

HOLY MOTORS: PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Ana Helena Zambelli Menck (IC) e Alex Moreira Carvalho (Orientador)

Apoio: PIVIC Mackenzie

RESUMO

A arte pode criar conhecimento. Mas de que maneira pode a arte, em especial o cinema, produzir subjetividade na era contemporânea? O propósito deste artigo consiste em investigar a formação dos processos de subjetivação atuais, a partir das imagens extraídas do filme *Holy Motors* (2012), de Leos Carax. Para a realização do estudo, foi utilizado o procedimento metodológico descrito como Objetivo-Analítico, que traduz os conceitos teóricos de *forma* e *material* artísticos, essenciais para o estudo da Psicologia da Arte. O esquema de análise foi construído em forma de tabela, onde cada 'compromisso' vivido pela personagem principal – *Monsieur Oscar* – foi considerado um episódio distinto, recortados através de recursos da linguagem cinematográfica. Como resultado desta pesquisa, chegou-se à constatação de que o filme abrange tanto às discussões acerca da identidade, como também reverencia o cinema em uma homenagem direta. Desta maneira, foi possível clarificar que o cinema não tem como objetivo teorizar a formação de subjetividade atual, mas veicular-se como meio artístico para a expressão de multiplicidades. Através da montagem, *Holy Motors* convida o espectador a repensar sobre o papel do cinema na atualidade, e evidencia que o indivíduo contemporâneo encontra-se em uma sociedade plural, onde a multiplicidade não deve ser vista como patológica.

Palavras-chave: Cinema; Psicologia da Arte; Identidade.

ABSTRACT

Art can create knowledge. But in which way can art, especially the cinema, produce subjectivity in the contemporary age? The purpose of this article consists in the investigation of how the current subjectivation processes are formed, through the extracted images from Leos Carax's *Holy Motors* (2012). To the realization of the study, it was used the methodological procedure described as Objective-Analytical that translates the theoretical concepts of *form* and *content*, essential to the study of Art Psychology. The scheme of analysis was built in the table format in where each 'appointment' performed by the main character – *Monsieur Oscar* – was considered a distinct episode from each other, cropped through the resources of cinematographic language. As a result of this research, it was proven that the film covers not only the discussions about identity but it honors the art of cinema itself, as well. Therefore, it was possible to clarify that the cinema does not have as an objective to theorize the current formations of subjectivity but to transmit itself as an artistical path to the expression of human multiplicity. Through its setting, *Holy Motors* invites the spectator to re-think about cinema's part in the present moment and it proves that the contemporary individual finds himself in a plural society, in where multiplicity should not be seen as pathological.

Keywords: Cinema; Art Psychology; Identity.

1. INTRODUÇÃO

O que é arte? Este talvez seja um dos conceitos mais abrangentes e impassíveis de definição objetiva em todo o curso da história humana, mas é imprescindível que nos questionemos: como a arte se relaciona com o ser humano; o que queremos dela? Huxley (2016), após defini-la como '*assunto insuportavelmente vasto*', explicita a idéia de que a arte desempenha o papel de objeto organizador; um sistema de símbolos que guia os sujeitos na criação de um mundo coerente, que faz sentido. Satisfazendo assim a necessidade humana de ordem e significado. Segundo Almeida (2014) "[...] o que se procura é a própria compreensão da natureza da arte *qua* arte, caso isso exista e a arte seja efectivamente uma categoria unificada de coisas. Esta é uma questão primariamente metafísica." (p.02) Se de um lado a filosofia e a ciência se preocupam, em sua maior parte, em elucidar o mundo a partir de discursos lógicos e verificáveis, a arte ordena o mundo em termos de forma significativa, isto é, "o artista busca impor essa ordem de beleza e de forma significativa às realidades externa e interna dentro de si próprio. Quer ver-se sempre em relação ao mundo, e criar simbolicamente uma harmonia na qual ambos se encaixem." (HUXLEY, 2016, p.204) É neste ponto, na relação entre o interno e o externo, que a arte se difere das demais ciências. Não obstante, no campo da ciência psicológica, é de extrema importância o uso da arte como método catártico de emoções, muito difundida como 'Arteterapia' pela abordagem clínica analítica-junguiana, em que os sujeitos são estimulados a extravasar emoções por meio de expressões artísticas diversas, como aponta Dos Reis (2014). Este método, embora de todo eficaz e essencialmente válido, se difere e não deve ser confundido com a arte expressiva da qual tratamos, e da qual faz parte o cinema.

