

Da poética das máscaras à beleza do gesto: uma análise do filme *Holy Motors*, de Leos Carax/*From the poetics of masks to the beauty of gesture: an analysis of the film Holy Motors, by Leos Carax*

*Leonardo Rodrigues**

RESUMO

Trata-se de propor uma reflexão a respeito do estatuto filosófico das questões instauradas por *Holy Motors*, longa-metragem de 2012 dirigido pelo cineasta francês Leos Carax. Para tanto, nortearmos nosso horizonte de análise a partir de dois operadores centrais que se depreendem da complexa trama do filme: a poética das máscaras, de um lado, e a beleza do gesto, de outro. Tais questões nos ajudariam a conjecturar um vasto conjunto de problemas que o filme de Carax tangencia, tais como um questionamento sobre a consistência das noções de “sujeito” e de “identidade”, uma compreensão da variabilidade estrutural das máscaras como mecanismo de produção de sentido, uma mediação sobre o tempo da repetição narrativa como modalidade de afirmação no mundo e a possibilidade de extração de uma poética das condutas e de uma beleza involuntária através da expressão de sujeitos psicologicamente desconstituídos.

PALAVRAS-CHAVE: Máscaras; Repetição; Beleza do gesto; Leos Carax

ABSTRACT

It is a question of proposing a reflection on the philosophical status of the issues raised by *Holy Motors*, a 2012 feature film directed by French filmmaker Leos Carax. To do so, we will guide our horizon of analysis from two central operators that emerge from the complex plot of the film: the poetics of masks, on the one hand, and the beauty of gesture, on the other. Such questions would help us to conjecture a vast set of problems that Carax’s film touches on, such as a questioning about the consistency of the notions of “subject” and “identity”, an understanding of the structural variability of masks as a mechanism for the production of meaning, a mediation on the time of narrative repetition as a modality of affirmation in the world and the possibility of extracting a poetics of conduct and an involuntary beauty through the expression of psychologically deconstituted subjects.

KEYWORDS: Masks; Repetition; Beauty of gesture; Leos Carax

Introdução

* Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) na área de Estética e História da Arte.

Partamos das seguintes questões: em que medida estaríamos seguros com relação à consistência daquilo que chamamos de “identidade”? Existiriam maneiras positivas de nos relacionarmos com a experiência da repetição? É possível extrair uma esfera de sentido diante de situações de ampla indeterminação? E seríamos capazes de tangenciar uma experiência de beleza a partir da articulação desses problemas? Com efeito, podemos encontrar tais questões sendo formuladas por diferentes escolas de pensamento ao longo dos séculos, articulando sempre os mecanismos conceituais que lhes são próprios a partir de suas orientações filosóficas específicas. Contudo, há um filme que é responsável por instaurar todos esses problemas, conduzindo-nos para um horizonte reflexivo sem resolução aparente. Trata-se de *Holy Motors*, longa-metragem de 2012 dirigido pelo cineasta francês Leos Carax

Nesse sentido, caberia fazer uma breve apresentação do filme de Carax. Logo em sua abertura, somos lançados a um cenário peculiar: um público está sentado numa sala de cinema, imóvel, de olhos fechados, tal como se estivesse a dormir nas poltronas do local. Na tela do cinema em questão, estão sendo exibidas imagens cronofotográficas de Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) que representam um corpo masculino em movimento, uma espécie de relíquia fantasmagórica das primeiras transformações do tempo e do movimento na história do cinema. Daí se segue uma cena onde o próprio Carax se levanta de uma cama em um quarto de hotel escuro à beira do porto, coloca seus tradicionais óculos escuros, acende um cigarro e, ainda vestindo pijamas, tateia a parede desse quarto até encontrar uma porta escondida, que é prontamente aberta por meio de um dedo metálico estendido pelo próprio Carax, que acaba por se revelar uma chave, e que é então inserida em um orifício, abrindo essa porta e levando-o até a varanda desse mesmo cinema. Nós vemos agora surgir na tela desse cinema uma garota olhando através de algo que aparenta ser a escotilha de um navio, mas que em seguida descobrimos se tratar da janela de uma mansão cujas formas remetem a um transatlântico e da qual o protagonista do filme aparece no momento seguinte.

