de virtualidade, entendido aqui como uma potência de gerar acontecimentos.

Outra maneira de evitar uma dispersão excessiva do caos (isto é, um estado irremediavelmente confuso) pode ser observada no tratamento conferido às personagens e objetos. Em *Holy Motors* a construção da imagem obedece majoritariamente aos padrões de clareza, nitidez, contornos bem definidos. Nesse sentido, as figuras (humanas e não-humanas) encontram-se destacadas do fundo, não correndo o risco, portanto, de se diluírem na paisagem, mesmo nas cenas de baixa luz. Os planos são equilibradamente compostos e a profundidade de campo é bastante explorada. Notamos também o “respeito” ao foco, aos *raccors* e à perspectiva. Ao contrário de espaços vazios, vemos planos bastante preenchidos por figurantes, jogos de luzes e objetos de cena.

Uma atenção total é destinada aos mínimos detalhes, ficando patente o investimento na disposição e deslocamento dos elementos em quadro. E apesar da divergência simbólica entre os elementos ficcionais, arriscaríamos dizer que é a sua sobrecarga, a presença excessiva destes habitando o quadro a responsável por conferir concretude aos espaços, dar-lhes um peso de “real”. Os turistas na sequência da mendiga, os outros operários que atravessam as passarelas transparentes da fábrica de *motion capture*, a aglutinação de músicos na igreja, as comunidades subterrâneas, o trem que passa no fundo da imagem enquanto o pai no carro espera sua filha descer de uma festa, os restos de humanidade que sobraram no prédio abandonado, etc.

Ainda que M. Oscar seja um homem solitário, ele e suas personagens nunca estão sozinhas. Portanto, trata-se de uma encenação altamente planejada e coreografada, que se sobressai principalmente nos planos-sequência e nos movimentos de câmera ultra elaborados para *mostrar tudo com exatidão*. Assim, para cada DL há pelo menos um plano-conjunto mostrando a personagem de corpo inteiro. Uma “totalidade” da imagem do corpo que se contrapõe à fragmentação da pessoa/personagem. Temos a impressão de que Leos Carax,

---

<sup>36</sup> Maneira como Carax refere-se carinhosamente à Céline.

nesta obra muito mais do que nas outras, procura controlar todas as particularidades de forma a mostrar a integralidade dos gestos e deslocamentos no espaço.

### 3.2) Da elaboração à materialidade dos corpos

Imaginei *Holy Motors* como uma espécie de filme de ficção-científica (com mais ficção do que ciência), onde os homens, animais e máquinas teriam se tornado solidários em um mundo dominado pelo virtual (Carax, 2012a, p. 18, tradução nossa).

Talvez não estivéssemos conversando sobre esse filme se as encarnações de M. Oscar fossem tipos comuns filmados dentro de uma mesma organização simbólica. O surpreendente, portanto, é que cada uma inaugura não apenas uma nova personagem – algumas sem correspondência no campo dos fenômenos naturais – mas também instaura diferentes regimes figurativos e estéticos, os quais poderíamos reunir em alguns grandes grupos: drama clássico, documental, ficção científica, realidade virtual, fantástico, terror, musical. Essa classificação, no entanto, está longe de significar uma adequação aos gêneros. Todo o projeto de *Holy Motors* não pára de passar pelo risco da incoerência em que a saturação de signos discrepantes atua impedindo a objetivação dos corpos, das personagens e dos meios em que estão inseridas.

Outro dado relevante é que não apenas inexiste qualquer elo narrativo entre os DLs, como a cada transformação da personagem somos atravessados tanto pelas singularidades de cada vida em jogo como pelas rupturas entre as escolhas formais utilizadas para cada contexto. Assim, não são apenas as vestimentas, acessórios, máscaras, cenário ou paisagem que se alteram – o que poderia nos remeter por exemplo ao esquema de esquetes em palcos de teatro, números de circo ou mesmo a um conjunto de curtas-metragens. É que quando a personagem varia, tudo muda junto. Isto é, há uma espécie de *salto qualitativo* ou movimento de translação que altera a totalidade do filme. Essa diferenciação é o que produz a cada sequência uma nova *dobra* que reconfigura todo o jogo interpretativo até então, tornando necessário que a cada vez o pacto seja restabelecido. “O que uma dobra faz? Tomemos uma superfície; ao se dobrar essa superfície, *regiões antes separadas são postas em contato*, e surge aí uma nova dimensão. Ao pôr em contato elementos que estavam separados (...), são criadas (...) novas possibilidades de expressão – ou ação” (Oliveira, 2003, p. 150-151).

Alguns momentos são capitais para a expansão dos limites do corpo e do jogo interpretativo. Seguindo a proposta deste trabalho, cabe ressaltar aqui aqueles em que as investidas experimentais saltam à frente, isto é, situações em que o corpo assume toda a sua plenitude pela ousadia na elaboração de figuras autênticas, delirantes, improváveis, impossíveis e na complexidade espaço-temporal que elas deflagram. O operário de uma fábrica de captura de movimentos ultra-tecnologizada, o estrangeirismo total incarnado num ser fantástico subversivo, duplicações e mortes ressuscitadas na figura de matadores sanguinários afirmam-se como presenças inusitadas e surpreendentes em que é nítido o ganho sensível de corporalidade pelo excesso de atributos, gestualidade, descarga energética e estranheza. Nesses casos, se o corpo é ainda menos objetivável é porque deixa de representar propósitos claros e significantes, embaralha as funções do organismo, assume comportamentos irracionais e aponta para a lógica desencarnada do ciberespaço. Toda essa abstração, no entanto, não significa uma perda de materialidade. Pelo contrário, são justamente nesses momentos em que o corpo ganha em peso e concretude. O cinema sendo capaz de renovar o manancial de suas figuras humanas ao elaborar seus tipos próprios. Oscar-Lavant-DLs é um corpo paradoxal inseparável das experiências vividas.

### **[3.2.1] DL 3: O trabalhador especialista de *motion capture***

Após a sequência de uma “simples” mendiga que pede esmolas nas ruas de Paris, saltamos para uma sequência ultra-tecnologizada que viabiliza uma circulação incomum entre ficção científica, erotismo/ pornografia, computação gráfica, performance corporal, captura de movimento com alta tecnologia e monstruosidade.

Aqui é recuperado o imaginário de uma grande fábrica industrial, só que à diferença do trabalhador outrora automatizado e assujeitado pela força mecânica, repetitiva e ininterrupta daqueles gigantes blocos de ferro, ele é agora comandado por uma máquina invisível, falante e autoritária, mais condizente com a nossa sociedade pós-industrial contemporânea. “Eu vejo DL 3 como o Chaplin de *Tempos Modernos*, operário especializado encerrado na engrenagem de grandes máquinas industriais. Só que as máquinas e os motores desapareceram” (Carax, 2012b, p. 95, tradução nossa). Ao invés de ferramentas comuns, o operário porta uma roupa com *chips* transmissores, uma mala prateada e um bastão nas costas.



DL 3 é operário de uma empresa especializada em *motion capture*, uma técnica que permite captar movimentos humanos através de pequenos dispositivos luminosos espalhados pelo corpo e transpô-los para uma plataforma digital. Procedimento muito utilizado nas imagens produzidas por computador que necessitam de uma “antropomorfização” (animações, ficções científicas, super-heróis).

No interior de um estúdio escuro e neutro, portando seu aparato tecno-futurista, DL3 é submetido a três atividades, espécies de provas que são comandadas por uma voz maquínica. A primeira, uma luta marcial, a segunda uma corrida em cima uma esteira rolante e uma metralhadora em punhos, a terceira uma performance sexual com uma contorcionista também a serviço do *motion capture*.

Na primeira fase, a execução de uma luta marcial-acrobática contra um inimigo real, porém invisível, produz um efeito ótico espetacular. O corpo não perde completamente sua silhueta<sup>37</sup>, mas à ela é acrescida a camada hipnótica dos dispositivos luminosos, e nessa associação surge um corpo mágico. Trata-se de uma conjunção de elementos capaz de recuperar nossa estupefação diante de um corpo em movimento, experiência que só o circo e as feiras de variedades foram capazes de reunir até a primeira metade do século XX. Um deleite para o olhar que se vê completamente magnetizado pelos movimentos acrobáticos e destreza no manejo das armas marciais. Leos Carax resume bem essa sensação ao dizer – em relação a essa sequência – que “Tudo não é mais do que a continuidade, um século e meio mais tarde, do trabalho de Muybridge e Marey” (Carax, 2012a, p. 95). Uma continuidade que, segundo a nossa interpretação, ressalta o impacto e a força de atualização que as imagens produzidas por esses inventores conservam em si. Aqui, o DL 3 confunde-se com os homens e mulheres anônimos dessas primeiras experiências cinéticas com fotografias sucessivas. Imagens que priorizam o gesto e a atividade física em detrimento da construção narrativa, em que, no limite, “o personagem não é chamado a representar um papel, mas sim a desempenhar uma função energética” (Leal, 2016, p. 158). Esse distanciamento do enredo dramático implica então o esvaziamento de discursos interpretativos.

No entanto, se podemos inferir que as imagens de Marey/Muybridge estão desancoradas de um solo, têm uma ausência de violência, assumem uma inocência como o olhar de uma criança e buscam frontalidade e clareza científicas, em *Holy Motors* há um peso trágico sustentado pelo cansaço, o que confere uma outra densidade aos corpos. É assim

---

<sup>37</sup> À exceção de um rápido momento em que DL3 está de quatro e a perda de contornos faz com que ele se assemelhe a um felino.

quando DL3 é levado ao chão pelo seu rival invisível e também, na segunda prova, no momento em que não consegue sustentar a corrida acelerada com a metralhadora em punhos, e tomba. O grito ressoa pelo corpo que chegou à exaustão.



Figura 11 - Três momentos da atividade do DL 3

Sem tempo para descanso ele é logo submetido à terceira etapa. Nesta, a exigência já não é tanto a de um esforço extenuante, já que o que acontece agora é uma espécie de performance-dança-sexual num mesmo lugar, de movimentos lentos e fluidos com uma mulher contorcionista. A mulher tem seu corpo todo coberto de um tecido látex rosa, e assim como DL3, mantém apenas sua face descoberta. A simulação desse ato sexual estranhamente performado entre DL3 e a contorcionista incorpora mais uma vez os pontos luminosos como mais uma camada corporal, que contribui para a fusão dos corpos através do efeito ótico que produzem. A surpresa maior, no entanto, chega quando uma panorâmica revela que esses estão prolongados numa tela em duas figuras monstruosas, seguindo em princípio a lógica do *motion capture*. Figuras produzidas por computação gráfica, aos quais os dois personagens no estúdio servem de referência emprestando seus movimentos. Nessa passagem da performance para a tela, as cores, determinadas características físicas e os movimentos carregam parcialmente a semelhança entre as figuras corporais e as digitais, o que nos permite reconhecer um certo tipo de espelhamento. No entanto, se conseguimos identificar certa continuidade de características físicas e de movimento entre os dois planos, notamos que essa equivalência acaba por ser insuficiente frente à enorme discrepância que se apresenta, impossibilitando uma simples ideia de transposição linear. Cheias de tentáculos, costelas, seios, reentrâncias, órgãos penetrantes e orifícios para recebê-los (o sexo é aqui heterocentrado, ao masculino cabe penetrar com dois pênis, à parte feminina ser penetrada), essas criações virtuais ganham em amplitude e autonomia, excedendo em muito as ações fornecidas por DL3 e a contorcionista. De modo que seja possível inverter a lógica de subordinação das figuras 3D às figuras do estúdio (os grunhidos emitidos no estúdio podem ser interpretados como uma ressonância dos monstros na tela). No limite, a imagem animada

corresponde à atuação dos dois personagens, mas guarda poucas referências; ela ao invés de mimetizar os gestos pela captura de movimento, amplifica-os, como se houvesse aí um ganho de grau de liberdade, uma autonomia das imagens. Assim, nem mesmo as imagens criadas por computação gráfica necessitariam mais de um referente para seus movimentos, segundo uma conexão causal e mimética que fundamenta o uso da tecnologia *motion capture*. Notamos com isso um outro procedimento-chave do filme: a criação de existências solidárias entre si, porém autônomas, descontínuas e não interdependentes.

### [3.2.2] Monsieur Merde<sup>38</sup>

Monsieur Merde (Senhor Merda, na tradução para o português) é das personagens mais indecifráveis. A sua elaboração engloba uma diversidade de signos contrários: aristocrático e mendigo, besta e humano, cômico e ameaçador, cruel e delicado, selvagem e infantil, desmoderado e tímido, vermelho e verde, etc. “Merde é uma criatura ao mesmo tempo indomável e incrivelmente sofisticado, como evidenciado na sua maneira de baforar a fumaça segurando seu cigarro entre o polegar e o indicador” (Lepastier, 2012, p. 37, tradução nossa). Com tantas forças contrárias seu destino de monstro se efetiva ainda nas deformações físicas, a saber, um olho cego esbranquiçado e um ombro mais alto que o outro, fazendo com que sua cabeça se enrijeça para cima, numa desorganização do corpo anatômico. Joachim Lepastier chega a compará-lo a Carlitos pela “sua maneira de avançar, com a bengala nas mãos, balançando-se lateralmente de uma perna em outra (idem)”, o manancial inesgotável que o “primeiro cinema” parece infiltrar no filme. No entanto, se a comparação é válida, nos aparece um tanto ingênua, já que a semelhança na inventividade do andar de ambos que emana da força dos pés é aqui impregnada de deformação. O andar de *clown* ereto e altivo do primeiro é *maneirizado* pela forma de um quase agachamento mais próximo do chão que termina no pescoço rígido enviesado para o lado de M. Merde.