Dentro do domínio cinematográfico não se faz apenas uma classificação abstrata das imagens construídas, mas transmite-se um movimento autêntico devido a fatores históricos e geográficos que transpassam o cinema, colocando-o em relação às outras artes, fazendo-o sofrer influências, mas também as influenciando. Particularmente, as vias de expressão artística do cinema têm caráter analógico ou de modulação: todas as vozes, luzes, imagens, sons e movimentos se encontram em constante simulação, este é o campo onde uma análise dos signos e das imagens remete sempre a uma assinatura autoral de quem as produz. Ao pensar por via de imagens, a esfera cinematográfica trabalha então, integralmente, com duas classes artísticas: de realidade espacial e de realidade temporal. Deleuze (1992) propõe uma lógica do cinema ao classificar seus diversos tipos de imagens e os signos correspondentes, e resgata conceitos cinematográficos a fim de construir uma tipologia das imagens.

O filme *Holy Motors* (2012), escrito e dirigido por Leos Carax, é ambientado na França atual, Paris, e conta a história de *Monsieur Oscar* (Denis Lavant), um homem de meia idade

que passa o dia em uma limusine de luxo na companhia sua motorista Céline (Edith Scob), alternando “compromissos”. Em cada uma das nove paradas, Oscar assume uma identidade diferente, e não ficam claras na obra quais são personagens interpretadas, e qual é sua identidade real: um banqueiro, uma velha pedinte, um terrorista, um pai cuidadoso, um senhor no leito de morte. Mas quem paga este homem? Para quem ele trabalha? Por que executa essa função? Quem seria, realmente, *Monsieur Oscar*? O filme não explica. De maneira independente e não linear, a película é dividida em diversas vinhetas mostrando cada um dos encontros com caráter infinito e circular. Deste modo, o mundo fora da limusine se torna um grande palco onde tudo parece verdadeiro, mas nunca real, pois é possível a quem assiste ver a montagem de cada uma das nove personagens executadas por Oscar, com a presença de maquiagem e figurino. As identidades são criadas em frente ao espectador, e ao mesmo tempo ele, Oscar, desempenha seus papéis sem uma platéia definida; estariam as pessoas com quem ele se relaciona em seus encontros também representando papéis? *Monsieur Oscar* pode ser considerado um protagonista perdido entre identidades, representando a possibilidade do ser humano de se metamorfosear em qualquer outro. Dentro das propostas do filme cabe analisar a escolha do artista pelo uso da metalinguagem; um filme que fala sobre e presta uma homenagem ao cinema. O tempo todo, na criação de suas imagens, Leos Carax faz referência ao próprio cinema como produtor de conhecimento. Assim, de que maneira a produção artística contemporânea contribui para os processos de subjetivação atuais?

A partir destes questionamentos, o presente projeto de pesquisa teve como objetivo ampliar a discussão sobre as formas de se produzir cinema na contemporaneidade, decompondo o filme *Holy Motors* (2012) em episódios a partir dos quais serão levantados temas para análise. Posteriormente, foi verificada a relação entre as temáticas observadas e a forma como se produz subjetividade atualmente.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Com o surgimento dos grandes estúdios americanos por volta de 1912, antecedendo a Primeira Guerra mundial, o cinema clássico emergiu para lutar contra o truste empresarial articulado por Thomas Edison – e imposto pelas distribuidoras cinematográficas da época – que impedia a importação de material cinematográfico da Europa e exercia o controle absoluto sobre a produção de filmes, estrangulando a indústria do cinema internacional. O cinema americano que hoje é conhecido como ‘clássico’ surgiu de maneira independente ao regime totalitário de Edison, quando seus produtores deslocaram-se de Nova Iorque ao extremo oposto do país, Califórnia, onde teve início a implantação de estúdios em Hollywood, possibilitando assim a produção ativa de novas películas.