Em linhas gerais, pode-se dizer que essa abertura enigmática é responsável por nos introduzir à tônica geral do filme, que é por si só carregada de simbolismo e de aspectos metalinguísticos. A própria imagem final dessa abertura, que nos mostra o olho da garota atravessando o que parecia ser a escotilha de um navio, possui um caráter metalinguístico na medida em que nos indica que estamos prestes a mergulhar em um filme sobre a nossa própria experiência de mergulhar em um filme – traço que é reforçado

pela presença de Carax logo na abertura do longa. A imagem de Carax levantando-se da cama também possui um aspecto metalinguístico, ao nos sugerir, quase que em tom jocoso, o ato de “despertar” do estado de “hibernação” em que o diretor se manteve durante toda a primeira década do século XXI, após ter amargurado a recepção negativa de seu até então último longa-metragem, *Pola X*, de 1999.⁵⁷

Disso se segue o centro da narrativa de *Holy Motors*, onde acompanhamos Oscar, personagem interpretado pelo ator Denis Lavant, que é uma espécie de funcionário de uma misteriosa organização cujo trabalho consiste em interpretar, dia após dia, sucessivos papéis distintos, por diferentes lugares da cidade de Paris, aos quais ele é conduzido por uma limusine que funciona como seu camarim pessoal, e que é guiada pela bela e austera Céline, interpretada pela atriz Édith Scob. A afirmação de que o trabalho de Oscar consiste em interpretar sucessivos papéis é literal: no início de cada expediente, o ator recebe um *script* onde estão descritos os personagens que ele deve personificar até o final do dia. Assim, ao longo de um dia inteiro, vemos Oscar interpretar, respectivamente: um rico banqueiro escoltado por seguranças; uma senhora com deficiência que pratica mendicância nas ruas; um ator-acrobata especialista em *motion capture*; uma criatura esdrúxula, espécie de paródia humana do Godzilla, que habita os esgotos parisienses e se chama Monsieur Merde;⁵⁸ um pai conservador e ressentido de uma adolescente tímida; um acordeonista que surge no “intervalo” do filme; um assassino profissional em busca de vingança (e a própria vítima desse assassino); um terrorista que é responsável por matar aquele mesmo banqueiro interpretado por Lavant no início; um idoso no leito de morte; e, por fim, um pai de família.

Entre simbolismo e metalinguagem

Ao longo de todos esses personagens, Carax desenvolve uma narrativa que possui a princípio um caráter episódico, e que é marcada pela variedade de locações e de personagens em cena. A cada “episódio” de *Holy Motors*, Carax rende uma pequena

⁵⁷ Importante ressaltar que essa “hibernação” diz respeito ao lançamento de um novo longa-metragem por parte do diretor, uma vez que, no período de doze anos entre *Pola X* e *Holy Motors*, Carax teve algumas aparições discretas: um pequeno papel no filme *Mister Lonely* (2007), de Harmony Korine; um *short trailer* intitulado “My last minute”, produzido em 2006 para a *Viennale*; e um média-metragem intitulado “Merde”, que compôs a antologia *Tokyo!* (2008), na qual Carax divide a direção com os cineastas Michel Gondry e Jong Boon-ho.

⁵⁸ Esse personagem já havia sido interpretado anteriormente pelo próprio Lavant no supracitado média-metragem “Merde” (2008).

homenagem à sétima arte, fazendo variar constantemente a técnica empregada nos segmentos, que ora é feita com *motion capture*, ora é feita com efeito *glitch*, ora é feita com planos-sequência. Além disso, Carax também força uma variação no tom dramático das cenas de cada “episódio”, e inclusive nos segmentos intermediários a esses episódios, que mormente se passam no interior da limusine – fazendo variar, por fim, o próprio gênero cinematográfico no qual esses episódios se articulam, passando de um *thriller* criminal a um drama intimista, de uma ficção científica a um musical etc.

Nessa intercambialidade de técnicas e gêneros, Carax reforça os aspectos metalinguísticos e alegóricos do filme, lançando o espectador numa vastidão sensorial sem correlato imediato. Ainda sobre a dimensão metalinguística de *Holy Motors*, ela se faz presente nas inúmeras referências e paralelos que Carax estabelece com a história do cinema (o que dizer do sugestivo nome do protagonista do filme, “Oscar”?), e particularmente do cinema francês, fazendo alusões a filmes como *Um só pecado* (1964), de François Truffaut, *Os guarda-chuvas do amor* (1964), de Jacques Demy e até mesmo *Os olhos sem rosto* (1960), de Georges Franju. Também seria possível aproximar *Holy Motors* do filme *Um homem com uma câmera* (1929), do cineasta russo Dziga Vertov, uma vez que ambos os filmes, desde os seus prólogos, são ambientados em salas de cinema cujos assentos estão totalmente ocupados, retratando essas salas com planos frontais que servem como o nosso reflexo visual – além do fato de que, tal como o filme de Carax, o clássico de Vertov também transcorreria no decorrer de um dia inteiro, através do ponto de vista de um profissional da sétima arte.