Durante um ensaio fotográfico de publicidade é que sua expressividade encontra seu clímax. M. Merde se encanta com uma modelo sendo fotografada e se aproxima. No entanto, ele também é alvo do interesse do fotógrafo, cuja assistente tenta convencê-lo a participar da

---

<sup>38</sup> Monsieur Merde é um personagem recorrente. Ele aparece primeiramente no curta Tokyo, de Leos Carax, em que aterroriza as ruas de Tóquio e salva-se misteriosamente de um enforcamento, reaparecendo novamente em *Holy Motors*.

sessão de fotos, usando como argumentos as referências à “A Bela e a Fera” e à Diane Arbus, conhecida fotógrafa de anões, travestis e deficientes. Uma sátira, portanto, ao poder de clichê e “desumanização” da publicidade que tudo tenta capitalizar a seu favor. Após num só rompante comer os dedos da assistente, ele rapta a modelo e a leva em seus braços até sua morada, uma quase corrida que passa pelo cemitério e atinge os corredores de um duto subterrâneo até chegar em sua gruta. Surpreendentemente a modelo não oferece resistência e a leveza do tecido de seu vestido ao vento contrasta com a fisicalidade da cena.

Acontece então um estranho encontro entre a bela e a fera<sup>39</sup>. Apesar de possuir com perfeição todos os atributos de beleza, a modelo parece faltar algo como uma “alma” (a beleza estática das modelos de publicidade), já que sua reação é uma mistura de indiferença e obediência. Se ela sente medo de Merde, esse sentimento, no entanto, não se prolifera em uma reação explícita. A Merde, por sua vez, faltam atributos que o permitam compartilhar da sociabilidade da vida humana. Espécie de alteridade absoluta, figura fantástica, fauno intra-terrestre, que se alimenta de cigarro, dinheiro, flores e cabelo, fala em uma língua irreconhecível e espalha terror por onde passa. Age de acordo com suas próprias leis e códigos morais, que naturalmente não condizem aos do restante da sociedade. Dois estrangeiros, cada um à sua maneira, eles compartilham um descompasso: ela está tão próxima de se tornar uma estátua assim como ele de um animal.



Figura 12 - M. Merde em três momentos: saindo do túnel, provocando o terror no cemitério e deitado sobre colo da modelo

A oposição final se dá no momento em que, numa postura autoritária, ele começa a transformar a modelo em sua imagem-fetiche. Ao invés de despi-la para depois estuprá-la, como intuímos nos primeiros gestos em que M. Merde começa a remodelar seu vestido, ele a encobre totalmente fazendo-a parecer como uma muçulmana. Em seguida ele mesmo fica completamente nu e com o pênis ereto. Sua excitação indomada (ele chega a discutir com seu pênis ereto) não é tanto pelo erótico na mulher, mas sim pelo colo maternal, ao que se traduz

<sup>39</sup> Curioso notar como o tema da Bela e a Fera tem retornado ao cinema contemporâneo. Além de *Holy Motors*, essa oposição é retomada em *P'tit Quinquin* (Bruno Dumont, 2014) e *Sob a Pele* (Under the Skin, Jonathan Glazer, 2014).

pela canção de ninar que ela canta enquanto ele dorme sobre seu colo banhado em pétalas de flores que ele mesmo joga sobre si.

Assim, notamos que a elaboração desse corpo que não pára de agir até o último instante e cuja linguagem verbal não se permite traduzir, é fortemente marcada pelo excessivo uso de signos contrários, isto é, por gestos e uso de objetos dos quais não é possível extrair significados consensuais. Suas funções comunicativas e teleológicas são subvertidas para dar lugar ao absurdo e ao imprevisível. Dito de outra forma, há sempre uma convivência de componentes cumulativos e discrepantes entre si que impedem a síntese. Pois esse é justamente o princípio que norteia toda a construção de *Holy Motors* e que nesta sequência atinge seu ápice, tanto levando em conta as particularidades dessa personagem quanto pela soma dos espaços transitados.

Monstro arcaico num fundo de vida contemporâneo, importante notar que no seu percurso M. Merde deflagra comunidades inusitadas. De partida, a sua própria (dos sem comunidade), mas também a dos homens comuns – a equipe publicitária e os passantes do cemitério –, a dos povos refugiados que aparecem rapidamente em túneis subterrâneos levando seus pertences, sem esquecer que todos são parte da comunidade de atores com quem M. Merde interage. E por fim a dos imortalizados nas suas tumbas do cemitério, em que no lugar do nome e do período de vida normalmente inscritos nas lápides, lê-se o seguinte convite: “Visitez mon site” ou “Visit my website” (visite meu website), seguido do respectivo endereço da página.

Se podemos aqui afirmar que esta sequência é das mais complexas isto se dá pela quantidade de dobras efetivadas para dentro (tudo o que compõe a personagem) e para fora (a interação com as comunidades que ele deflagra no seu percurso). Assim, de uma sequência altamente mediada por tecnologias de última geração para esta, o salto é enorme. M. Merde é a total insubordinação à forma do humano, sem deixar de sê-lo. Invenção tão radical do corpo, seja no que se refere ao motivo, seja na sua composição, gestualidade, maneira de andar, olhar, se expressar. Uma figura, portanto, terrível e cômica, atravessado por forças anárquicas; monstro subversivo e adorável.

### [3.2.3] Os duplos DL 7/8: matador-vítima e DL Terrorista

A música da sequência anterior sob comando do DL 6 (O Acordeonista) escoia para dentro da limusine enquanto Monsieur Oscar se bronzeia artificialmente com um jato de tinta, já em processo de transformação para seu próximo personagem. O dossiê mostra a imagem da vítima e o tipo de arma que deverá ser usada no assassinato. Só que aqui a vítima é, na verdade, um duplo de M. Oscar e com isso teremos pela primeira vez dois DLs em quadro.

Uma larga tradição da literatura<sup>40</sup> e do cinema, em especial os gêneros fantástico e de ficção científica, exploraram de diversas maneiras a figura do duplo. Dada sua natureza plural, cabe aqui uma distinção: o duplo com o qual o filme trabalha não se enquadra numa lógica sobrenatural (fantasmas, espectros), inanimada (boneco, robô, manequim) ou existencialista, a qual poderíamos referenciar ao romantismo alemão da virada do século XIX para o XX, cujo exemplo bastante conhecido é a novela “O homem da areia” (1816) de E. T. A. Hoffmann. Por mais que em muitas dessas narrativas a presença do duplo se anuncie como a antecipação da morte, em *Holy Motors*, no entanto, ela não se explica pela manifestação de “ambiguidades inconscientes e angústias alucinantes” (Moraes, 2012 *apud* Carvalho, 2017, p. 103). Tampouco participa de uma lógica da semelhança mimética, mais próxima de uma cópia, em que a substituição de um pelo outro incorpora uma ilusão (penso por exemplo em *Metrópolis*, 1927, de Fritz Lang). E mesmo se compararmos com *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), nesta ficção-científica a figura do duplo (a mulher morta do cientista recém-chegado à base) depende de uma *força exterior*, neste caso o Oceano que circunda a base espacial de Solaris, capaz de extrair pedaços isolados das memórias dos cientistas, materializando-as em tipos reconhecíveis, como entes amados, ou então desconhecidos, vindas dos confins da alma.

A cena dos duplos matador-vítima, contrariamente aos exemplos citados, encarna a lógica do duelo. Além disso, são peças previstas do jogo e que, portanto, respeitam o planejamento estabelecido. Trata-se de um duplo imanente, que não se manifesta pelo efeito de uma força sobrenatural, seja mística ou conspiratória, tampouco pela via de imagens-mentais: da ordem de pesadelos, lembranças, delírios ou alucinações (o terreno frutífero de David Lynch). Neste caso ele não está ali com a finalidade de enganar ou assustar, mas antes como uma antecipação da morte (aí sim inserido na filiação da tradição dos duplos). E por mais que a irracionalidade dessa sequência possa remeter à lógica absurda de um sonho ou

---

<sup>40</sup> Ressaltamos aqui os escritores Fiódor Dostoiévsky, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges, nas respectivas obras “O duplo”, “O retrato de Dorian Gray”, “O outro”.

pesadelo, nesse fundo de vida virtual a decupagem e a concretude espacial e dos corpos estabelecem uma materialidade muito mais próxima de um jogo digital asiático de gângster. Trata-se de um novo regime figurativo, e não uma porta secreta para outra realidade mental ou sobrenatural.

Na verdade, toda a sequência é uma grande brincadeira sobre a materialidade e carnalidade dos corpos. Alex, o matador, caminha entre os corredores de um estacionamento, no subsolo de um supermercado asiático, passa pelo setor dos depósitos até chegar ao local do crime. O trajeto lembra os jogos de *videogames* em que “bonecos” armados precisam atravessar portas, muros e galerias, antes de identificarem seus alvos. Nesse percurso, Alex contorna uma dessas esquinas, mas a câmera que o segue de costas e vem logo atrás já não o acha após a virada. Curiosamente todo esse trajeto é desprovido de elementos que confirmam sustentação do suspense em se tratando de uma cena que antecede um assassinato, tais como trilha sonora, closes, montagem paralela, etc. O trajeto é, nesse sentido, desdramatizado e nada parece querer aumentar o tom de expectativas nem de surpresas. Sem clímax, o assassinato é uma aberração à normalidade da cena, em que nem a vítima apresenta qualquer resistência. Ou seja, nesse caso, a infiltração do cinema de gênero é operada por uma subtração dos elementos que normalmente confeririam expectativa e tensão à cena.

Finalmente quando matador e vítima se encontram frente a frente, o diálogo também é pronunciado sob a lógica do irracional:

*Théo: Foi um acidente, Alex. Você sabe que não fiz de propósito*

*Alex: Era necessário fazer isso de propósito para não fazê-lo, Théo<sup>41</sup>.*

O matador avança em direção à vítima dando-lhe uma facada na jugular, este por sua vez cai no chão jorrando sangue pelo pescoço. O matador começa a transformar a vítima nele mesmo, isto é, à sua imagem-semelhança. Da maleta que trouxe consigo ele tira os mesmos apetrechos que M. Oscar usou para transformar-se em matador dentro da limusine. Ele corta o cabelo da vítima, aplica-o a verruga e o bigode postiços, corta sua pele imitando suas cicatrizes falsas, veste-lhe com seus tênis. Por um descuido, o que parece ser um erro dentro do previsto, a vítima ataca o matador com a faca que o feriu anteriormente, e exatamente no mesmo local em que ele próprio foi atingido no pescoço. Os dois caem no chão lado a lado. Estão rigorosamente idênticos e já não é possível distinguir matador e

---

<sup>41</sup> No original em francês: “*Il fallait faire exprès de pas le faire, Théo.*”

vítima. A duplicidade é levada ao extremo, pois ela está presente não apenas na semelhança agora total entre os personagens como na ação que se repete.

O matador (qual?) consegue voltar pelo estacionamento cambaleante, e desfalece no chão próximo à limusine. É socorrido por Céline que o carrega com muita dificuldade. Para nossa surpresa, dentro do carro, M. Oscar apresenta plena saúde. Os únicos vestígios que lhe restaram do (auto)assassinato são marcas vermelhas em partes do corpo que ele limpa com uma toalha. Esse corpo que se transforma a cada vez em uma nova personagem é também capaz de duplicar-se e renascer após a morte. Em *Holy Motors* o corpo é uma forma modulável que transita entre o biológico e o inorgânico; turva a linha que o separa de uma existência finita ao mesmo tempo em que é acrescido de uma realidade virtual, “que talvez devesse ser chamada de virtualidade real” (Oliveira, 2006, p. 55). Mas o curioso é que mesmo diante dessa fabulação, o corpo jamais perde seu peso, sua carnalidade, sua materialidade. Assim, de uma maneira um tanto rara, esse acréscimo de virtualidade real não significa um decréscimo de corporeidade (e isso sem se transformar em zumbis). Esse homem que volta para a limusine todo ensanguentado e cambaleante é ainda uma figura que vive o peso de uma queda, tão vívido e autêntico como o homem dentro da limusine.