O cinema vira então espetáculo, e sua finalidade passa a ser apenas de entretenimento, usando de técnicas que vêm a aproximar as personagens do espectador. Os filmes passam a conter narrativas lineares coerentes e claras, e apresentam histórias homogêneas centradas em uma personagem principal que passa por conflitos cotidianos, estes que resultam no impacto dramático da história. Esse tipo de encadeamento de imagens recebe o nome de *imagem-movimento*, constituída por vínculos sensório-motores em que as ações se articulam com as percepções da personagem, e essas percepções acabam prolongadas em novas ações, é característica fundamental deste tipo de imagem a representação indireta do tempo decorrente do movimento. Mas, após os eventos da Segunda Guerra, em 1945, o cinema clássico sofreu uma grave crise identitária, e já não se acreditava na possibilidade de agir ou reagir sobre as situações, tampouco modificá-las. Ainda assim, a crise não se fez de maneira alguma passiva já que soube captar e revelar sentimentos intoleráveis da vida cotidiana há muito tempo sufocados. Há, a partir desse momento, uma indagação sobre os vínculos sensório-motores constitutivos da *imagem-movimento*. Tal questionamento abriu espaço para o nascimento do cinema moderno, que exigiu do pensamento um crescimento gradual e abriu as portas para a criação da *imagem-tempo*, rompendo com o monopólio da narração. Segundo Machado (2009), Deleuze associa que o cinema moderno configura-se, portanto, como um meio expressivo na articulação entre arte e filosofia, a partir da representação direta do tempo.

A criação desse novo tipo de imagem atribuiu-se ao movimento cultural do neorrealismo italiano – e posteriormente a *nouvelle vague* francesa – que buscava representar a realidade social e econômica da Itália pós 1945, com viés de libertação e resistência ao regime fascista da época. O movimento foi marcado inicialmente pelas obras de Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Federico Fellini, além de outros cineastas que faziam uso de elementos da realidade objetiva em suas peças ficcionais. A caracterização da *imagem-tempo* engloba fatores explícitos da crise européia, e reflete nas montagens cinematográficas subseqüentes: as situações se tornam dispersivas e lacunares e as personagens, agora múltiplas, possuem menor capacidade de interferência sobre seus destinos do que se havia feito no cinema até então. Observa-se que “(...) a atenção parece concentrada em elementos psicológicos tão pequenos, por assim dizer átomos psicológicos, que estão abaixo do nível da personagem e da narrativa.” (HUXLEY, 2016, p.208) Quando bem utilizada, essa concentração de elementos cada vez mais sucintos revela uma visão ainda mais notável da realidade. Machado (2009) afirma que essa nova imagem revela a necessidade de que a miséria externa insuportável atinja as consciências humanas, quebrando com os clichês que limitam nossa percepção. À vista disso, o neorrealismo troca o cinema de ação pelo cinema de *voyance* (vidência), que substitui a visão empírica do

tempo por uma visão pura da realidade, o que excede seus formatos convencionais do idealismo entre percepção e movimento. Conclui-se, então, que as imagens provenientes do cinema clássico passam uma mensagem que infere ao espectador que “pense isso” sobre a temática apresentada, enquanto no cinema moderno abre-se a possibilidade do “pense sobre isso”, o que concede certa autonomia ao espectador ao mesmo tempo em que enfatiza a possibilidade caótica da quebra dos clichês cotidianos. Ainda, as intersecções entre os diversos tipos de arte revelam uma problemática acerca de manter sua essência em uma temporalidade para além do tempo cronológico, sem desfazer-se dos movimentos experimentados. É neste momento que se revelam dois tipos de subjetividade: uma que constrói o sujeito pelas lembranças, dando-lhe uma concepção subjetiva do tempo, e outra na qual o sujeito é constituído pelo tempo em si, como produto de forças coercitivas invisíveis.

Para além da esfera cinematográfica, o conceito de identidade também sofre ressignificações dentro dos campos do coletivo e do individual conforme a passagem dos períodos históricos a que se está submetido. Dessa forma, o que poderia a arte dizer de uma sociedade moldada pelos meios de comunicação, e qual seria o tipo de subjetividade produzida pelo cinema contemporâneo? De acordo com Carvalho; Passini; Baduy (2015), o a tela de cinema recebe característica de *espelho* ao espectador, havendo dois tipos de produção cinematográfica e consequentes identificações: com as personagens representadas no enredo, e com a máquina de filmar. No primeiro tipo, a identificação com estereótipos comportamentais reproduz um clichê no imaginário social, estrangulando as possibilidades do ser, e da arte. Já no segundo tipo, “a linguagem do cinema já não seria uma produtora de padrões de comportamento, mas sim um meio de subversão das produções capitalísticas de subjetividade que se prendem a personagens estereotipados em enredos de desfecho previsível.” (p.393) Para a teoria deleuziana, o papel da arte vai além de apresentar somente um caráter representativo, uma vez que trata, fundamentalmente, de *evidenciar* as forças que agem e modificam os corpos.