Todas essas referências são importantes e também reveladoras das escolhas trilhadas por Carax em seu longa, não sendo, desse modo, traços simplesmente contingentes que poderiam ser descartados da análise do filme. Contudo, *Holy Motors* não se esgota nas possíveis alusões e analogias que estabelece com a sétima arte, subsistindo assim enquanto forma artística autônoma. Tampouco seria o caso de se deter no simbolismo pujante que atravessa os segmentos episódicos de *Holy Motors*, na vã tentativa de extrair todos os seus possíveis sentidos, através de uma espécie de iconologia investigativa de caráter inesgotável. Tal tentativa constituiria, na verdade, uma espécie de perda diante da virulência sensível instaurada pelo filme de Carax, postura em tudo contrária à liberação de sentido que nos é proposta pelo diretor. Quanto a esse aspecto, a lição deixada pelo pintor surrealista René Magritte encontra grande pertinência:

As pessoas que procuram significados simbólicos não conseguem compreender a poesia e o mistério inerentes à imagem. Sem dúvidas elas percebem esse mistério, mas desejam livrar-se dele. Elas estão com medo. Ao perguntar: “o que isso significa?”, elas expressam o desejo de que tudo seja compreensível. Mas se não rejeitarmos o mistério, teremos uma resposta bem diferente. Perguntaremos outras coisas (MAGRITTE *apud* GABLIK, 1976, p. 11).

De certo modo, toda uma tradição crítica do cinema francês tomará esse outro caminho. Nomes como Jean-Luc Godard, Alain Resnais e o casal Straub-Huillet, a título de exemplo, teriam sido responsáveis por conduzir a linguagem cinematográfica ao seu extremo, liberando a estrutura narrativa do filme de um horizonte cumulativo ou teleológico, que sustentaria estruturas causais concisas de começo, meio e fim, espartilhadas ao longo de três atos. A esse respeito, Resnais nos fornece uma boa pista:

Quando vejo um filme, interesso-me pelo jogo de sentimentos mais do que pelos personagens. Imagino que podemos chegar a um cinema sem personagens psicologicamente definidos, no qual o jogo de sentimentos circularia. Como em uma pintura contemporânea, o jogo das formas chega a ser mais forte do que a história (RESNAIS, 1961).

Há algo disso em *Holy Motors*. Trata-se de um mundo no qual os personagens não são mais sujeitos psicologicamente definidos, portadores de narrativas que priorizam conflitos psicológicos que se desenrolam em um tempo cronológico – promovendo, ao contrário, um atravessamento contínuo de fronteiras, que incita à circulação de sentido e ao jogo de sentimentos em uma ordem temporal que é assentada na repetição episódica de situações cênicas a serem vivenciadas por Oscar. Esse aspecto, inclusive, distancia *Holy Motors* do restante da produção cinematográfica de Carax. Pois lembremos como o nome de Carax passa para a história como o de alguém que, a partir de meados dos anos 1980 e ao lado de cineastas como Luc Besson e Jean-Jacques Beineix, teria promovido um cinema que prioriza o estilo em detrimento da “substância”, o espetáculo em detrimento da narrativa, na maioria dos casos dando protagonismo a jovens alienados que representariam a juventude marginalizada da França de François Mitterrand, cujos temas de interesse circundam casos de amor impossíveis, ruptura de laços familiares com a imersão em tribos urbanas, pontos de vista cínicos a respeito da polícia e da política, e longas tomadas nos metrô parisienses, que indicariam uma espécie de comunidade

autônoma e clandestina – traços esses que constituem aquilo que o crítico Raphaël Bassan nomeou de *cinéma du look*.⁵⁹

Completamente outra é a preocupação de Carax em *Holy Motors*. Aqui, o diretor se distancia de uma tópica meramente estilística ou geracional e parece avançar para um questionamento mais fundamental acerca da própria noção de “identidade”. Um pouco à maneira do filósofo francês Jacques Derrida, quando este, em diálogo com a psicanálise freudiana, nos propunha a seguinte questão: “A pergunta do eu: ‘quem sou eu?’, não mais no sentido de ‘quem sou eu’, mas de quem é esse ‘eu’ que pode dizer ‘quem’? E o que acontece com a responsabilidade quando, *en secret*, treme a identidade do ‘eu’?” (DERRIDA, 1999, p. 127). Esse traço também nos é reforçado pela faixa musical exclusiva cantada pela personagem Eva, interpretada por Kylie Minogue, chamada *Who were we?* (Quem éramos nós?), que emerge no filme em um momento no qual Oscar supostamente não está interpretando papel nenhum, e contém um peso dramático notável.