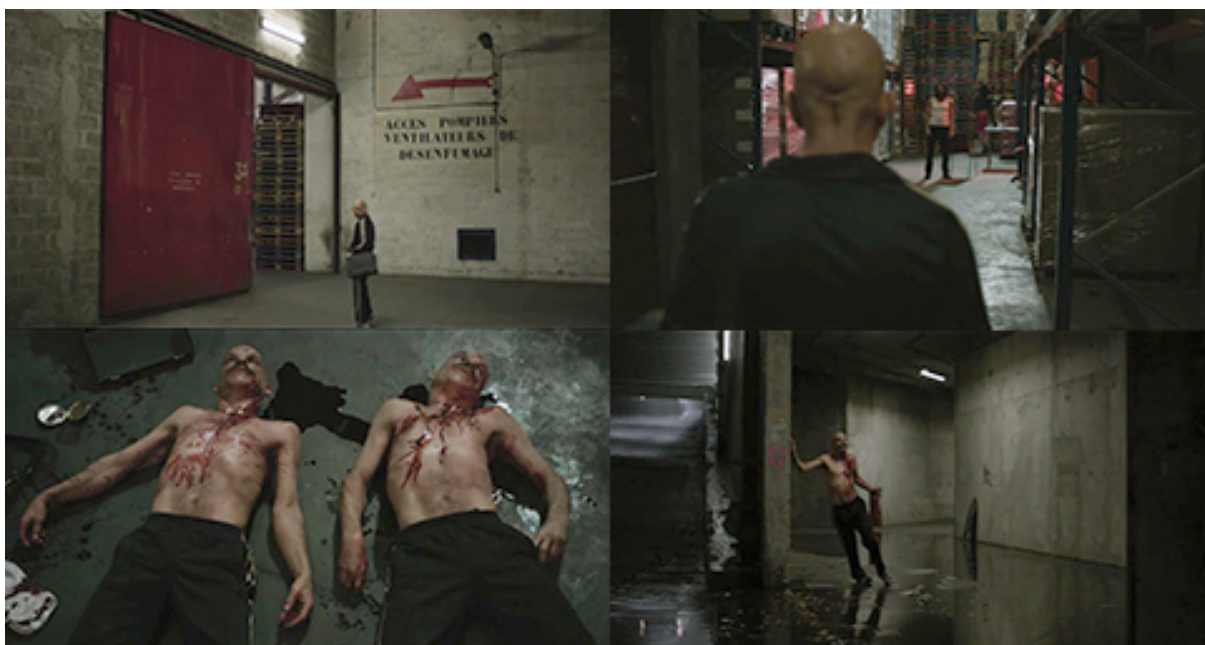


Figura 13 - Da esquerda para a direita: o matador chegando no depósito; cara a cara com sua vítima; a dupla duplicidade (a dos corpos e da sua disposição lado a lado); a volta cambaleante para a limusine

Pois se o duplo matador-vítima estava previsto dentro de um cronograma de trabalho, o mesmo não podemos dizer da próxima encarnação. A caminho do próximo



encontro, entre um personagem e outro, Monsieur Oscar avista o banqueiro (o primeiro “papel” do dia) na varanda de um restaurante. A aparição deste segundo duplo supera o primeiro em estranheza, já que neste caso trata-se de um encontro ao acaso e de um personagem já vivido. Como se para descontar uma raiva retida, Monsieur Oscar escolhe uma arma num baú com um punhado delas e sai do carro apressadamente com o dorso nu e uma máscara cobrindo a face, após dizer à Céline: *Uma morte num dia não é o suficiente*. Quando encontra o banqueiro, dispara um tiro no meio da sua testa. Os guarda-costas, após a morte “consumada”, ateiaram fogo contra esse corpo semi-coberto, que enquanto recebe a enxurrada de tiros grita insolentemente para que mirem no seu sexo. Já caído no chão, Céline vem ao seu encontro um pouco constrangida, pedindo desculpas pela confusão a todos que estão em volta, enquanto o ajuda a levantar-se. Ela sussurra pra Monsieur Oscar dizendo que eles devem se apressar com o risco de se atrasarem para o próximo encontro.

Mais um duplo, mais uma morte verdadeiramente encenada, porém artificiosa. É como se essa cena reiterasse as apostas lançadas na cena anterior, contudo acrescentando dobras a mais: o fato de Monsieur Oscar desejar matar um personagem vivido por ele no início do dia; a constatação de que o banqueiro existe de forma autônoma<sup>42</sup>, isto é, independentemente de M. Oscar interpretá-lo, abrindo a brecha para que o mesmo se passe também com as outras vidas; e ainda, que esse entre-personagem assassino emergja de maneira abrupta, fruto de um acaso, isto é, fora da agenda de compromissos prevista pra este dia. Esse terrorista surge como uma face insubordinada e sanguinária de Oscar, que num gesto intempestivo se lança contra o suposto representante icônico de um grande pilar da economia globalizada.



Figura 14 - DL Terrorista em três momentos: matando o banqueiro, sendo alvejado pelos seguranças e em seguida ajudado por Céline

---

<sup>42</sup> Se lembrarmos bem, logo no início do dia, o banqueiro marca por telefone um encontro à noite, no Fouquet. O mesmo local em que Monsieur Oscar o avista quando passa de carro.

Curioso pensar que essas quatro encarnações são as que, no filme, mais diretamente dialogam com o universo do ciberespaço: essa rede conectiva dos espaços digitais em que se supõe a interação entre diversos agentes. No filme, esse espaço sugerido materializa-se pelas telas e animações na fábrica de *motion capture*, sepulturas virtuais por onde passa M. Merde, a carne exposta seguida de mortes no entanto reversíveis tais como em jogos de videogames – presente nas duas últimas sequências analisadas. E, no entanto, nesse horizonte cibernético de *Holy Motors*, o corpo é convocado em sua espessura ao invés de desprezado ou simplesmente traduzido em dados informacionais.

André Le Breton, um dos principais teóricos que pensam o corpo associado à biologia molecular e às tecnologias de ponta, traça um panorama incrível a partir de levantamento realizado com pesquisadores das respectivas áreas e com usuários da internet. No artigo “Adeus ao corpo<sup>43</sup>”, o autor seleciona algumas correntes que trabalham com a perspectiva aparentemente inevitável da conquista da imortalidade, não sem alguma ironia: “G.J. Sussman, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), lamenta não obter agora a imortalidade que lhe parece tecnicamente tão próxima”. Todo um leque que nos coloca diante do fato de que há muita gente trabalhando com a perspectiva de que em breve será possível transferir ou teletransportar uma “pessoa” para uma máquina.

O transplante do cérebro em um corpo robótico, mas constituído de material biológico, liberaria o homem de seus entraves físicos. (...) um scanner ideal, de alta resolução, transportaria numa fração de segundos todos os dados intelectuais e afetivos do indivíduo a uma nova morada, mais apropriada que o antigo corpo (Breton, 2003, p. 127).

Nesses discursos também chama a atenção a aparente facilidade com que esses processos serão alcançados com êxito, aludindo a uma lógica mecânica de montagem e desmontagem de peças. Segundo um dos teóricos, bastaria construir “um programa de computador com cada neurônio e cada sinapse de um cérebro em particular, para que se faça a transferência entre o espírito (...) e o computador, deixando o corpo de lado” (Breton, 2003, p. 124). E caso alguém fique entediado no ciberespaço, “poderá voltar atrás, ‘simplesmente’ reconstruindo um novo corpo, a partir de seu DNA ou de um outro corpo, mas igualmente por clonagem, e para o qual transportará seu espírito” (idem).

---

<sup>43</sup> O artigo é um resumo do livro homônimo do autor *L’adieu au corps* (Paris: Métailié, 1999).

No texto de Breton são reproduzidas numerosas expressões desfavoráveis ao corpo carnal/mortal: “vestígio indigno fadado a desaparecer”, “desprezo pela carne”, “a prisão do corpo”, “(...) o corpo físico, não interessa. Uma máquina pode durar eternamente (...)”, “corpo obsoleto em meio ao ambiente tecnológico contemporâneo” (Stelarc), “carne supérflua”, “o corpo é uma extensão incômoda”, “escravidão do corpo”, etc. Assim, é pela desqualificação do corpo que essas teorias da imortalidade são fundamentadas, como se o homem valesse apenas pelo seu cérebro. Uma nova forma de esquadramento do corpo está em curso, separando corpo e espírito/alma, corpo e cérebro. Poderíamos chamar isso de um neo-platonismo ou neo-cartesianismo (sem esquecer, obviamente, das religiões judaico-cristãs) já que evidenciam a continuidade dessa dicotomia que ao longo da história fundou, através de uma série de discursos de verdade, a maneira como o Homem ocidental concebe a si mesmo, a saber, conferindo o privilégio do espírito sobre o corpo. Enquanto em Platão os sentidos corporais só poderiam levar a ilusões, para Descartes, a percepção “prescindia do corpo para se efetivar. O corpo era aquilo que atrapalhava o bom funcionamento da percepção, realizada pela razão. (...) A alma seria dotada da percepção verdadeira, e não o corpo” (Tucherman; Saint-Clair, 2008).

No entanto, à diferença de Platão e Descartes, o que está em jogo atualmente não é mais a dicotomia entre a verdade e o engano. A pauta que restabelece a divisão do corpo ganha força na busca da imortalidade, pela via de um grande cérebro-máquina livre da perecibilidade da carne. Noção esta indissociável da ideologia securitária que entende a doença, o sofrimento e o envelhecimento como imensos maus a serem evitados a todo custo. Dessa forma, o contato com “outro” passa a significar o risco de um contágio, assim como o imprevisível e tudo aquilo que é desconhecido, dentro dessa lógica, são assumidos como ameaça<sup>44</sup>. A aventura é então substituída pelo desejo de segurança encorpada pelo medo. Paralelamente, a defesa da obsolescência do corpo é fundamentada na sua suposta defasagem em relação às máquinas, estas muito mais eficientes no processamento de dados e melhores substitutas do corpo em grande parte de suas funções. É, portanto, todo um sistema que privilegia a eficácia e a quantidade em detrimento do imprevisível e da intensidade – estes possíveis geradores de sofrimento e erros. Assim, os jogos de computação aliam-se a essa lógica estimulando no usuário a produção de sensações (euforia, adrenalina, prazer, medo)

---

<sup>44</sup> “Viva o imprevisível e deixe o resto com a Sulamérica Seguros” é o que se ouve numa propaganda radiofônica de uma das maiores empresas de seguros do Brasil. Para poder viver o imprevisível, é necessário estar resguardado por uma instituição que faça as vezes da prevenção *pela* pessoa que contrata a empresa.

sem o peso da gravidade, em que se nota aí a hipertrofia da visão sobre a taticidade. Os aplicativos ou sites de relacionamento, por sua vez, substituem os possíveis incômodos do corpo-a-corpo – rejeição, silêncio, frustração, cheiros – pelas trocas de dados informacionais. Trata-se de uma minimização dos riscos que conforme ilustramos incorre justamente na separação entre corpo e experiência, uma vez que aí as trocas prescindem do encontro na presença do outro.

No estranho mundo de *Holy Motors*, no entanto, a experiência é corporal, passa pelo mergulho na cena, pela verdade do corpo diante da imprevisibilidade dos encontros – ainda que agendados previamente. Uma grande ironia atravessa esses quatro DLs sublinhados aqui (mas não só estes), tanto pelo absurdo das suas elaborações internas como por um riso anacrônico que se dirige sarcasticamente a um futuro (a parte ficção científica do filme), trazendo consigo presente e passado. É, portanto, na modulação aberrante entre o analógico e o digital que o filme encontra a sua maior força. O homem *chipado* no colã preto é efeito e instrumento dos seres monstruosos na tela – vale notar que os *chips* ainda estão fora do corpo, isto é, as próteses não estão sinteticamente assimiladas ao orgânico. O monstro arcaico atravessa tumbas de mármore com inscrições de sites digitais. Os matadores encontram seus duplos, são então assassinados para logo depois voltarem à vida, ainda exaustos do recente impacto da facada na jugular e balas sobre o corpo, respectivamente.

O cansaço e a falha são duas importantes recorrências ao longo de todo o filme. É isso também que impede a personagem de se tornar um ser puramente espetacular, propriamente heroico. Em uma das sinopses do filme que circulam na internet, está escrito:

Parece estar terrivelmente só, esgotado em ter que encadear todas essas vidas que não são a sua vida, de matar inimigos que não são seus inimigos, de abraçar mulheres e crianças que não são as suas. Mas também às vezes, ao contrário, nota-se sua dor por ter que deixar tão cedo a cena terminada, esses seres que ele já não quisera abandonar (Frodon, 2012, tradução nossa).

As quedas, nesse caso, são a confluência do cansaço, da falha e do trágico. Acrescenta-se aqui a de Jean/Eva Grace (Kylie Minogue) que se joga do terraço do Samaritaine, prédio emblemático de Paris. Assim, as quedas não existem para serem superadas, contornadas ou exacerbadas (como no burlesco que supõe o riso como resposta) mas antes enquanto inadequação ao mundo, falha humana, raiva contra um ícone do sistema financeiro e ainda, enquanto certa melancolia frente a um estado de coisas. No limite, o trágico permeia o filme ao tematizar o fim de relações, seja entre os próprios atores ou ainda

entre homens e máquinas (as limusines e as câmeras de película)<sup>45</sup>, mudanças forçadas que desafiam nossa capacidade mutante, não sem alguma dor.

Assim, em *Holy Motors*, mesmo falsa, a morte é real. Cena emblemática disso que estamos tratando é quando um dos duplos mortos no chão (corpo-imagem-digital) volta cambaleante para a limusine e desfalece no chão em meio a forte chuva. A materialidade espacial da chuva se compõe com a desse corpo exposto que ainda não se desvencilhou da morte recém-vivida. A incapacidade de se manter em pé mesmo depois da cena parecer já ter acabado é prova da sobrecarga corporal pela qual o filme se interessa em explorar. O esforço de Céline ao puxar esse corpo desmaiado no chão termina por intensificar sua espessura. Luiz Carlos Oliveira Jr. traça um paralelo interessante entre o ganho de corporalidade empreendido pelos estetas do fluxo (Claire Denis, Hou Hsiao-Hsien, irmãos Dardenne...) e as imagens geradas por computador, perfeitamente cabíveis aqui:

O mais instigante do tal ganho de corporalidade é esse seu acontecimento em paralelo ao incremento de novas tecnologias no cinema, tecnologias de imagens geradas por computador (GCI) que irremediavelmente re-situam o papel do corpo nas ficções, seja pelo espectro da sua desapareição/substituição, seja pela sua reafirmação em filmes que, façam uso do GCI ou não, naturalmente manifestam uma contrapartida ao surgimento do corpo-imagem (Oliveira Jr., 2006, p. 4-5).