3. METODOLOGIA

Para pensar a via de análise do filme, foi utilizado o método objetivo-analítico proposto por Vigotski para o estudo da arte pela psicologia. Para tal, se fez necessária a distinção entre *forma* e *conteúdo* artístico. Por conteúdo, deve ser entendido tudo o que o cineasta utilizou e pode ser encontrado na realidade, fora e independente da narração do filme, como as relações entre pessoas, o ambiente no qual elas vivem e um acontecimento qualquer. A forma fílmica, por sua vez, consiste na ordem e disposição desse material e diz respeito a *como* ele foi narrado, ou seja, de que maneira as imagens filmadas se encadeiam, além de seus tipos de plano e jogos de luz. As imagens em movimento são, portanto, a forma do

cinema, e o que o filme quer dizer, a mensagem que quer passar, está na forma fílmica que destrói e supera os conteúdos da obra, isto é, torna um acontecimento cotidiano mais complexo. “Essa lei da destruição do conteúdo pela forma pode ser muito facilmente ilustrada até na construção de episódios isolados, de cenas isoladas, de situações isoladas.” (VIGOTSKI, 1999, p.193) Foi justamente nessa fragmentação do filme em episódios que se deu a experiência metodológica. O autor também pontua que “o sentido geral desse método pode ser expresso na seguinte fórmula: da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos, e da estrutura para a recriação da resposta estética.” (p. 27) Partindo desse pressuposto, arte é forma, e forma é criação, a qual vem da produção do artista que seleciona os conteúdos em busca de atingir a reação estética de seu espectador, um instrumento que possibilita ao sujeito lidar com sentidos contraditórios de um evento.

Fomos preparados por toda a estética tradicional para uma compreensão diametralmente oposta da arte: durante séculos os especialistas em estética vêm afirmando a harmonia da forma e do conteúdo, dizendo que a forma ilustra, completa, acompanha o conteúdo, e de repente descobrimos que isto é o maior dos equívocos, que a forma combate o conteúdo, luta com ele, supera-o, e que nessa contradição dialética entre conteúdo e forma parece resumir-se o verdadeiro sentimento psicológico da nossa reação estética. (VIGOTSKI, 1999, p.199)

A reação estética suscita um impacto no sujeito que entra em contato com a arte e se curva diante dela, ou seja, a arte assume valor objetivo e se impõe ao sujeito propiciando uma mudança de sentimentos provenientes da relação dialética entre este indivíduo e o mundo. Logo, a forma artística só pode ser vista e compreendida em sua totalidade se for considerada dinamicamente. A imagem fílmica somada a outros recursos expressivos como a montagem, os movimentos de câmera e o uso psicológico de cores termina com a ilusão do realismo no campo cinematográfico, fazendo emergir o que o autor chama de *natureza escritural do cinema*; onde o lugar ocupado pelo artista nunca é neutro e todas as intervenções, propositais.

O cinema, portanto, usufrui do próprio mundo e o transforma em discurso/forma que, por sua vez, escolhe a fábula/conteúdo, dando voz a sua eventual poeticidade. “O verdadeiro acontecimento narrado pelo filme não é o que se reporta ao comportamento dos protagonistas, mas sim o que se relaciona com o comportamento da própria linguagem fílmica.” (MOSCARIELLO, 1985, p.53) Uma vez diferenciadas a forma e conteúdo artísticos, são as estruturas narrativas que constroem o discurso do filme, obedecendo a critérios de diferenciação entre estruturas simples e complexas – paralelamente correspondentes às imagens-movimento e imagens-tempo de Deleuze (1983). Dentro do que cabe ao propósito desta pesquisa, foi estudada e analisada a estrutura complexa, mais especificamente de tipo *fragmentária*, a fim de analisar mais precisamente os episódios decompostos de *Holy Motors* (2012).

Desta forma, a análise de *Holy Motors* foi feita em um esquema baseado nestes princípios. As imagens que constituíram os dados para a análise foram organizadas em formato de tabela, contendo a decomposição destas em episódios delineados a partir dos “compromissos” da personagem principal, *Monsieur Oscar*, encontrados ao longo do filme.

ESQUEMA DE ANÁLISE				
Filme:	<i>Holy Motors</i> (2012)			
Episódio	Aspectos Formais	Interpretação	Relação com outros episódios	Observações

4. RESULTADO E DISCUSSÃO

A estrutura fragmentária, como princípio estético da não-linearidade, considera diferentes formas de se pensar o mundo e corresponde aos ideais cubistas da pintura moderna do século XX, cujos objetos decompostos em nas obras, apesar de não terem nenhuma intenção de corresponder à aparência real das coisas, não copiavam nem tampouco se desvinculavam da natureza, mas transformavam-na. De acordo com Dancyger (2003), o uso de opostos – característica fundamental da estética não-linear – propõe uma narrativa diferente; os opostos, devido a seu relacionamento não-fluido com o que acontece no filme, minam as expectativas de quem o assiste.