Assim, trata-se de propor uma reflexão sobre o caráter eminentemente filosófico de *Holy Motors*. Ao invés de uma tentativa de conjecturar os sentidos ocultos presentes nos vários episódios que constituem a epopeia polifônica de Carax, um exercício mais produtivo seria o de considerar *Holy Motors* como sendo responsável por instaurar as questões estéticas e filosóficas relevantes, através de um “jogo de sentimentos” e de uma poética da indeterminação na qual o que interessa não é mais a coesão narrativa da forma artística. Assumimos aqui, com isso, a perspectiva deleuziana segundo a qual o cineasta seria, além de artista, também um pensador. Mas um pensador diferente do filósofo, que utiliza conceitos como ferramenta, uma vez que o cineasta utilizaria seus próprios instrumentos na tentativa de fazer circular blocos de afetos e de duração, valendo-se de imagens-movimento e de imagens-tempo.⁶⁰

A poética das máscaras

Desse modo, uma primeira questão filosófica que se destaca a partir da trama complexa instaurada por *Holy Motors* diz respeito à lírica das máscaras e sua articulação

⁵⁹ Sobre o conceito de *cinéma du look*, ver BASSAN, Raphaël. “The French Neo-baroque Directors: Beineix, Besson, Carax from Diva to le Grand Bleu”. In: *The Films of Luc Besson: Master of Spectacle*. (Org. Susan Hayward e Phil Powrie). Manchester: Manchester University Press, 2007, pp. 11-23.

⁶⁰ A esse respeito, ver DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; e *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Não pretendemos, contudo, fazer uma análise do regime de temporalidade próprio ao filme de Carax a partir das categorias deleuzianas de imagem-movimento e imagem-tempo.

específica com a repetição narrativa, entendida como um procedimento de iteração de situações existenciais onde o protagonista do filme é conduzido a incorporar diferentes papéis e a atuar em diferentes contextos, tendo como imperativo o ato de repetir de maneira incondicional tal condição. Aqui, o conceito de “máscara” está sendo entendido em sentido amplo, incluindo o próprio jogo de papéis assumidos por Oscar ao longo do filme, como se a cada novo personagem por ele interpretado, a cada nova iteração a ele atrelada, entrássemos em contato com uma máscara distinta, que articula um horizonte de significação amplo, de modo a constituir uma espécie de “poética das máscaras”. Esse aspecto é também reforçado pela última cena do filme, na qual após ter deixado Oscar em seu último trabalho do dia e ter conduzido a limusine até um pátio onde estão estacionadas outras limusines de outros intérpretes, Céline veste a sua própria máscara e pode, enfim, sair de cena para retornar à sociedade.

É importante enfatizar que esse traço presente em *Holy Motors* parece não ter por intuito conduzir o espectador à defesa de um primado da representação, como se estivesse a nos indicar que a vida social é composta por um amplo conjunto de papéis a serem representados pelos diferentes agentes sociais, em seus diferentes estratos, papéis esses que se desenrolam por meio de uma estrutura temporal compacta e causal. Antes, esse traço apontaria para uma espécie de indissociabilidade entre a “poética das máscaras” enquanto produção de sentido e a estrutura de repetição narrativa de *Holy Motors* enquanto crítica à representação. Traço esse, por sua vez, que adquire a importante tarefa de tornar evidente uma condição inerente ao ofício das máscaras, segundo a qual toda máscara ocuparia uma espécie de posição “intermediária” no interior da economia simbólica das sociedades humanas. Conforme nos sugere o filósofo francês Alain Roger, as máscaras, independentemente de suas finalidades particulares, sempre se situam na “encruzilhada entre o livre e o premeditado”. Isto é, uma máscara, ao mesmo tempo, “[...] se aplica (nós deslizamos para dentro dela), mas também é móvel (nós a deixamos, a transportamos, a transmitimos). Ela participa, portanto, dos dois reinos, do adorno e da escultura, cujas determinações ela troca à vontade” (ROGER, 2001, p. 69).