Assim, o que percebemos disso é que o problema não se instala tanto em relação ao corpo-imagem em si – esses corpos que circulam em ambientes virtuais/digitais – mas sim quando deles já não emana qualquer traço de tragicidade ou ambiguidade, ou se preferirmos, vulnerabilidade. Ainda segundo ele: “É perante o risco de um escasseamento da experiência do corpo no cinema que surge, na contrapartida, uma intensificada atenção ao corpo – e, por conseguinte, uma nova sensibilidade do espaço ” (Oliveira Jr., 2006, p. 54).

O autor ilustra a questão tomando de exemplo o filme *O exterminador do futuro 2*, quando diz que aí “a metamorfose se torna indolor e fluida, o corpo-imagem do vilão ‘escorre’ de um estado a outro, de uma forma a outra, de um rosto ao outro, sem o menor esforço aparente. Um estado anestésico da metamorfose se instaura na nova Hollywood” (ibidem, p. 45). Corpo desafetado, indolor, sem interioridade, feito de metal líquido e cujos

---

<sup>45</sup> As autoficções de Carax, como alguns gostam de chamar a translação de sua vida pessoal para seus filmes, ganham aqui terreno fértil. O filme é dedicado a Katerina Golubeva, atriz de *Pola X* e companheira do diretor que se suicidou pouco antes de começar as filmagens. *Holy Motors* é o primeiro longa-metragem do diretor realizado em digital, levado a se adaptar ao formato para conseguir viabilizar economicamente a produção.

buracos das metralhadoras rapidamente se reconstroem sem deixar rastro. A fluidez da matéria da qual ele é composto confere imensa capacidade regenerativa a esse ser. Sua força destrutiva, no entanto, não ganha do trio do bem, da qual Arnold Schwarzenegger é o robô salvador da espécie humana. Ele mesmo se autoidentifica como *um organismo cyber, tecido vivo sobre esqueleto de metal*. Suas “entranhas” são metal, ainda que a pele sangue. A esses corpos fascinantes e tecnologizados, invadidos pelo imaginário cibernético da transparência – pois o que está dentro não é mais uma interdição –, massa inoxidável solúvel ou aparato mecanicamente robotizado, opõe-se o corpo opaco de M. Oscar. Certamente a morte e a carnalidade em M. Oscar recebem um novo tratamento, o que coloca em questão um paradoxo: não é que M. Oscar seja indestrutível, é que as mortes e a exposição de sua matéria vulnerável ganham realidade enquanto dura a experiência da cena. E o mais curioso é que as mortes não perdem realidade assim que a cena acaba, elas imprimem uma estranha convivência com a vida que segue.

Nesse sentido, em *Holy Motors* a cibernética não pode ser reduzida a uma função temática ou enquanto composto de efeitos digitais, ela é sobretudo o *meio vital* para que o filme possa efetivar a grandeza de suas dobras. Um meio, portanto, propício a conectividades e saltos entre espaços-tempos distintos que mantém um centro móvel no interior da limusine. Um mundo “sem fundo”, que não aponta para outro “além deste”, onde não há entrada e saída, tampouco origem e fim. Diferente, portanto, de narrativas como as que observamos em *ExistenZ* (David Cronenberg, 1999), *O show de Truman* (Peter Weir, 1998) e *Matrix* (Lana & Andy Wachowski, 1999), por exemplo. Em *ExistenZ*, por mais que nunca cheguemos à “realidade primeira”, as personagens estão sempre remetendo-se à existência de um mundo pra fora do jogo. Em *O show de Truman*, por sua vez, a personagem de Jim Carrey no final consegue sair da bolha na qual, sem que soubesse, sua vida era uma fabricação para fins de consumo midiático, dividindo a realidade entre duas, uma real e a outra ilusória. Já em *Matrix*, nas muitas idas e vindas entre a própria Matrix e o mundo real, as passagens são sempre explicitadas através de um aparato tecnológico que se conecta à nuca das personagens – enquanto em *ExistenZ*, supostamente essa “porta de entrada” para o *lado de lá* está localizada nas costas.

As obras de David Cronenberg e David Lynch são de fato as que mais se aproximam de *Holy Motors* na ousadia em misturar diferentes regimes figurativos e explorar as possibilidades metamórficas do corpo. A pluralidade de Lynch-Cronenberg, contudo, é na maioria das vezes caracterizada pelo emaranhado de imagens mentais na forma de sonhos,

delírios ou alucinações. Em Lynch, sobretudo, abundam as imagens do inconsciente, estas por sua vez adquirem uma força aterrorizante, habitam uma membrana que age no mundo embaralhando a conexão estável entre as coisas percebidas e imaginadas, entre o material e o mental. É curioso notar como em *Estrada Perdida* (1997), *Império dos sonhos* (2006), a mediação das telas de televisão, fitas de videocassete e câmeras de vigilância são utilizadas frequentemente como estratégias de intensificação do mistério. Nesses filmes, a atmosfera de loucura se espalha pela narrativa e ela perde completamente seu centro, o que ajudaria a caracterizar as personagens – principalmente em Lynch – mais como espectros flutuantes do que pela sua materialidade física. O horror que salta da tela ancora-se, portanto, numa força externa ou sobrenatural mais forte do que a capacidade das personagens em se desvencilharem dela (o cerco vai se fechando cada vez mais, a claustrofobia atinge personagens e espectadores, e as imagens das telas dentro dos filmes não explicam nada). Contudo, se em *Holy Motors*, a presença do regime onírico é encorajada nas cenas iniciais do prólogo, ela não permanece enquanto tal no restante do filme. Retomando as palavras de Adrian Martin,

Em *Holy Motors*, em contrapartida, a premissa, por si só, fornece combustível infinito para se imaginar, especular e imaginar. Carax pode muito bem ter chegado a isso através de um estilo-David Lynch marcado pelo devaneio [(day)dreaming] ou livre associação; no entanto, ele acabou ganhando uma hiper-lógica alucinatória que é única no cinema (Martin, 2012).

Em meio a esses filmes, estaríamos mergulhados numa esfera mais conectiva e complexa do que propriamente mecânica, esta última “baseada na metáfora nuclear da analogia entre seres da natureza e mecanismos” (Oliveira, 2003, p. 140). Segundo o físico Luiz Alberto Oliveira, a imagem maquínica e linear, que predominou na história do Ocidente moderno, se traduz sob a lógica hegemônica de que toda substância extensa (mundo natural) seria equivalente a um mecanismo. Em linhas gerais, um sistema mecânico, portanto, é aquele em que: 1) é possível traçar uma analogia entre o todo e suas partes; 2) em que o todo pode ser apreendido pela soma de suas partes, estas também mecânicas; 3) em que a adição de uma nova parte ou unidade elementar não incorre na alteração da natureza do sistema.

Ou seja, o mundo natural seria o análogo de um vasto mecanismo; os corpos materiais se relacionariam uns com os outros da mesma maneira que as engrenagens de um relógio, precisamente ajustadas e concatenadas, de modo que o comportamento global do sistema é determinado pelo comportamento individual das suas partes. A originalidade dessa metáfora é espantosa: pela primeira vez uma cultura ousou propor que um artefato, um produto do

nosso engenho e arte, pudesse assumir a condição de símbolo para a totalidade da natureza (Oliveira, 2003, p. 140).

Dessa forma, ao se deixar de lado o sistema maquínico, a natureza passa a ser vista como *complicada*, *labiríntica* e *problemática*. Complicada porque cheio de dobras, pregas, superfícies que entram em contato umas com as outras; labiríntica pela presença de encruzilhadas, bifurcações espaciais e temporais, admitindo futuros imprevistos; problemática pois diferentemente de um enigma, não depende de uma solução para restaurar sua unidade primordial (até que seja solucionado, no enigma prevalece a incompletude e a falha). Ou seja, o *problema* é aqui encarado não como etapa intermediária para se chegar a um estágio posterior/superior, mas simplesmente como afirmação enquanto campo de problemas sem respostas – isso não significa, obviamente, que as questões deixarão de ser colocadas. A diferença abissal entre as transformações, a aparição de duplos de Monsieur Oscar, os episódios não programados na agenda de compromissos do dia, a ausência de informações sobre a “central de comandos” ou mesmo sobre quem são os espectadores além de nós (através de quais telas e ao que exatamente assistem), são algumas das situações do filme que podem ser pensadas por esse novo prisma. Em suma, avesso à matriz linear que tão fortemente nos constitui e que se nutre daquilo que está no horizonte do nosso olhar sob uma forma orgânica e repetitiva. Assim, o filme “jamais entrará em um sistema esquemático e monótono. Jamais um segmento será apenas um elo de uma única cadeia narrativa, tampouco o filme será um apanhado sucessivo de elementos independentes” (Dury, 2012, tradução nossa).

A singularidade de *Holy Motors* é que a intensa conectividade e pluralidade formais não querem produzir o mistério, mas simplesmente existem *apesar* do que não é tornado visível, erigindo dessa forma um imenso fora-de-campo. Ou seja, as telas, os espectadores, tudo aquilo que permite os saltos qualitativos entre uma e outra cena é sugerido e nunca nem parcialmente mostrado. No filme, portanto, há mais sugestões do que fatos, e o mistério perde força para o desconhecido. O impressionante é tudo isso ser tornado possível em um plano de imanência, ou seja, sem a constituição de outros mundos para além daquele que já existe no filme. O que pode ser parcialmente explicado pela extrema liberdade do jogo interpretativo e pela força conectiva-disruptiva presentificada na infiltração no universo digital. Com isso, as variações de Monsieur Oscar podem alcançar uma potência metamórfica ainda mais delirante, paradoxal e anacrônica. Nem *glitch* nem mecânica, mas lógica dinâmica, processual, variável, conectiva (o *glitch* quando aparece é apenas em forma de pesadelo sonhado, portanto ainda



não aterrissou nos corpos). A produção de uma realidade ancorada num referente estável, que nos permita distinguir entre a falsidade e a verdade, aqui se vê destronada por inteiro. O resultado é que a força falsificante supera a forma do verdadeiro. Notamos assim, que a conectividade cibernética na qual o filme imerge alimenta a instauração de um regime do falso.

Como tentamos mostrar nessa confluência entre filosofia, arte e ciência que aqui propomos, o avanço de *Holy Motors* em direção aos meios digitais está longe de significar a dissipação da experiência do corpo. Como numa queda de braço, aí onde a circulação no universo digital é mais invocada é quando o corpo é melhor investido de velocidade, gestos, atributos e posturas. A *experiência*, nesse cinema, é sempre uma reinvenção do corpo que já não responde a uma lógica mecânica de confrontação com as adversidades do mundo dos fenômenos naturais. O corpo é, em si mesmo, um labirinto processual, e, portanto, não substancializante. A metamorfose aqui é então tomada no sentido de devir, como um corpo larvar em estado mutante.

### 3.3) Realidades *versus* Existências

Todo esse conjunto de figuras, das quais elegemos quatro apenas, costuram um mundo permeado pelo digital, em que *um* mundo é já um *emaranhado* de mundos. Assim como as noções de corpo, personagem, sujeito parecem às vezes não caber enquanto definição estática diante de formas tão cambiantes, o mesmo se dá com a noção de realidade. Ela parece obsoleta uma vez que já não é possível identificar claramente os referentes fora (o mundo extra-filmico) e dentro do filme (o que é/quem é Monsieur Oscar).

David Lapoujade apresenta uma boa saída para esse imbróglio quando diz que não devemos confundir realidade com existência.

Um ser pode ver sua existência se duplicar, se triplicar, enfim, pode existir em vários planos distintos permanecendo numericamente um. (...) Um ser pode participar de vários planos de existência como se pertencesse a vários mundos. Um indivíduo existe neste mundo; ele existe como corpo, existe como “psiquismo”, mas também existe como reflexo em um espelho, como tema, ideia ou lembrança no espírito do outro, tantas maneiras de existir em outros planos. Nesse sentido, os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos mundo é, de fato, o lugar de vários “intermundos”, de um emaranhado de planos (Lapoujade, 2017b, p. 14).

Esse pluralismo existencial, no entanto, não torna as existências indistinguíveis. Coisas, fenômenos e virtuais distinguem-se pela maneira de criar e ocupar os espaços-tempos. Diferente do fenômeno (variedade cambiante), uma “coisa é conquistada e possuída em uma permanência através do espaço-tempo” (ibidem, p. 30), persistindo através das manifestações. Assim, ao invés da noção de que há uma realidade e ela já é dada a priori, passamos a pensar a realidade como um “grau”, algo a ser conquistado por cada modo de existência. Segundo o autor, passamos então a falar de existências que se tornam “mais” reais quando, por exemplo, intensificam-se num mesmo plano (ex: uma dor que aumenta) ou então passam de um plano a outro (como um roteiro levado às telas).

Não seria esse justamente o *ponto de vista* de *Holy Motors*? Todas as personagens, os DLs, as máquinas e os animais teriam garantida a sua existência através de uma estranha solidariedade, e ganhariam mais ou menos realidade de acordo com as permanências no espaço-tempo e com as outras existências que deflagram. Com a diferença, aí sim, de que ao corpo (essa presença permanente no plano da natureza) lhe seja concedida a ubiquidade. É uma lógica muito mais processual, cambiante, a partir da qual as existências são admitidas enquanto processos, fluxos, aumento ou diminuição de intensidade/realidade e não como substâncias consolidadas à priori. “Há uma distinção entre pensar corpo, imagem, realidade, eu e o outro como coisas substantivas ou como processos. Pensar processualmente implica pensar algo enquanto está se produzindo” (Greiner, 2017, p. 41).