A narrativa não-linear pode não ter uma resolução, pode não haver um único personagem com o qual simpatizar e identificar. Pode não haver personagens guiados por objetivos. E pode não haver uma forma dramática dirigindo para a solução. Consequentemente, a narrativa não linear não é previsível. E aqui reside seu grande potencial estético, por causa dessa imprevisibilidade, ela pode fornecer ao público uma experiência nova e inesperada. Esse é o potencial estético da não-linearidade – experiências novas e imprevisíveis. Isso nunca acontecerá, no entanto, se a não-linearidade permanecer como um fato tecnológico mais do que uma atitude filosófica e estética. (DANCYGER, 2003, p.412)

Apesar do todo da obra se estruturar de forma fragmentária e não-linear, cada vinheta vivida por uma “personagem” de Oscar possui, dentro do filme, características de estruturação circular, onde o final da narrativa esbarra no início, continuamente dentro da limusine entre um “encontro” e outro. É próprio da narrativa circular denotar a natureza insolúvel dos conflitos mostrados pela película, de forma a exprimir a visão do artista diante da problemática que apresenta. Em *Holy Motors*, o uso da circularidade expõe nove conflitos distintos, mas nunca os conclui. Contudo, anterior à trama de *Monsieur Oscar* – nos créditos iniciais e nas cenas de abertura – o artista convida o espectador a mergulhar no cinema não só por seu conteúdo explícito, mas por suas técnicas e significados; em sua forma estética.

Há, entre um crédito inicial e outro, fotogramas de um homem nu, que remetem o espectador ao início da prática do cinema, de maneira inusitada. Os fotogramas – imagens impressas em filmes fotográficos e projetadas em uma constância de 24 por segundo – foram o estopim para a criação do encadeamento de imagens em movimento que, em 1929, revolucionou a indústria cinematográfica. Assim, as primeiras imagens de *Holy Motors* começam por remontar a metalinguagem do cinema de maneira direta. O nome do filme é apresentado sobre o plano geral de pessoas adormecidas nas cadeiras de uma sala de cinema; a imagem do público permanece estática na tela enquanto, ao fundo, é possível ouvir os sons do filme em exibição: um tiro é disparado, mas o público se mantém inerte. Seria esta uma crítica do autor a forma como assistimos filmes hoje? Poderia o público adormecido remeter-nos à nossa própria alienação artística? Na cena seguinte, vemos o próprio diretor inserido na imagem: Carax levanta-se da cama e caminha lentamente por seu quarto em direção a uma parede, cujo propósito ainda é desconhecido pelo espectador. Em plano *travelling*, o artista perpassa uma janela, onde se evidencia o cenário noturno de um aeroporto, e ao longe um avião que aterrissa. Contrastando com o que é visto, os sons dão continuidade à cena anterior; gaivotas, água e navios: o áudio do filme sendo exibido na sala de cinema inicial. É evidenciada a temática do *início*: o início do cinema; o despertar do diretor; a chegada do avião vista pela janela – eles conectados pelo encadeamento de imagens a fim de alertar o espectador: para vivenciar o cinema, é necessário se debruçar sobre o despertar do artista; sobre as próprias imagens apresentadas.

Carax observa minuciosamente um detalhe na parede e o foco da câmera muda para o *close-up* sua própria mão e, incorporada a um de seus dedos, está uma espécie de chave. Como um encaixe, Carax a introduz na parede, o que parece destrancá-la; arte e técnica se fundem, o artista irá intervir. A parede “se abre” para uma porta de Saída de Emergência, esta que o leva à frisa da sala de cinema onde se encontra o público adormecido. Ao observar a cena no sentido contrário, é curioso perceber que a saída de emergência levaria o público justamente ao quarto do artista; a seu espaço íntimo. Seria esta a saída da alienação artística inerente, se voltar ao íntimo das imagens?