Mas essa lírica das máscaras presente em *Holy Motors* se desenvolve por meio de uma dinâmica temporal específica, assentada em uma estrutura temporal repetitiva, na qual somos lançados em uma realidade que se expressa através da repetição contínua de situações nas quais Oscar incorpora diferentes papéis e assume diferentes máscaras. Desse modo, como extrair um sentido filosófico dessa aparente circularidade? Uma maneira interessante de considerar tal questão passa pela discussão que o filósofo francês

Gilles Deleuze estabelece com a psicanálise na introdução da obra *Diferença e repetição*, de 1968. Nesta seção, Deleuze considera que, para que o conceito psicanalítico de “repetição” possa se sustentar, ele deve conservar um modelo teórico pautado no binômio originário/derivado, isto é, uma cena onde haveria um passado “nu”, “bruto”, e um presente “vestido”, “disfarçado”, de onde a repetição emergiria como que sustentando uma “máscara”.

Para Deleuze, será interessante apontar como os disfarces, as máscaras, não escondem uma identidade que seria a sua causa e essência, nem representam uma cena originária sob a forma de uma veste deturpada – afastando, com isso, o risco de cairmos em uma espécie de circularidade vazia. Antes, as máscaras seriam a “condição genética” da própria repetição. Nos termos do filósofo: “Os disfarces e as variantes, as máscaras ou os travestis não vêm ‘por cima’, mas são, ao contrário, os elementos genéticos internos da própria repetição, suas partes integrantes e constituintes” (DELEUZE, 1988, p. 45). Ao aproximarmos tal visão da trama de *Holy Motors*, seria o caso de sugerir que apenas mediante o contato com um modelo de temporalidade assentado na repetição narrativa, isto é, modelo esse manifesto através do exercício de iteração episódica de situações incorporadas por Oscar, no qual se desenrola uma dinâmica temporal que afasta de si uma lógica causal simplista, seria possível conceber uma espécie de “poética das máscaras”, compreendida como estrutura de produção de sentido que não se limita a um mero princípio de representação cênica.

Mas uma coisa ainda não está clara. Por que associar a temporalidade que emerge da repetição episódica da narrativa e o jogo das máscaras do protagonista nesse contexto? Qual seria a utilidade de tal estratégia? Novamente, o debate de Deleuze com a psicanálise pode nos apontar uma saída. Nesse sentido, lembremos que na teoria psicanalítica, o recalque, que desempenha um papel defensivo, tem como finalidade obstruir o desprazer. O conteúdo recalcado, porém, não cessa de exercer uma pressão para se tornar consciente, valendo-se dos mecanismos de condensação e de deslocamento para disfarçar-se, mascarar-se, retornando, enfim, como sintoma. Para Deleuze, trata-se de expor como tal visão “derivativa” das máscaras, associada a uma leitura negativa da repetição, isto é, a repetição enquanto expressão de uma insuficiência de simbolização da atividade psíquica do sujeito, não permite apresentar aquilo que seria a natureza mesma da repetição:

A repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que só se constitui ao se disfarçar. Ela não está sob as máscaras, mas se

forma de uma máscara a outra, como de um ponto relevante a outro, com e nas variantes. As máscaras nada recobrem, salvo outras máscaras. Não há primeiro termo que seja repetido (DELEUZE, 1988, p. 45-46).

Essa constatação aponta para a natureza eminentemente *simbólica* da repetição. Não enquanto signo que “representa o presente em sua ausência” (DERRIDA, 1991, p. 40), mas como mecanismo de *sentido* que não cessa de ser significado, de criar significação, ele mesmo não possuindo um primeiro termo do qual foi originado. A implicação dessa leitura é a de que aquilo que é tido como efeito originário, “nu”, na dimensão empírica da repetição, aparecerá agora como sendo secundário em relação às máscaras:

Em toda parte, a máscara, o travestimento, o vestido é a verdade do nu. É a máscara o verdadeiro sujeito da repetição. É porque a repetição difere por natureza da representação que o repetido não pode ser representado, mas deve ser sempre significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que ele significa (DELEUZE, 1988, p. 47).

Essas reflexões modificam profundamente a compreensão do subtexto filosófico de *Holy Motors*. Elas sugerem uma interpretação segundo a qual não haveria um primeiro termo, ou uma primeira máscara, da qual as demais seguiriam. A profusão episódica da longa-metragem de Carax não pretende assim situar uma “máscara originária” que, tal como o “sintoma originário”, revelaria o conteúdo de verdade da estrutura repetitiva dos personagens de Oscar e nos conduziria à resolução dos mistérios e mensagens subliminares presentes no filme. Antes, ela apontaria para uma indissociabilidade entre a poética das máscaras enquanto produção de sentido e a estrutura de repetição narrativa enquanto crítica à representação – o que também reforça o caráter de inserção em um horizonte de indeterminação por nós mencionado a partir do comentário de Magritte.