Também aí nos aproximamos da definição que o filósofo Gilles Deleuze faz da descrição cristalina, diferenciando-a da descrição orgânica.

Chamaremos de “orgânica” uma descrição que supõe a independência de seu objeto. Não importa saber se o objeto é realmente independente; nem se são exteriores ou cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente. Chamamos, ao contrário, “cristalina” a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam e modificam as precedentes (Deleuze, 1990, p. 155).

Em *Holy Motors*, no entanto, é preciso marcar uma diferença. Percebemos fortemente o desmoronamento da narração verídica e orgânica, isto é, o colapso das “relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas (...) e dos esquemas sensorio-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação” (ibidem, p. 156-157). No entanto, a quebra com o regime

orgânico não está mais atrelada a uma operação do tempo que acarrete o rompimento do sistema sensório-motor. Ou seja, a regulação do sensório-motor que justamente se baseia no “ajuste entre o plano atual da percepção e o plano virtual da memória” não é mais abalada. O regime orgânico no filme, portanto, não é rompido pela instauração de um curto-circuito de “separação entre o real (imagem atual/percepção) e o imaginário (imagem virtual/lembança)” (Melo, 2017, p. 98). O que acontece de novo é que a participação no universo do digital sugerida pela multiplicação das telas invisíveis propiciam a convivência de planos de existência “impossíveis”, não mais intrínsecos à ação do tempo, mas paralelos a ele. Os movimentos aberrantes são então produzidos por uma espécie de convivência anômala de planos de existência que não passa pela força da enxurrada do tempo, por esse adensamento descontrolado que suspende o reconhecimento imediato de uma ordem de mundo e embaralha os planos atuais e memoriais. É como se o fundo digital no qual o filme se instala tenha na sugestão da multiplicação das telas o substituto imanente da força de imaginário que tanto inspirou Deleuze. A força de (des)conexão das imagens desse fundo digital que o filme opera é tão desestabilizadora quanto aquelas a que o autor identifica na imagem ótico-sonora pura, presentes nas “confusões de memória e os fracassos do reconhecimento” (Deleuze, 1990, p. 71).

Se aproximamos *Holy Motors* da descrição cristalina é porque entendemos que se trata de um tipo de descrição chamada a dizer da instabilidade das coisas, do momento em elas perdem sua funcionalidade e então podem ser diferentes daquilo a que estavam destinadas por função ou hábito. Em outras palavras, quando se substitui o mundo orgânico pelo cristalino as coisas se virtualizam. “Com os virtuais, toda realidade se torna inacabada” (Lapoujade, 2017b, p. 61), e é como se a todo momento a realidade passasse por uma redistribuição. Assim, quando Céline coloca a máscara ao fim do dia de trabalho e diz ao celular que está indo para a casa, ela se torna um processo, renasce de uma outra forma, ou seja, aquela que conhecíamos deixamos de conhecer. É essa a peculiaridade que se espalha por todo o filme, e que traça uma ética da incompletude. Diz Étienne Souriau que “Nada nos é dado de outra maneira, nem nós mesmos, a não ser em uma espécie de meia-luz, em uma penumbra de presença, nem evidente patuidade, nem total realização, nem existência plena” (Souriau *apud* Lapoujade, 2017b, p. 61). Assim, a dimensão processual e metamórfica deixa de ser encarada aqui como um momento privilegiado, excepcional, para configurar-se enquanto força primordial.

### 3.4) O fundo biopolítico

Cada tipo encarnado é sinal, portanto, de um refazimento, do nascimento e morte de uma existência temporária, de um novo composto de forças. Essa “vertigem da perda da identidade” (Lavant, 2012a, p.30) vivida por M. Oscar nesse incessante trabalho de tornar-se outro intensa e provisoriamente ganha proporções ainda mais desconcertantes quando as figuras/personagens são elaboradas tencionando as linhas demarcatórias do corpo reconhecidamente como organismo humano (regido pelas leis da física e possuidor de predicados definidos a priori), anatomicamente arquiteturado e indivisível, tais como elencadas nos exemplos destacados nas análises dos DLs *motion capture*, Merde, duplos e terrorista.

Mas ao lado dessa força-invenção seria preciso lembrar que esse homem, M. Oscar, está inserido no contexto biopolítico, termo esse criado por Michel Foucault para designar o conjunto de tecnologias que atuam sobre a vida que têm por objetivo docilizá-las, normatizá-las e geri-las. Inicialmente o exercício dessas práticas caracterizam a passagem da sociedade de soberania para a sociedade disciplinar, em que o poder do Soberano de fazer-morrer ou deixar viver foi aos poucos sendo substituído pelas instituições (colégio, família, hospital, igreja, etc). No entanto, se nas sociedades disciplinares, o poder ficava ainda restrito a essas instituições, de maneira que as pessoas poderiam ainda circular “livremente” entre uma e outra, nas sociedades de controle a diferença é que o poder se exerce de forma integral sobre a vida, inclusive e principalmente nas esferas íntimas, impossibilitando dessa forma a separação entre o público e o privado.

Sobre isso o diálogo entre M. Oscar e o produtor da Central (Michel Piccoli) dentro da limusine é particularmente sugestivo. A presença do produtor toma de assalto M. Oscar, que não o estava esperando. Logo em seguida fica notório o desconforto do ator quanto à essa presença estranha, pois o fato dele estar ali não é bom sinal. Sabemos que M. Oscar trabalha ininterruptamente, mas agora ainda com o novo dado de que seu trabalho é constantemente observado, seja por consumidores do espetáculo no qual ele é agente, seja de maneira vigilante pela Central, personificada pelo produtor. Logo no início da conversa, o representante da Central o critica pelo cansaço que o ator tem apresentado: *Produtor/Chefe: Você ainda gosta do seu trabalho? Estou perguntando porque alguns de nós têm achado que você parece estar cansado ultimamente. Algumas pessoas não acreditam mais no que estão vendo.* A ausência visível tanto das câmeras (cada vez menores) como dos espectadores (já

não sabemos quem são) sugere um ambiente digital de multiplicação das telas e lugares do espectador que ameaça a estabilidade do ponto de vista do espectador. Uma rede biopolítica, portanto, de consumo e vigilância, em que o trabalho de M. Oscar se torna emblemático por ser ininterrupto, já não está encerrada dentro de muros institucionais, segue um cronograma programático e lida com bens imateriais que levam em conta sua capacidade criativa, produtividade, disciplina, versatilidade e desempenho físico. Apontam dessa forma para “um ambiente pós-disciplinar, [em que] é a partir da liberdade da cena que o poder opera” (Migliorin, 2007). Assim, ao invés de cairmos no risco de romantizar o trabalho de M. Oscar é preciso estarmos atentos para as forças de captura intrínsecas a ele, tarefa essa sempre urgente dos nossos dias: pensar “o poder sobre a vida e a potência da vida, ou seja, o biopoder e as biopotências como numa fita de Moebius<sup>46</sup>. Há uma espécie de reversibilidade entre ambos” (Pelbart, 2013). Se o cansaço é tão recorrente em M. Oscar, ele deve ser pensando tanto numa relação trágica com a vida, isto é, diante de uma constatação de que alguma coisa se perdeu (no caso, as câmeras cinematográficas analógicas) mas também enquanto resistência aos controles sobre a vida. O cansaço recorrente, a gargalhada final que segue a bebedeira final e os encontros não agendados (o terrorista e aquele que encontra com Eva, ambos fora do programa de encontros) são como a possibilidade de linhas de fuga num sistema que parece querer controlar tudo.

Essa é a relação paradoxal que as redes hoje estabelecem com os viventes e sobre a qual o filme elabora: o lugar sempre do possível, na invenção, do novo, da atividade, da insurgência e ao mesmo tempo de captura, comércio de si, robotização, da passividade, isolamento. O que nós e o cinema teríamos nos tornado ou estaríamos nos tornando? O que as imagens cinematográficas ainda são capazes de mobilizar? E, mais uma vez, quem são os espectadores? Sabemos que há um punhado deles *atrás* das telas, mas os que insistem em ficar na *frente* delas ainda existem? Assim, o que resta diante dessa incerteza é sintetizado por M. Oscar quando indagado pelo produtor da Central sobre o que o faz continuar neste trabalho. *Pela beleza do gesto*, ele responde. Resposta vaga e poética, ao mesmo tempo um tanto niilista, seria preciso ir além e questionar se isso hoje é o suficiente. Restaríamos nos perguntar sobre qual a dimensão coletiva que esse gesto produz, isto é, como ele passa do individual para engendrar um comum, como ele fortalece um povo? Se M. Oscar tem a potência de multidão, como ele inventa futuros?

---

<sup>46</sup> Fita dibimensional torcida (lembra o símbolo do infinito), cujas extremidades são coladas de forma que não haja mais uma separação entre a superfície externa e interna da fita, mas um *continuum* entre elas.

O filme está longe de responder a essas provocações, no entanto, o que *Holy Motors* parece reivindicar é sobretudo que o peso dos corpos não sucumba à leveza tantas vezes covarde e anestésica das redes digitais, e que eles possam continuar *verdadeiramente* sendo colocado à prova de experiências, metamorfoseando-se (assim como o cinema precisa fazer para continuar existindo), expondo-se ao desconhecido como condição para se manterem vivos. É possível que a ideologia securitária (que se baseia prevenção de todo o tipo de risco, e portanto tem no medo da morte seu principal combustível) seja uma das “potências diabólicas do por-vir” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 89), a qual precisa ser desmontada a fim de que não nos tornemos mortos-vivos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazer o corpo cinematográfico para o centro do debate implica considerá-lo, desde o princípio, como uma rede de disputas históricas e estéticas. A relevância do tema reflete no mínimo sua dupla qualidade: ele é aquilo que nos une enquanto comunidade (nem que seja pela espécie) e aquilo que nos separa uma vez que tem a potência de colocar em crise a representação que se faz do homem. E o cinema nesse sentido é um importante aliado para pensar os abalos que são produzidos sobre o corpo, cujos efeitos diretos são a suspensão do reconhecimento e a problematização disso que ele é signo, isto é, da própria existência.

Nesse sentido é que a noção de corpo intensivo, trabalhada no primeiro capítulo, é tão importante pa nós. Apropriada do campo da filosofia, ela permite uma tomada de posição frente ao corpo que privilegia pensá-lo enquanto efeito de forças transitórias e variáveis. As implicações disso são, de um lado, a resistência contra a manutenção de sua forma estruturada segundo o modelo da conservação e da fixidez, e de outro, o questionamento dos determinismos social e biológico, que por vezes o compartimenta dentro de funções, objetivos e sentido claros, em última instância, normatizados.

Pois é aí que nos encontramos com Leos Carax, cujos filmes nos apresentam um investimento bastante criativo sobre a corporalidade das personagens. O que primeiro nos chama a atenção é que, em todos os filmes, as personagens variam muito suas expressões faciais, maneira de falar, gestualidade, aparência física, e frequentemente passam por situações de limite com a morte. É como se aí pudéssemos experimentar junto com as personagens os processos, as mudanças bruscas e sutis por quais elas passam, e que se tornam visíveis através de uma intensa variação formal. Dessa forma, ao corpo é conferido um lugar do desconhecido, do misterioso, canal e potência de sensações que dificultam sua apreensão imediata e convidam, portanto, à exploração dessas diferentes modulações. Foi o que buscamos fazer nos segundo e terceiro capítulos.

No capítulo 2, direcionamos a abordagem aos quatro primeiros longas-metragens (*Boy meets girl*, *Sangue ruim*, *Os amantes da Pont-Neuf* e *Pola X*) com o auxílio de categorias temáticas que pudessem facilitar a melhor a compreensão das maneiras como a forma antropomórfica (estável, conservativa, comunicável) é rompida ou tensionada. No capítulo 3, empreendemos uma análise íntima de *Holy Motors* (o quinto e mais recente filme de Carax), pela qual pudéssemos compreender a singularidade do modo metamórfico pelo qual experimenta o protagonista.

Em ambos, procuramos usar as ferramentas teóricas desenvolvidas no primeiro capítulo sem contudo nos enrijecermos diante delas ou mesmo criar limitações para a leitura das imagens, pois entendemos que um conceito ou uma noção é um operador que só vale a pena ser usado se para gerar mais movimentos do que interdições. Além disso, não nos privamos de estabelecer um atravessamento de questões surgidas nos filmes com outros campos de estudos não restritos ao cinema, sempre que elas se mostrassem relevantes. Não é de se espantar, pois o corpo humano enquanto matéria co-extensiva à vida frequentemente implica em um tecer de relações que saltam das imagens para instâncias imprevistas, e que no nosso caso admite uma relação estreita com os estudos da filosofia.

Assim, as análises formais, plásticas e estéticas ocupam uma boa extensão deste trabalho, configurando-se na análise da elaboração do corpo e suas características dentro de uma sequência ou plano, tecendo também semelhanças e diferenciações entre os filmes. O aporte filosófico, no entanto, retorna, de um lado, como inspiração a determinadas interpretações da imagem (exemplo em que analiso as duas cenas finais de *Os amantes da Pont Neuf* e *Pola X*). Por outro, como instrumento para abraçar aquilo que escapa ao campo puramente perceptivo, como o pluralismo existencial de M. Oscar em *Holy Motors* e suas imensas dobras, saltos e conectividades, nos ajudando a percebê-lo em contraponto a uma lógica sistêmica mecanicista e linear. Ainda que timidamente, também procuramos abrir brechas para contemporaneizar algumas discussões, seja problematizando a universalidade do corpo, seja trazendo o trabalho de M. Oscar para ser pensado sob o viés da biopolítica.