As cenas aparentemente desconexas passam a montar uma linha de raciocínio que pode ser complexa ao espectador – característica da estrutura fragmentária – mas, a partir da leitura analítica das imagens, pode-se perceber um fio condutor que carrega uma mensagem: o despertar para o cinema. Carax mantém fixo o olhar para a câmera, e se vira novamente à tela – como um convite ao espectador: inicia-se *Holy Motors*. Há uma dança gradual entre a cena de abertura e a primeira cena do filme; o caminhar de uma para a outra é descrito pelo uso do som. Após o convite de Carax, a cena subsequente mostra uma casa cuja arquitetura possui estilo náutico, enquanto a banda sonora permanece como nas cenas

anteriores: a buzina de um navio ao fundo; fica implícito ao espectador que o filme sendo exibido ao público adormecido é *Holy Motors*, e que o artista está presente.

Somos apresentados a *Monsieur Oscar*, Céline, e a limusine que o conduzirá de um compromisso ao outro durante o filme. Os planos de ambientação da cena levam à conclusão de que este é um homem possivelmente público e importante, escoltado para o exterior de sua própria mansão. É imprescindível notar que a primeira aparição, tanto de Oscar quanto de Céline, se faz como parte da ambientação: contextualiza a cena e enfatiza a dimensão do local, ofuscando as personagens humanas. A limusine, contudo, tem seu primeiro *frame* filmado em plano geral, centralizando a imagem do automóvel; o que demonstra ao espectador ser a própria limusine personagem fundamental do filme, enquanto Oscar e Céline se detêm ao canto direito da imagem, como coadjuvantes. Moscariello (1985) pontua, nesse sentido, que o papel da cenografia é “intervir activamente no processo de produção do sentido em que os outros códigos estão empenhados. Por outras palavras, deve deixar de funcionar como ‘fundo’ e transformar-se ela própria em ‘personagem’.” (p.43) De fato, desde sua primeira aparição, a limusine tem papel essencial para o entendimento e o desenrolar da obra, uma vez que dá espaço para enxergarmos, mesmo que em pequenos fragmentos, *Monsieur Oscar* em sua verdadeira pele.

De dentro do automóvel, Oscar questiona Céline sobre seus compromissos diários e recebe a informação de que serão nove, estando o primeiro dos dossiês no banco ao seu lado. Então atende uma ligação: a personagem conversa com alguém de nome Serge, e ao que parece discutem porcentagens e indexações; diálogo que leva o espectador a compreender que o trabalho de Oscar envolve grandes quantidades monetárias. Seria Oscar um economista, então? Um possível banqueiro? Mas como tal profissão se relacionaria com as demais personagens interpretadas por ele ao longo do filme? Ou seria este homem, também, mais uma personagem do verdadeiro Oscar – que ainda é desconhecido pelo espectador? Em sua ligação, discute com Serge sua própria segurança ao frisar que “guarda-costas já não são o suficiente”, e que tem a intenção de se armar o quanto antes. Justifica-se dizendo: “Isso irrita as pessoas, é um sinal dos tempos. Querem arrancar nossas peles.” Sua verdadeira identidade se mantém uma incógnita para o espectador e as imagens seguintes tampouco nos contam, à primeira vista, quem de fato é o homem capturado pela câmera. No decorrer de toda a obra temos, entre episódios, o plano subjetivo das ruas de Paris: é possível vivenciar a ação diretamente pelos olhos da personagem, neste caso, os da própria limusine. “Ver as coisas de maneira não usual. É este, portanto, o caminho a seguir para tornar o quotidiano ‘fantástico’ e para ‘escrever’ por imagens respeitando a natureza das coisas.” (MOSCARIELLO, 1985. p.44) Quando a cena é cortada para dar espaço à rodovia por onde passa o automóvel, novamente fica explícito a

quem assiste que a limusine está inserida no filme como *personagem* para além da cenografia. A técnica cinematográfica se estende aos demais automóveis do filme, fazendo com que, por vezes, o espectador tenha a impressão de estar vivenciando a cena a partir da perspectiva de um carro, e de fato está. Moscariello (1985) aponta que a câmera tem função de *escrever* a realidade, além de apenas retratar o que é visto. “Também é importante saber *de onde* é que ela vê. Ou seja, conhecer o ‘ponto de vista’ que sucessivamente adota e qual a lógica que a guia em tal escolha.” (p.29) Dessa maneira, o ponto de vista da câmera – como seu posicionamento, altura e amplitude da lente – é propositalmente pensado para que a reação estética seja, enfim, desencadeada no espectador.