Nesse sentido, a compreensão da poética das máscaras em *Holy Motors* a partir da reflexão filosófica proposta por Deleuze nos aproxima daquela pensada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, que em sua análise do papel desempenhado pelas máscaras nas cosmologias indígenas da costa noroeste da América do Norte, presente no livro *A via das máscaras*, dirá que “[...] uma máscara não existe em si; uma máscara pressupõe, sempre presentes a seu lado, outras máscaras, reais ou possíveis, que poderiam ter sido escolhidas para a substituírem” (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 124) – concluindo

assim que “uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa mas aquilo que transforma, isto é: que escolhe *não* representar” (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 124).

Estaríamos assim em condições de enunciar aquilo que Deleuze chamará de “teatro da repetição”, isto é, um teatro que visa atingir o movimento através do ato, não mais através da mediação por conceitos lógicos e abstratos. Toda mediação seria responsável por suprimir o movimento e subordiná-lo ao conceito e à representação. Para afastar-se da mediação, é necessário “fazer do próprio movimento uma obra”, capaz de “substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito” (DELEUZE, 1988, p. 32).

Não deixa de ser interessante estabelecer aqui um novo paralelo com o filme de Carax, pois o seu esforço parece ser o de fazer do movimento uma obra, movimento esse que orienta a jornada de Oscar em *Holy Motors*, no qual sua limusine-camarim expressa a necessidade do deslocamento incessante de nosso protagonista, familiarizando-nos com o próprio deslocamento da estrutura de sentido que suas máscaras nos lançam. Com efeito, é como se Oscar se orientasse contra toda atividade de mediação, bem como contra qualquer artifício de representação. Poderíamos concluir, desse modo, que Oscar não representa papéis: ele *é* seus personagens. Ou seja, ele personifica seus papéis, incorpora seu drama e vive efetivamente seu destino. É em virtude disso que Oscar é capaz de sangrar e chorar, de morrer e ressuscitar, sempre por meio deles.

O movimento, pensado a partir da repetição, não significa um cenário onde atores ensaiariam repetidas vezes enquanto a peça ainda não está anunciada. Antes, trata-se de pensar “[...] no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis” (DELEUZE, 1988, p. 35). Assim, tal como a máscara, a repetição aparece como atividade intermediária, atividade de proliferação das diferenças:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas

antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível” (DELEUZE, 1988, p. 35).⁶¹

Agir pela beleza do gesto

Contudo, essa não seria a única questão filosoficamente relevante que nos é deixada pelo filme de Carax. Pois enquanto a trama das máscaras se desenrola a partir da progressão narrativa de *Holy Motors*, somos paulatinamente introduzidos a uma reflexão suplementar a respeito das razões pelas quais Oscar se submete a situações extremas, de injúria e de morte, para dar continuidade ao seu trabalho. Isso ocorre pois Oscar aparenta ser um sujeito cansado. Ao término de cada trabalho, quando retorna à limusine, o semblante de Oscar é o de alguém abatido, exaurido, quase esgotado, como se estivesse prestes a entregar os pontos e pôr fim em sua marcha cênica infinita. Tal condição se torna latente através de um pequeno diálogo no segmento final do filme, que ocorre antes do último trabalho do dia de Oscar. No interior da limusine, um homem misterioso e sem nome (interpretado pelo grande ator Michel Piccoli), que aparenta representar os chefes da organização para a qual Oscar trabalha, vê o estado de cansaço deste e o questiona, dizendo: “O que te leva a continuar, Oscar?” (*Qu’est-ce qui vous pousse à continuer, Oscar?*). No que o protagonista responde, de maneira quase que irrefletida: “Eu continuo como comecei: pela beleza do gesto” (*Je continue comme j’ai commencé: pour la beauté du geste*).

Agir pela beleza do gesto. O que isso significaria? O que estaria em jogo para um tal horizonte de condutas? E quais seriam as implicações filosóficas de uma postura dessa natureza? Com efeito, essas questões foram discutidas de modo contundente pelo filósofo e esteta francês Jean Galard, em seu livro *A beleza do gesto*, de 1984. Nessa obra, Galard inaugura a sua reflexão partindo da hipótese segundo a qual as artes forneceria o modelo privilegiado para certos “esquemas” que seriam extensíveis para além do próprio domínio artístico, isto é, esquemas que seriam transponíveis às condutas da existência em geral, seja ela individual ou coletiva. Nesse sentido, a investigação de Galard não visaria lançar os fundamentos de uma “estética das condutas”, tampouco quer caracterizar a totalidade de sentidos que a noção de “gesto” pode vir a assumir. Na verdade, a proliferação de