Nos últimos tempos as disputas no campo político e o avanço das lutas minoritárias reposicionou o corpo na frente de batalha. Um deslocamento que confere também a esses grupos o papel de problematizar do corpo nas ruas, por uma via estética, que até então estava estrita preponderantemente à esfera da arte. Lembremos aqui de Urutau Guajajara, que durante o processo forçado e ilegal de desocupação da Aldeia Maracanã, em dezembro de 2013, permaneceu no alto de uma árvore por 26 horas, confundindo as forças militares que não podiam àquele momento alcançá-lo e tampouco atirar nele. Pois ali onde o estado via um terreno para especulação imobiliária, o índio sentia como sendo a sua terra, extensão de seu corpo.

Se o cinema é de fato um terreno bastante fértil de questionamento dos limites do corpo no interior de um sistema de representação, também não está alheio à redistribuição do sensível que emerge nos nossos dias: descolonização do olhar associada a uma desobediência epistemológica. Isso é, por exemplo, colocar o saber culinário no mesmo nível de importância



da física; levar a sério o que a mãe de santo fala (via Ana Kiffer). Os discursos, sejam silenciosos ou vociferantes, retornam ao corpo, evidenciando ser nele que a violência se inscreve e é por ele que se deve resistir. Redistribuição de vozes, redistribuição de corpos no espaço. E o corpo *exposto* minoritário incomoda sobretudo porque deflagra tudo aquilo e aqueles que o impedem de continuar sendo. Forçam a aceitação das diferenças e a remarcação das fronteiras que historicamente traçaram a separação entre homem e mulher, brancos e negros, LGBTs e heterossexuais, religiosos e profanos. Como a pressão dessas pautas está sendo disputada na tela? Seria possível um *cinema do corpo* que abarcasse as lutas identitárias? Nesse caso, a identidade e o sujeito aí seriam o que? Seria possível conciliar o corpo metamórfico com as histórias pessoais de enfrentamento, sem que o tema acabe se sobrepondo sobremaneira ao corpo pela sua eficácia discursiva?

Pois no meio disso reside a nossa crença de que essa multidão heterogênea, “aquilo com o que o poder não sabe muito bem o que fazer” (Pelbart, 2013) deve ser mais do que nunca aliado ao projeto historicamente encabeçado pela arte e a filosofia para hoje fazerem frente ao culto midiático do corpo saudável e ao avanço do “corpo da medicina”.

O progresso da medicina ocidental, com sua enorme capacidade de esquadrihar o corpo até os níveis neurais e sinápticos, conhecer as funções dos órgãos, os tecidos, moléculas de DNA, fluidos, etc, em suma, “dominar” todo esse complexo mecanismo amparado por um extenso aparato tecnológico que permite *ver por dentro*, é também o que permite que o “corpo da medicina” seja a concepção hegemônica que fazemos sobre nós mesmos. Quanto a “corpo da medicina” entendemos um corpo estruturado/organizado segundo suas divisões anatômicas, atividades dos órgãos, padrões de estímulos e respostas, e ainda, segundo valores referenciais que definem o que está dentro e fora da normalidade para seu bom funcionamento. Trata-se, portanto, de uma máquina que é esquadrihada para em seguida ser unificada, padronizada e objetivada. A biologia molecular e a neurociência são então capazes de ampliar ainda mais essa lupa sobre o corpo e prometem, por exemplo, mudar o destino de uma pessoa portadora de doença hereditária que tem grandes chances de se manifestar no futuro, assim como obter o domínio sobre a regulação das emoções, isto é, conhecer tudo aquilo que somos no mais profundo de nós mesmos.

No editorial da edição *Pourquoi le cinéma?* da Cahiers du Cinéma, Stéphane Delorme diz que “a urgência da questão (Por que o cinema?) deve-se menos às mutações da imagem do que às mutações do pensamento da imagem, ou do pensamento mesmo” (Delorme, 2018, p. 1, tradução nossa). Assim, o autor não recai na velha questão de retomar a defesa do cinema

frente às possíveis ameaças representadas pela Internet, séries de TV ou realidade virtual. A questão então, para ele, reaparece porque:

Estamos testemunhando um forte retorno do positivismo em todos os domínios. A embriaguez cientificista e tecnófila na qual deseja-se jogar/enterrar toda a humanidade dá nova vida a discursos antigos: a psicologia, a sociologia, a comunicação e as neurociências renascem como “ciências sociais” ou “ciências cognitivas”. (...) A nova fronteira é, portanto, o cérebro. Com o culto do cérebro, o espírito finalmente desaparece e tudo se materializa. (...) Em um mundo tão infantil quanto um desenho da Pixar (*Vice Versa*), não há lugar para essa coisa estranha chamada "emoção estética". E nós não nos sentimos os guardiões deste território, mas seus exploradores insaciáveis. Porque ainda estamos longe de entender o mistério da estética. (...) Alguns querem nos fazer entrar a fórceps em uma nova era, chamada "era cognitiva", onde o pensamento é reduzido ao cálculo e a emoção à satisfação, onde somos amputados de nossa parte sensível, e a humanidade só fará preparar o advento da inteligência artificial, messias esperado pelos tecno-gurus (ibidem, p. 1, tradução nossa).

A dominância do pensamento científico, que alarga seus territórios com as novas descobertas do cérebro, da genética e da robotização, atua em pelo menos três vias importantes: antecipando o futuro pelo investimento preventivo contra as possíveis doenças genéticas, traçando bases de cálculos para a atividade das emoções e conectando homens e máquinas por um ideal de eficácia. Todo um largo empreendimento que pode ser reunido em um mesmo projeto comum, a saber, o de *conter/combater a desordem do corpo*, suplantando sua forma precária. Na contracorrente desse movimento, a filosofia, as artes e as ciências poderiam contribuir no sentido oposto, isto é, de *exacerbar essa desordem*.

Partir de um desconhecimento do corpo para achar sua potência não apenas do que ele pode fazer, mas do que ele pode resistir me parece um princípio fundamental a essas investigações. E que encontra ressonâncias ainda mais inquietantes quando confrontado às culturas não ocidentais, como as de matriz africana, indígena e asiática. O estudo sobre o cinema de Leos Carax nos propiciou descobertas valiosas e com elas devemos seguir para o mapeamento de futuras pesquisas sobre o corpo.

## BIBLIOGRAFIA

AMIEL, Vincent (1998). *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: Presses Universitaires de France.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia.

BAECQUE, Antoine de (1996). “Le lieu à l’oeuvre. Fragments pour une histoire du corps au cinéma”. *Vertigo*, n.15, nov.

\_\_\_\_\_. (2011). “O corpo no cinema”. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (org.). *História do Corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis/RJ: Vozes.

BALTAR, Mariana (2012). “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base *Um Procedimento operacional padrão*”. In: *Significação*. Ano 39, n. 38. p.124-146. São Paulo: USP. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71141](http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71141)>. Acesso em 21 Mai. 2018

\_\_\_\_\_. (2016). *Por um cinema de atrações contemporâneo*. Trabalho apresentado no GT ESTUDOS DE CINEMA, FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL, no XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016. Disponível em: <[www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar\\_3367.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/gtcinema,foto,audiovisual2016.baltar_3367.pdf)>. Acesso em 21 Mai. 2018

BAÑUZ, Cristian (2006). “Leos Carax”. *Senses of Cinema*. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/carax/>> Acesso em 21 Mai. 2018

BARRENECHEA, Miguel Angel de (2011). *Nietzsche: corpo e subjetividade*. O percevejo, v.3, n. 2. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1918/1544>>. Acesso em: 20 Mai. 2018

BAZIN, Andre (2014). *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify.

BERGSON, Henri (2006). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.

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

BAECQUE, Antoine de (1996). “Le lieu à l’oeuvre. Fragments pour une histoire du corps au cinéma”. *Vertigo*, n.15, nov.

BOUQUET, Stéphane (1998). “L’usine à organes”. *Cahiers du cinéma*, n. 68 HS.

BRESSON, Robert (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras

BRETON, André Le (2003). “Adeus ao corpo”. In: NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRENEZ, Nicole (1998). *De la Figure en général et du Corps en particulier. L’invention figurative au cinema*. Bruxelles: De Boeck Université.

- BRESSON, Robert (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.
- CARAX, Leos (1986). “La beauté en révolte. Entretien avec Leos Carax”. *Cahiers du Cinéma*, n. 390, dez. Entrevista concedida a Marc Chevré, Alain Philippon e Serge Toubiana.
- \_\_\_\_\_. (1991). “A l'impossible on est tenu”. *Les Inrockuptibles*, n. 32, dez. Entrevista concedida a Christian Fevret e Serge Kaganski. Disponível em: <http://www.patoche.org/carax/interviews/inrocks.htm>. Acesso em: 21 Mai. 2018
- \_\_\_\_\_. (1992). *C'est plus compliqué que ça...* 24 Images, n. 60, p. 14-22. Entrevista concedida a Maire-Claude Loisel e Claude Racine. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/images/1992-n60-images1077555/22470ac/>. Acesso em 21 Mai. 2018.
- \_\_\_\_\_. (2012a). “Los mutantes debemos reinvertarnos”. *Caimán Cuadernos del cine*, n.10, nov. Entrevista concedida a Eulália Iglesias.
- \_\_\_\_\_. (2012b). “Sacrés Coeurs”. *Cahiers du cinéma*, n.680, jul-ago.
- \_\_\_\_\_. (2012c). “Le cinéma est une belle île”. *Télérama*. Entrevista concedida a Aurélien Ferenczi. Disponível em: <http://www.telerama.fr/cinema/leos-carax-le-cinema-est-une-belle-ile,83602.php>. Acesso em 6 Jun. 2018
- CARVALHO, Louise Ferreira (2017). *O que pode um corpo se cabeça? Entre a potência libertária e o real obscuro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien (2012). “Deux églises”. *Cahiers du Cinéma*, n.674, jan.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008). *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG
- CONSTÂNCIO, João. *A estrutura narrativa. Da poética de Aristóteles à arte cinematográfica de Hitchcock, Lubitsch e Wilder*. In: GRILO, João Mário, APARÍCIO, Maria Irene Ângelo (org.) (2013). *Cinema e Filosofia*. Lisboa: Ed. Colibri.
- CRARY, Jonathan (2012). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto
- \_\_\_\_\_. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna* (2013). São Paulo: Cosac Naify
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (org.) (2011). *História do Corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis/RJ: Vozes.

COSTA JÚNIOR, Edson (2016). “Cassavetes, Pialat e Ferrara: uma ética da força”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM. Disponível em: < aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncounterAnualAIM-27.pdf >. Acesso em: 20 Mai. 2018

\_\_\_\_\_ (2018). *A figura humana no cinema: matéria, desejo e comunidade*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CYRIL, Beghin; DELORME, Stéphane; ELLIOT, Nicholas; GUÉZENGAR, Florent; LEPASTIER, Joachim; SEGUIN, Louis; TESSÉ, Jean-Phillipe; TUILLIER, Laura (2015). “Comment écrire un scénario?”. *Cahiers du cinéma*, n.710, abr.

DALY, Fergus, WOOD, Garin (1998). *Leos Carax*. Nova Iorque: Manchester University Press

D’ALLONES, (1994) Fabrice Revault. “L’homme burlesque du cinéma”. In: AUMONT, Jacques (org). *L’invention de la figure humaine – Le cinéma: l’humain et l’inhumain*. Paris: Cinémathèque Française

DELEUZE, Gilles (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense

\_\_\_\_\_. (2007). *Francis Bacon - lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1996). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. (1992). *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed.34  
Deleuze; Guattari, 1992

\_\_\_\_\_. (1997). *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. (2014). *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica

DELORME, Stéphane (2018). “Pourquoi le cinéma”. *Cahiers du Cinéma*. n. 472, mar

DIEUZEIDE, Maria Inês. *Intervenção divina ou a reinvenção pelo cinema*. *Imagofagia*. n. 17, 2008. Disponível em: < <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1221>>. Acesso em 27 Mai. 2018

DREUX, Emmanuel (2007). *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris: L’Harmattan.

DUARTE, Susana. *Figural: O Figural no cinema*. In: GRILO, João Mário, APARÍCIO, Maria Irene Ângelo (org.) (2013). *Cinema e Filosofia*. Lisboa: Ed. Colibri.

DURY, Pablo. *Holy Motors: Onze vies d'un acteur, Onze cris d'un auteur*. Disponível em: <http://www.pantheonsorbonne.fr/diplomes/masterprocinesorbonne/films/entretiens-et-critiques/>. Acesso em: 28 Mai. 2018

ESCOFFIER, Jean-Yves (1986). “La cerimonie du plan. Entretien avec Jean-Yves Escoffier”. *Cahiers du Cinéma* n. 389, nov. Entrevista concedida a Alain Philippon.