Enfim o espectador tem acesso à caracterização de *Monsieur Oscar* – que acontece sempre dentro da limusine – para o que parece ser seu primeiro compromisso do dia: **“La Mendiante”** (A Mendiga). Oscar se compromete a fundo com cada uma de suas personagens, estando absolutamente caracterizado todas as vezes que deixa o ambiente da limusine. Ao sair nas ruas de Paris como A Mendiga, além das vestimentas e maquiagem, se move com o auxílio de uma bengala, com dificuldade – traço que declara a veracidade de suas atuações. A cena dura poucos minutos, o suficiente para expor o contexto dramático da cena, o plano de ambientação mostra a vivacidade das ruas de Paris, que se contrapõe com o discurso sendo narrado ao fundo, pela própria idosa: “Ninguém gosta de mim em nenhum lugar, mas pelo menos estou viva.” Nogueira (2010) aponta que “o drama aborda, portanto, a vivência mais prosaica do sujeito vulgar, mas explorando as suas consequências emocionais mais inusitadas e profundas.” (p.23) O conflito apresentado pelo fragmento **“La Mendiante”** não é explicado, sequer resolvido pelas cenas subseqüentes; de maneira a revelar – pela primeira vez ao espectador – o arco da narrativa circular presente no filme; o eterno retorno; no qual Oscar sempre retorna à limusine, compromisso após compromisso. A relação de Oscar com a limusine é de fato interessante ao passo que o interior do automóvel é passível de ser visto como o interior de si mesmo; ao longo de *Holy Motors*, os únicos momentos em que o espectador tem certeza da identidade de Oscar, se dão quando a personagem se encontra no ambiente pouco organizado e pouco luminoso do interior da limusine. Sem cabelos, sem maquiagem, sem fantasias, Oscar é apenas um homem qualquer pronto para se metamorfosear naquilo descrito pelos dossiês.

A narrativa de **“La Mendiante”** é abruptamente interrompida para dar espaço à próxima personagem de Oscar – **“L’O.S de la Motion Capture”** (O da Captura de Movimento). Oscar desce da limusine usando um traje que contém marcadores de infravermelho, veste tipicamente usada em filmagens *Sci-Fi*, e adentra um prédio comercial; um estúdio de *motion capture*. Durante todo o episódio estão presentes elementos característicos das produções cinematográficas do gênero, como o uso de *slow motion*, baixa luminosidade da

cena e a predominância de cores escuras e frias. Segundo Nogueira (2010), a ficção científica disserta sobre os avanços tecnológicos em sua cenografia, assim como em seu design e personagens, ilustrados em *Holy Motors* pelo casal de aliens a que dão vida Oscar e sua contracenante. Entre esta personagem e a seguinte, na limusine, Oscar pergunta à Céline se terá algum compromisso na floresta durante a semana, quando recebe uma resposta negativa da motorista, devolve dizendo “que pena.” – tal fragmento nos leva a crer, novamente, que a verdadeira identidade de Oscar se dá apenas nos intervalos, onde lhe é possibilitado demonstrar características pessoais para além dos papéis que encarna durante o dia.

Merde é o terceiro compromisso de M. Oscar, o qual nos possibilita um maior entendimento da obra de Carax como um todo e, conseqüentemente, de *Holy Motors*. Merde é um personagem já existente em produção anterior do diretor que, em 2008, dirigiu junto com Michael Gondry e Joon-ho Bong, o filme *Tokyo!*, responsável por narrar três histórias e pontos de vistas diferentes sobre a cidade. **“Merde”** (Merda) é o título da segunda vinheta – dirigida por Carax – e o nome da personagem vivida por Denis Lavant em ambos os filmes. O enredo é bastante semelhante nas duas obras, onde Merde (também chamado de ‘criatura do esgoto’, em *Tokyo!*) aterroriza as ruas da cidade com seu comportamento e aparência assombrosos, chocando os demais transeuntes das capitais e também, é claro, o espectador. Ao som da música tema de *Godzilla* (Ishirô Honda, 1954) – composta por Akira Ifukube, a personagem corre pelas ruas de Tóquio e Paris com pouca higiene, descalço e sem o menor interesse por regras sociais; comunica-se por um idioma próprio, alimenta-se apenas de flores e dinheiro, e aterroriza pessoas apenas por “não gostar delas”, seu comportamento pode ser considerado, de fato, subversivo às normas culturais do mundo contemporâneo. Ademais, a questão com Merde é que, além de prestar homenagem ao cinema japonês através da trilha sonora, homenageia também o próprio trabalho autoral do diretor, que insere a personagem em *Holy Motors* como referência ao seu próprio cinema, levando o espectador a imaginar que as duas obras fazem parte, não de duas realidades distintas, mas de um mesmo universo; seria o Merde de *Tokyo!*, Oscar? O tempo todo Carax fala a partir de suas imagens e deixa claro ao espectador que este é um filme que fala sobre filmes; e que a arte se (re)cria a partir da própria arte.