⁶¹ Seria possível aproximar tal passagem com uma entrevista concedida por Carax a respeito da estreia mundial de *Holy Motors*, na qual o cineasta diz que sua tentativa foi a de transmitir, no espaço de um único dia, a experiência de estar vivo no mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEtIgyIPu2c&t=178s>. Último acesso em 27/08/2023.

exemplos relacionados ao longo de seu texto, com seus movimentos de contaminação recíproca, visa produzir uma espécie de “dispositivo teórico analógico”, cujo intuito seria o de suscitar “prolongamentos indefinidos” (GALARD, 2008, p. 124) – traço esse que aproxima a postura de Galard do artifício de liberação de sentido que está em jogo na lírica das máscaras presente em *Holy Motors*.

Dito de modo pormenorizado, pode-se apontar que o ponto de partida da reflexão proposta por Galard é a constatação de que algo como uma “apreensão estética da existência” se faria visível no próprio uso corrente da língua, impregnada por expressões como “rotina”, “monotonia”, “cinza” – expressões essas que sinalizariam a extensão metafórica que se dá na oposição entre a “prosa” e a “poesia”. Ao destacar isso, Galard nos lembra que a categoria do “poético” reivindicaria, ao menos desde o Romantismo, um campo de aplicação que excederia o domínio estrito das letras, incluindo práticas antigas, esquemas de conduta e modos de vida. Nesse sentido, Galard se vale da tese proposta pelo linguista russo Roman Jakobson, segundo a qual a “função poética” seria aquela que põe em evidência a dimensão material dos signos, enfatizando as particularidades propriamente sensíveis de uma dada mensagem, que volta a si mesma no lugar de concluir seu expediente determinado pela função de transmissão da mensagem, em contraste com o objetivo de um circuito comunicacional convencional.

Valendo-se dessa caracterização, Galard irá sugerir que as condutas da vida em geral também poderiam ser submetidas ao esquema que Jakobson aplicou no campo das letras, visto que, assim como a linguagem autorizaria uma reorganização de si de modo a aguçar a dimensão estética e sensível do leitor, propiciando uma experiência de descontinuidade com o fluxo comunicativo convencional e dando a ver a verdadeira beleza, os momentos vividos também seriam passíveis de uma construção poética, supondo-se poder extrair do ramerrão rotineiro da existência cotidiana um instante de beleza que produza um efeito de alteridade radical, concebendo com isso “[...] um comportamento que seria doravante capaz de engendrar um sujeito plural em vez de exprimir uma pessoa constituída” (GALARD, 2008, p. 120).

Nesse ponto, retornamos ao tópico pensado por Resnais, que diz respeito ao afastamento com relação à instância referencial do Eu própria a personagens psicologicamente definidos, e estabelecemos um ar de familiaridade com o questionamento sobre o fundamento da própria noção de identidade que estaria em jogo na trama de *Holy Motors*. Tudo se passa como se agir pela beleza do gesto, isto é, agir visando extrair dos momentos rotineiros da vida cotidiana essa discreta nuance sibilina,

esse gesto gerador de sentido, fosse o meio pelo qual pudéssemos atingir uma experiência de alteridade que só poderia expressar sujeitos plurais ao invés de pessoas egologicamente constituídas. É pensando nessas questões que Galard dirá: “Do mesmo modo que a análise literária teve de combater o descrédito que era lançado sobre as ‘formas’ supostamente vazias quando prevalecia a preocupação com um assim chamado ‘fundo’, a análise das condutas deveria começar por reabilitar o gesto” (GALARD, 2008, p. 27).

Para tanto, seria imprescindível fazer uma distinção entre o “gesto” e o “ato”, dado que o gesto, ao contrário do ato, seria frequentemente depreciado pela acusação de ser “exterior” e “secundário” com relação às suas verdadeiras intenções. Nas palavras de Galard:

A intenção verdadeira seria a que se concretiza em atos. A intenção seria falsa, afetada, quando se contenta com gestos. O ato e o gesto, entretanto, não se distinguem segundo as intenções diferentes que os subtendem [...] O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato (GALARD, 2008, p. 27).