FERRAZ, Maria Cristina Franco (2005). *Percepção, tecnologias e subjetividade moderna*. E-Compós, v.3, p. 1-19. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/35/0>. Acesso em: 20 Mai. 2018

FERREIRA, Pedro Henrique (2014). “O plano presente”. *Revista Cinética*. Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/home/boy-meets-girl-de-leos-carax-franca-1984-sangue-ruim-mauvais-sang-de-leos-carax-franca-1986/>>. Acesso em: 21 Mai. 2018

FOUCAULT, Michel (2001). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_. (2003). “A vida dos homens infames”. In: *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

\_\_\_\_\_. (1998). *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal

FRODON, Jean-Michel (2012). *Léos Carax et les fantômes de la Samaritaine*. Disponível em: <http://www.slate.fr/story/44559/leos-carax-et-les-fantomes-de-la-samaritaine>. Acesso em 26 Mai. 2018

FURTADO, Filipe (2010). “Crítica incompreensão”. *Revista Cinética*. Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/pontneuf.htm>>. Acesso em 21 Mai. 2018

GIL, José. “Para que serve um rosto? In: *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GRILO, João Mário, APARÍCIO, Maria Irene Ângelo (org.) (2013). *Cinema e Filosofia*. Lisboa: Ed. Colibri.

GREINER, Cristine (2017). *Fabulações do corpo japonês*. São Paulo: n-1 Edições

GROSSMAN, Evelyne (2016). *Corpos hipersensíveis - Para além da diferença entre os sexos*. Rio de Janeiro: Zazie Edições. Disponível em < <http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios/>>. Acesso em: 20 Mai. 2018

LAPOUJADE, David (2002). *O corpo que não aguenta mais*. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

\_\_\_\_\_. (2015). *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições

\_\_\_\_\_. (2017a). *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 edições

\_\_\_\_\_. (2017b). *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições

LAVANT, Denis (2012a). “Les visages d’Alex”. *Cahiers du Cinéma* n. 678, mai. Entrevista concedida a Jean-Sébastien Chauvin.

\_\_\_\_\_. (2012b). *Entretien avec Denis Lavant: Um gratte-ciel dans um village de pêcheurs*. Entrevista concedida a Pablo Dury. Disponível em: < [http://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/Masterprocinesorbonne/HOLY\\_MOTORS\\_entretien\\_Lavant.pdf](http://www.pantheonsorbonne.fr/fileadmin/Masterprocinesorbonne/HOLY_MOTORS_entretien_Lavant.pdf)>. Acesso em 21 Mai. 2018

LEANDRO, Anita. “Du personnage à la figure”. In: LAVOCAT, F.; MURCIA, C.; SALADO, R. (orgs.). *La Fabrique du personnage*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2007. pp. 511-519. Disponível em: [http://www.academia.edu/32194065/Du\\_personnage\\_%C3%A0\\_la\\_figure](http://www.academia.edu/32194065/Du_personnage_%C3%A0_la_figure). Acesso em: 21 Mai. 2018

LEAL, João Vitor (2016). “Pela materialidade do personagem: A plasticidade dos corpos em *Império dos Sonhos* e *Holy Motors*”. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 152-163. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-6-9

LEPASTIER, Joachim (2012). “Carax, le phénix”. *Cahiers du Cinéma* n. 684, dez.

MARTIN, Adrian; LÓPEZ, Cristina (2013). “El cine de Leos Carax: Pantalla y superficie, blando y duro”. *Transit*. Disponível em: < <http://cinentransit.com/el-cine-de-leos-carax/>>. Acesso em 21 Mai. 2018.

MELO, Danilo (2017). *Cinema, subjetividade e as potências do falso*. Revista Ayvu. v. 4, n. 1. p. 94-108. Disponível em: <http://www.ayvu.uff.br/index.php/AYVU/issue/view/11/showToc>

MIGLIORIN, Cezar. “Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo”. In: *Revista Cinética*. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar\\_migliorin.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm)

MIRANDA, José Bragança de (2011). *Corpo e imagem*. São Paulo: Annablume.

NATÁLIO, Rita (2015). *Papagaios ao espelho*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

NIETZSCHE, Friedrich (2018). *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia de Bolso.

\_\_\_\_\_. (2009). *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras.

OLIVEIRA, Luiz Alberto (2003). “Biontes, bióides e borgues”. In: NOVAES, Adauto. *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. “Homo lumines” (2006). In: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos (2006). *A estética do fluxo no cinema contemporâneo*. Monografia (Graduação) Departamento de Cinema – Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro

\_\_\_\_\_. (2010). *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação (Mestrado) Departamento de Cinema, Rádio e Televisão – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2013). *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas/SP: Papirus.

\_\_\_\_\_. (2017). *O quadro janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea*. Revista ECO-Pós, [S.l.], v. 20, n. 2, p. 181-210, set. 2017. ISSN 2175-8689. Disponível em:  
<[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/10355/8748](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/10355/8748)>. Acesso em: 20 Mai. 2018

PELBART, Peter Pal (2013). Disponível em: <http://redehumanizaus.net/63611-viver-nao-e-sobreviver-para-alem-da-vida-aprisionada-peter-pal-pelbart-primeira-parte/>

\_\_\_\_\_. (2014). “Do livro como experiência à vida como experimentação”. *Revista Cult*, n.191, p.34-36. São Paulo: Bregantini

PHILIPPON, Alain (1986). “Sur la terre comme au ciel”. *Cahiers du Cinéma* n. 389, nov.

POL-DROIT, Roger (2006). *Michel Foucault: entrevistas*. São Paulo: Graal.

PRECIADO, Beatriz (Paul) (2014). *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições

RANCIÈRE, Jacques (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34.

REIS, Francis Vogner dos (2012). “Sangue Ruim”. *Foco Revista de Cinema*. Disponível em:  
<<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/mauvaissang.htm>>. Acesso em: 21 Mai. 2018

RÍO, Elena del (2008). *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edimburgo: Edinburgh University Press

ROSENBAUM, Jonathan (1994). *The problem with poetry: Leos Carax*. Nova Iorque: Film Comment. Maio-Junho, 1994. Disponível em:  
<<https://www.jonathanrosenbaum.net/1994/05/the-problem-with-poetry-leos-carax-tk/>>  
Acesso em: 21 Mai. 2018

TESSÉ, Jean-Philippe (2007). *Le Burlesque*. Paris: Cahiers du Cinéma SCÉRÉN-CNDP.

TUCHERMAN, Ieda (1999). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Ed. Vega, 1999.



\_\_\_\_\_. (2000). “Entre anjos e cyborgs”. In: *Revista de comunicação e linguagens*. Lisboa: Relógio d’Água. Nº 28, p.157-171.

VIEIRA JÚNIOR, Erly Milton (2010). *The Post-Cinematic Affect, de Steve Shaviro*. Revista ECO-Pós, 2010, v. 13, n. 2, p.176-184. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/24>>. Acesso em: 21 Mai. 2018

## **EPIGRAFE**

DELEUZE, Gilles (1990). *A imagem-tempo*, p. 227.

## FILMOGRAFIA

### Filmografia de Leos Carax

- 1980 - *Strangulation Blues* | França. 17min  
1984 - *Boy Meets Girl* | França. 100min  
1986 - *Sangue Ruim (Mauvais sang)* | França/Suíça. 116min  
1991 - *Os Amantes de Pont-Neuf (Les amants du Pont-Neuf)* | França, 125min  
1997 - *Sans titre* | França, 9min  
1999 - *Pola X*<sup>47</sup> | França/Suíça/Alemanha/Japão, 134min  
2006 - *My Last Minute* | França/Áustria, 1min  
2008 - *Tokyo!* (episódio *Merde*) | França/Japão/Coréia do Sul/Alemanha, 112min  
2009 - *42 One Dream Rush*: episódio *Naked Eyes* | EUA, 42min  
2012 - *Holy Motors* | França/Alemanha, 115min  
2014 - *Gradiva* | França, 2min  
2019 - Previsão de lançamento de *Annette* (em fase de pré-produção)

### Filmografia comentada (por ordem alfabética)

- A Mosca (The Fly)*, David Cronenberg, 1987)  
*Aos nossos amores (À nos amours)*, Maurice Pialat, 1983)  
*Blackout (The blackout)*, Abel Ferrara, 1997)  
*Bom trabalho (Beau travail)*, Claire Denis, 1999)  
*Doce Amianto* (Uirá dos Reis e Guto Parente, 2013)  
*Elefante (Elephant)*, Gus Vant Sant, 2003)  
*Estrada Perdida (Lost highway)*, David Lynch, 1997)  
*Eu, tu, ele, ela (Je, tu, il, elle)*, Chantal Akerman, 1974)  
*ExistenZ* (David Cronenberg, 1999)  
*Freaks* (Tod Browning, 1932)  
*Império dos sonhos (Inland empire)*, David Lynch, 2006)  
*Janela indiscreta (Rear window)*, Alfred Hitchcock, 1954)

---

<sup>47</sup> O filme ganhou uma versão para TV, sob o título *Pierre ou les ambiguïtés*, exibido em três episódios de uma hora pelo canal Arte German-French em setembro de 2001.

*Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975)

*Matrix* (Lana Wachowski, Andy Wachowski, 1999)

*Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)

*O Exterminador do futuro 2 (The Terminator*, James Cameron, 1984)

*O show de Truman (The Truman show*, Peter Weir, 1998)

*Palavras ao vento (Written on the wind*, Douglas Sirk, 1956)

*P'tit Quinquin* (Bruno Dumont, 2014) *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972)

*Quando fala o coração (Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945)

*Sob a pele (Under the skin*, Jonathan Glazer, 2014)

*Tempos Modernos (Modern times*, Charles Chaplin, 1936)

*Sem essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970)

*Últimos dias (Last days*, Gus Vant Sant, 2005)

*Um corpo que cai (Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)

*Uma mulher é uma mulher (Une femme est un femme*, Jean-Luc Godard, 1961)

*Uma mulher sob influência (A woman under the influence*, John Cassavetes, 1974)

ANEXO 1 – Tabela comparativa das sequências de DLs em *Holy Motors*

Tipos	Descrição da Cena	Aspectos corporais da caracterização e <i>mise en scène</i>	Banda Sonora	Aproximação com gêneros	Comportamento da câmera/ Recursos Estilísticos	“Entrada” e “saída” dos DLs em cena
<p><b>DL1:</b> <b>O banqueiro</b></p> <p>Nº de planos: 6</p> <p>Duração sequência: 3’22</p>	<p>Nos primeiros raios da manhã um homem grisalho vestido de terno e segurando uma pasta nas mãos caminha da saída de casa até o estacionamento. No trajeto, se despede de suas filhas com um aceno de mão e cumprimenta os seguranças que vão escoltá-lo de carro. Céline o espera ao lado da limusine. Com a limusine já em movimento, ele acende um cigarro, recebe uma ligação e troca informações numéricas em linguagem de algorítmicos por um nanocelular anexado à sua orelha. Marca de se encontrarem mais tarde no Fouquet.</p>	<p>Trata-se de um homem rico, uma espécie de magnata que opera grandes transações financeiras. Contenção, rigidez e sobriedade marcam sua fala e maneira de andar. O universo da cena é ambíguo e estranho, entrelaçando atmosferas de normalidade e de artificialidade, ao conciliar elementos da ordem do comum (um pai de família saindo para o trabalho, brinquedos pelo pátio, o verde do entorno) e do fantasmático (por exemplo a casa em forma de navio, as silhuetas ao longe, o centro de vigilância, os seguranças em contraluz, o diálogo no celular).</p>	<p>Som de navio e gaivotas no início da cena, ruídos de pessoas, rádios de comunicação dos seguranças e diálogos. Rápida entrada da música-tema do filme “Who were we”</p>	<p>Indefinido</p>	<p><i>Travelling</i> out fluido que acompanha o trajeto. Início em plano geral e término em plano médio. Coreografia entre câmera e elementos em cena minuciosamente coreografados. Zoom in quase imperceptível dentro da limusine enquanto o banqueiro fala ao telefone.</p>	<p>Entrada: DL1 é recebido como Monsieur Oscar por Céline. Dentro da limusine pergunta a Céline sobre a quantidade de compromissos do dia e em seguida abre o primeiro dossiê. No entanto, falando ao telefone ele continua a fazer o papel do banqueiro. Ator e personagem se alternam, como se aquelas fossem as últimas obrigações de Monsieur Oscar no papel do banqueiro, que provavelmente é uma continuação do dia anterior.</p>
<p><b>DL 2:</b> <b>A mendiga corcunda</b></p> <p>Nº de planos: 5</p> <p>Duração sequência: 2’02</p>	<p>A limusine pára às margens do Rio Sena, região central de Paris. Céline abre a porta para mendiga sair do carro. Ela anda, passando por baixo de uma ponte (Le Pont au Change), até chegar a um ponto turístico, onde pede esmolas. Os seguranças (os mesmos da cena anterior) a escoltam apenas durante esse percurso.</p>	<p>Ela porta uma bengala, cabelos longos grisalhos com um pano sobre eles cobrindo a testa e orelhas. As vestes são volumosas e cobrem todo o seu corpo. Carrega uma mochila nas costas e uma lata de moedas na mão. Na outra, possui uma atadura. Anda mancando, se apoiando na bengala à sua frente. A curvatura das costas faz com que seu olhar se dirija para o chão. A maior atividade de seu corpo se concentra nas mãos que balançam a lata a pedir esmolas</p>	<p>Voz em off em língua romani (dos ciganos nômades), que revela aspectos subjetivos da mendiga: medos, lamúrias, sofrimentos, percepções de mundo. Não há sincronia labial. Sons de carros, buzinas, sirenes preenchem a ambiência sonora.</p>	<p>Documental</p>	<p>Movimentos de câmera variam bastante. Desde câmera na mão na saída da mendiga do carro, passando por <i>travelling</i> de 45° durante caminhada sob a ponte, depois câmera instável “documental” procurando seu objeto à distância, com os carros passando em primeiro plano. Até que se aproxima fixando a personagem em um plano próximo em <i>contre-plongé</i>.</p>	<p>Entrada: Monsieur Oscar, ainda caracterizado de banqueiro, penteia uma peruca grisalha.</p> <p>Saída: Vemos sua descaracterização dentro da limusine, com a retirada da prótese de nariz, dos dentes falsos e da peruca. Céline avisa que o próximo dossiê está ao seu lado.</p>