Torna-se claro para nós, agora, o horizonte de conduta que orienta Oscar em *Holy Motors*. Trata-se de um sujeito plural, uma pessoa egologicamente desconstituída, que conduz sua ação no mundo no sentido de extrapolar a mera agência. Mais do que intervir na realidade sob a forma de um simples ato, Oscar almeja a produção de gestos. Gestos esses que não conhecem resultados estruturalmente compactos, acabados, coesos. Haveria, segundo essa perspectiva, um “efeito” próprio ao gesto, efeito esse que não se reduziria aos resultados e aos fins que se espera de um ato. O gesto tem sentido e é ele próprio produtor de sentido, ao introduzir uma descontinuidade, uma “pausa”, no encadeamento causal dos atos. Como sintetiza Galard: “Há, em qualquer gesto, algo *suspense* que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo” (GALARD, 2008, p. 59).

Tal característica faz com que as propriedades de contenção e discrição, de recusa da ênfase e de desaceleração (por mais rápido que seja o gesto), sejam as condições de qualidade de um gesto. Ele é responsável por introduzir uma função de “desfocalização”,

entendida como propriedade de destituição daquilo que é considerado como essencial por uma dada gramática vigente, dando assim sentido ao acidental, àquilo que deriva na margem e que se detém no detalhe: “A desfocalização artística consiste em dar novamente sentido a todos os detalhes que entram no espaço da obra, em coloca-los no mesmo plano, em conferir-lhes uma força significativa igual” (GALARD, 2008, p. 92).

Essa “força significativa” que é própria ao exercício de desfocalização do gesto é aquilo que rende, em última instância, seu caráter de beleza. A beleza do gesto, causa da ação infundável de Oscar no mundo, sendo aquilo que o faz superar o cansaço e a lassidão, seria algo da ordem do involuntário, isto é, uma beleza que não leva as formas artísticas fechadas e estruturalmente coesas em consideração, mas que requer, por sua vez, uma certa arte – arte essa cuja determinação se dá na conduta da vida vivida, longe do risco de fechamento inerente à categoria de “ato”.

Conclusão

Podemos concluir dizendo que *Holy Motors*, para além de seus aspectos metalinguísticos, é um filme apaixonado pela vida. Sua obstinação em retratar todos os movimentos da vida em um único dia, sem excluir sua dramaticidade e alegria próprias, sua estranheza e familiaridade próprias, parece decorrer da lição que nos foi deixada por Galard, segundo a qual “[a] complexidade de uma situação vivida ultrapassará sempre em mil detalhes a de um problema plástico ou de uma conjuntura cênica” (GALARD, 2008, p. 101). Talvez por isso *Holy Motors* seja tão diferente da aparência geral das coisas. Ao embaralhar as identidades e aderir ao jogo das máscaras, o filme de Carax quer nos transmitir a variabilidade de sentido em jogo em cada situação vivida. Ao extrair da iteração narrativa uma forma de afirmação no mundo, quer nos indicar que nem toda repetição é o índice de uma condição faltosa com o real. Ao insistir na força de indeterminação de nossas condutas e ações no real, quer opor-se ao caráter fechado de uma gramática dos atos e nos convidar, por fim, a entrar em contato com uma experiência verdadeira de beleza do gesto.

Assim, seria o caso de insistir que a reflexão aqui proposta não tem por finalidade esgotar todos os possíveis sentidos e expedientes de interpretação de uma obra tão complexa como *Holy Motors*. Antes, nossa análise visa precisamente abrir o panorama reflexivo do longa-metragem de Carax, fazendo com que haja um tensionamento do limite das fronteiras entre as categorias estéticas próprias ao filme e as questões filosóficas por

nós mobilizadas. Sensibilizar-se com a profusão de temas presente em *Holy Motors* talvez seja uma boa estratégia para reconsiderar questões relativas à nossa própria existência singular, solicitando-nos um horizonte de ação que atualmente nos escapa e que, em certa medida, talvez não tenha ainda um nome. Pois tal como concluía Rimbaud em *Uma estação no inferno*, a lição que *Holy Motors* parece nos deixar é precisamente esta: “A verdadeira vida está ausente”.

REFERÊNCIAS

BASSAN, Raphaël. “The French Neo-baroques Directors: Beineix, Besson, Carax from Diva to le Grand Bleu”. In: *The Films of Luc Besson: Master of Spectacle*. (Org. Susan Hayward e Phil Powrie). Manchester: Manchester University Press, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

GABLIK, Suzy. *Magritte*. Boston: New Graphic Society, 1976.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: Uma estética das condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A via das máscaras*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

RESNAIS, Alan. “Entrevista com André Labarthe e Jacques Rivette”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 123, setembro de 1961.

ROGER, Alain. *Nus et paysages: Essai sur la fonction de l’art*. 2ª ed. Paris: Aubier, 2001.