<p><b>DL 3: Operário de <i>motion capture</i></b></p> <p>Nº de planos: 30</p> <p>Duração sequência: 10'09</p>	<p>A limusine estaciona próximo a entrada de uma fábrica de captura de movimentos pela técnica <i>motion capture</i>. Dentro do local, DL 3 é submetido a três tipos de “provas” diferentes envolvendo intensa atividade física dentro de um estúdio escuro: uma luta marcial, um corrida com alvos a serem metralhados, um dança sexual com uma mulher contorcionista. Ambiente altamente tecnológico e que, portanto, media todas as ações.</p>	<p>DL 3 está vestido com um colã preto aveludado, que deixa apenas sua face à mostra. Bolinhas brancas estão coladas sobre a veste e também sobre a face. Ele carrega um bastão e uma mala nas mãos, seus instrumentos de trabalho. Musculatura e vigor físico se sobressaem. Na baixa luz, em quando DL3 se apoia no chão, os contornos humanos se perdem, fazendo aparecer uma forma animalesca.</p>	<p>Sons de fábrica e autofalantes comunicando com os operários. Dentro do estúdio, uma voz de máquina dá as comandos. Sons diegéticos da esteira e metralhadora. Ruídos estranhos, de fluidos, grunhidos e respiração intensa.</p>	<p>Performance Ficção Científica/ Realidade Virtual</p>	<p>Grande variação de enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera. Iluminação que produz ilusão ótica. Uso de desaceleração e sobreposição de imagens, cujo efeito ressalta ainda mais a coreografia corporal atrelada à luminância/fosforescência da roupa.</p> <p><b>Obs: apesar da escuridão nunca perdemos o contorno dos corpos / <i>Raccord</i> de movimentos</b></p>	<p>Entrada: M. Oscar abre uma mala prateada com aparatos tecnológicos no seu interior.</p> <p>Saída: Suado, sentado no banco da limusine, ele tira o gorro e abre a janela do carro.</p>
<p><b>DL 4: Monsieur Merde</b></p> <p>Nº de planos: 42</p> <p>Duração sequência: 14'16</p>	<p>Esta sequência é marcada por muitas ações e se concentra basicamente em torno do deslocamento errante e assustador de M. Merde pelo cemitério, o rapto da modelo durante um ensaio fotográfico de publicidade e na estranha relação dos dois dentro da caverna subterrânea.</p>	<p>Descalço, vestido de calça e paletó verdes, contrastando com os cabelos ruivos, se locomove cambaleante usando uma bengala e olhando pra cima. É cego de um olho. Fuma, come flores, dinheiro e cabelos humanos. Fala numa língua desconhecida. Arranca os dedos da assistente de fotografia. Sua morada fica numa caverna subterrânea sob a cidade. Se despe, ficando totalmente nu e com o pênis ereto. Uma grande mancha preta quadrada cobre suas costas. Monstro, fauno, extra/intra-terrestre, fora-da-lei, animal, nenhuma definição parece ser suficiente.</p>	<p>Trilha de suspense-terror na apresentação de M. Merde; som de corvos; badaladas de sinos de igreja; gritos; sirene de ambulância; canção de ninar cantada pela modelo.</p> <p>Rápida entrada da música-tema do filme “Who were we” após o retorno à limusine.</p>	<p>Fantástico, terror, comédia, história em quadrinhos</p>	<p>Grande variação de enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera.</p> <p>Longo zoom in com iris focal no bueiro do qual M. Merde sai no seu caminho para o cemitério</p> <p>Uso de câmera lenta durante o rapto da modelo.</p> <p>Fade out ao final da sequência.</p>	<p>Entrada: M. Oscar abre uma caixa verde. Nela se encontra a máscara de M. Merde. Ele introduz a lente branca num de seus olhos, reforça a cola do bigode e barbicha postiços, faz um último retoque nas unhas longas e sujas. Semi-caracterizado, ele almoça comida japonesa enquanto troca algumas informações com Céline.</p> <p>Saída: Ainda com a peruca e o bigode, vemos M. Oscar passar um creme na pele para tirar a maquiagem.</p>
<p><b>DL5: O pai</b></p> <p>Nº de planos: 21</p> <p>Duração sequência: 9'10</p>	<p>É noite e DL 5 dirige para buscar sua filha, Angéle, na sua primeira festa. A adolescente se joga <i>glitter</i> dentro do banheiro. Dentro do carro os dois conversam sobre a diversão da filha e as primeiras experiências com</p>	<p>Motivos clássicos: homem comum, dirige, fuma e ouve música no rádio do carro. Usa um chapéu preto. E filha adolescente, facilmente reconhecível. Diálogos e expressões faciais conduzem a narrativa.</p>	<p>Música diegética do rádio do carro, da festa e dos celulares chamando. Constante diálogo entre os personagens.</p>	<p>Drama/ Narrativa Clássica</p>	<p>Grua com <i>tilt</i> e <i>travelling</i> na chegada da filha. Câmera próxima, dentro e fora do carro (rente ao vidro), filmando majoritariamente em plano e contra-plano.</p>	<p>Entrada: De longe, vemos M. Oscar sair da limusine e entrar num carro comum vermelho. A limusine segue para a esquerda, e ele para a direita.</p> <p>Saída: O homem sai do carro</p>

	os rapazes. Até que o pai descobre que ela mentiu sobre tudo que ela disse que viveu na festa. Ele não suporta a mentira da filha, e a deixa na esquina em frente à sua casa e segue de carro.					abalado, frustrado. Joga o chapéu no chão e bate com força a porta da limusine. No seu camarim, ele tira a peruca bruscamente.
<b>DL 6: O acordeonista</b>  Nº de planos:3  Duração sequência: 2'30	DL 6 entra em uma igreja vazia tocando acordeon. Aos poucos se juntam outros acordeonistas, guitarristas, percussionistas, um gaitista. Uma orquestra se forma circulando pelo espaço.	Não há propriamente a composição nem de um "papel", de um personagem. DL6 é uma espécie de maestro do qual nada sabemos. Os corpos são meios de produção e fruição de ondas sonoras.	Música gravada diegeticamente, composta de uma orquestra com vários instrumentos	Performance Musical/ Videoclipe	Longo plano com câmera na mão estável acompanhando o deslocamento dos músicos de frente na maior parte do tempo e em plano conjunto. Plano final com uma grua em movimento ascendente para fechar a sequência filmando os músicos de cima	Entrada: Close de uma partitura musical com o título "Entreacte" (Entreato)  Saída: não há
<b>DL 7/8: Duplo matador-vítima</b>  Nº de planos: 37  Duração sequência: 5'50	A limusine entra no estacionamento de um mercado oriental. O matador, Alex, entra pelos corredores até se deparar com sua vítima, Théo. O matador avança até a sua vítima, dando-lhe uma facada na jugular. Com a vítima no chão desfalecida, Alex começa a transformar sua vítima à sua imagem semelhante. Théo, no entanto, encontra a faca e também golpeia Alex na jugular. Os dois ficam lado a lado deitados, idênticos. Trôpego e ensanguentado, um deles consegue voltar em direção à limusine em meio a uma forte chuva.	Alex, vestido de roupa esportiva, cordão de ouro e casaco semi aberto faz o tipo latino impiedoso. Théo, por sua vez, usa óculos, cabelos lisos na altura do ombro e blusa regata branca. Os dois dialogam calmamente e os assassinatos seriam desdramatizados não fosse a presença do sangue jorrando. Nesse sentido, falta elementos para a criação do suspense. A presença de pessoas e signos orientais no espaço conferem artificialidade à sequência. O efeito de contraluz final, quando um dos duplos volta à limusine, ressalta a densidade dos movimentos corporais desequilibrados que tendem à queda.	Ruídos diegéticos. Diálogos em chinês e francês	Jogos de videogames/ Realidade Virtual/ Filme B de gângsters	Alternância entre planos fixos e movimento fluido acompanhando o trajeto da personagem. Até o confronto a câmera mantém certa distância, predominando, portanto, os planos médios e americanos. Durante a transformação de Théo, há uma aproximação maior da câmera em relação às ações enquadrando detalhes do processo. Os planos têm em média duração rápida.	Entrada: A música da sequência anterior escoada para o interior da limusine, com M. Oscar já se transformando em Théo. No dossiê vemos a imagem da vítima que ele deve matar e a arma que deve utilizar. Ele aplica cicatrizes e pintas postiças, bigode e aplica um jato de tinta bronzeadora na pele.  Saída: Assassino ou vítima volta cambaleante e tomba no chão. Céline se assusta com o estado dele e corre ao seu socorro, arrastando-o em meio à uma forte chuva de volta à limusine. Já no seu interior, M. Oscar limpa o sangue da face.
<b>DL Terrorista</b> (encontro não programado)  Nº de planos: 9	DL Terrorista sai correndo da limusine à procura do banqueiro que está sentado na varanda do restaurante Fouquet com mais dois	Com o dorso nu, a mesma calça da cena anterior e um gorro vermelho com arame farpado sobre ele, deixando apenas os olhos à mostra.	Ruídos de tiros e gritos, vidros estilhaçando.	Ação	Alternância de travellings laterais e câmera da mão acompanhando o deslocamento de DL e Céline. Zoom in no rosto de DL, logo	Entrada: M. Oscar está com o dossiê aberto decorando uma fala, ainda vestido com a calça da cena anterior, quando avista o banqueiro e

<p>Duração sequência: 14'08</p>	<p>atriz como ele e os dois têm um intervalo de 30 minutos até o próximo compromisso, em que vai interpretar a última noite de Eva, uma comissária de bordo. Depois de caminharem um pouco, os dois entram no prédio desativado. O encontro retoma o passado de uma antiga relação marcada por fatos trágicos, em forma de diálogo que se transforma em canção. Chegam à área externa do tipo do prédio e os dois se despedem. Na volta para a limusine, Oscar vê o corpo ensanguentado de Jean/Eva no chão e de seu marido e solta um grito desesperado.</p>	<p>Oscar e Jean/Eva mantém certa distância corporal e formalidade. Toda a conversa dos dois acontece enquanto os dois caminham pelos corredores fantasmagóricos do prédio nos quais vê-se um acúmulo de manequins desmembrados e objetos esquecidos, resquícios de um passado áureo.</p> <p>A distância corporal, a conversa em tom baixo, a canção dramática conferem gravidade à cena.</p> <p>A virada para o musical acontece de maneira abrupta, causando estranhamento pela falta de elementos que conduzam a essa mudança de estilo.</p>	<p>sentido à narrativa, retomando a história, progressa em comum dos dois atores, no entanto, de forma bastante vaga.</p> <p>A melodia de fundo não diegética que acompanha o caminhar dos dois se torna a base sobre a qual Jean começa a cantar.</p>		<p>verticais).</p> <p>Chama a atenção a maneira como a câmera assume uma presença flutuante. Durante a parte musical, essa relação é ainda mais intensificada e coreografada com os atores.</p> <p>Durante o clímax na música há um <i>zoom in</i> rápido em contra-plongé na atriz, única vez em que esse recurso é empregado no filme. No topo do prédio, com a câmera posicionada mais alta que os atores, a vista da cidade é destacada ao fundo</p>	<p>ele mesmo.</p>
<p><b>DL 10: O homem que volta pra casa</b></p> <p>Nº de planos: 6</p> <p>Duração sequência: 4'08</p>	<p>A limusine avança por um bairro de ruas vazias e casas exatamente iguais umas às outras. O cenário lembra uma maquete. O homem caminha em direção à entrada da sua casa, com uma chave nas mãos e um cigarro na outra. Ele beija a mulher e pega uma das filhas no colo, todas macacas. Eles sobem ao segundo andar e contemplam a vista pela janela. Vê-se um jogo de luz no interior em tons de rosa.</p>	<p>Homem classe média, vestido de forma comum. Andar lento e expressão melancólica, de desilusão.</p> <p>As criaturas símias nos são reveladas pela janela da casa. Seu interior lembra uma casa de bonecas e o jogo de luz que sai pela janela do 2º andar, contribui para um exagero inexplicável.</p> <p>Todos esses elementos heterogêneos compostos ainda com a trilha sonora dramática, criam uma atmosfera de absurdo cômico.</p>	<p>A música novamente é protagonista, preenchendo a camada sonora durante toda a cena. O tom exagerado dessa canção popular francesa reitera a construção dramática de DL 10. A música é também hipersignificante ao tratar nos seus versos de um homem que volta pra casa.</p>	<p>Videoclipe/ Fantástico/ Melodrama/ Comédia</p>	<p>A câmera se aproxima de DL 10 e o acompanha na sua caminhada até a entrada da casa.</p> <p>Como não entramos na casa com DL 10, a câmera filma à distância do lado de fora, transitando em movimentos verticais e fluidos pelas paredes e janelas da casa.</p>	<p>Entrada: Com o dossiê em mãos, vemos a informação da casa e da família do próximo personagem. M. Oscar dorme no banco de trás e é acordado por Céline, que informa já terem chegado no destino do último compromisso do dia. Ele tampa o espelho com um pano preto e na saída do carro recebe a chave da casa e o dinheiro do trabalho do dia. Ele dá um beijo afetuoso em Céline, como se já estivesse “dentro” da personagem.</p> <p>Saída: não há. O filme termina antes disso.</p>