No cinema, portanto, os códigos devem interactuar entre si para que produzam o sentido original que deveria constituir o objectivo de qualquer prática artística digna deste nome. Portanto, a banda sonora deverá tornar ‘mais complexa’ a banda visual; a cor deverá conotar a imagem em sentido psicológico ou crítico; a cenografia deverá transformar-se ela própria em ‘personagem’ da narrativa. Em suma, os códigos deverão preocupar-se em ter na tela um resultado *funcional* e não meramente belo. (MOSCARIELLO, 1985, p.46)

O episódio de Merde apresenta, ainda, no limiar entre o belo e o grotesco, uma denúncia satírica à alta sociedade parisiense do filme, que se divide entre horror e paixão pela estética subversiva da personagem e, na tentativa de incorporá-la ao mundo social, se mantêm alienados ao que ele, de fato, representa.

A partir de **“Le Père”** (O Pai), as cenas dos compromissos e as da limusine parecem se misturar cada vez mais, o que torna ainda mais difícil distinguir em quais momentos Oscar está representando, em quais está sendo ele mesmo. Neste fragmento do filme, o espectador não tem certeza se esta é sua vida de verdade, ou apenas mais um papel designado a Oscar, e porque também não à menina (Jeanne Disson) que aparenta ser sua filha. Mas, se todos estão sempre atuando, quem é o público, afinal? E qual a finalidade desse trabalho? A identidade de Oscar se mantém uma incógnita que nem mesmo a própria personagem parece decifrar; mas quem seria capaz de fazê-lo, quando se trata de nós mesmos? O sujeito é, antes de tudo, produzido pelo meio social que o rodeia e o cinema, deste modo, nada mais é que um espelho do mundo; obrigatoriamente múltiplo e conflituoso – e como dito pelo Pai ao final da cena “seu castigo é ser você mesma, ter que conviver com você mesma.”

Se a vida em sociedade é múltipla e complexa, marcada pela segmentação e pela variação infinita dos atos, posicionamentos e avaliações, como manter a expectativa de que o humano socializado e subjetivado nessas condições se constitua como unidade, na forma de uma personalidade coerente? (CARVALHO; PASSINI; BADUY 2015, p. 395)

Entretanto, é em **“L'Accordéoniste”** (O Acordeonista), vinheta que marca exatamente a metade do filme, onde Carax afirma que *Holy Motors* fala, anterior às especulações acerca de identidade e tecnologia, do cinema em si; o diretor nos lembra de que nada do que assistimos passa de uma realidade produzida e intencionalmente modificada pelo olhar da máquina de filmar. Quando Oscar se desfaz da personagem do Pai, a câmera coloca em close-up uma partitura intitulada **“Entr'Acte”** (Entre Atos). Além de prestar homenagem ao teatro, o que chama atenção é que a cena do Acordeonista é tida como uma pausa; um intervalo do filme propriamente dito, tanto para Oscar quanto para o espectador, ficando claro para este último de que está assistindo a uma peça ficcional, sem qualquer intenção de ser traduzida como retrato objetivo da realidade. Com isso, Carax nos lembra que “cada filme cria a sua retórica própria e – tal como a poesia – reinventa a linguagem de que se serve.” (MOSCARIELLO, 1985, p.32) Tal pausa se dá na cenografia de uma igreja por onde Oscar caminha tocando **“Let My Baby Ride”** (R.L. Burnside) na sanfona, seguido por uma banda de acordeonistas que o acompanham na melodia; a cena acontece em plano travelling – sem cortes “não tanto à procura de coisas interessantes para nos contar, mas sim de um modo interessante de no-las contar.” (MOSCARIELLO, 1985, p.16) e Oscar parece genuinamente se divertir em meio à teatralidade cinematográfica proferida na cena;

“Trois, douze, MERDE!”. Monteiro (2011) afirma que “a teatralidade pode afetar, ainda, as estruturas narrativas e as formas dramáticas, através da divisão em atos, do repertório escolhido, das funções do diálogo e da decupagem das cenas.” (p.147)

O título “*Entr’Acte*” também é referência intertextual ao filme francês de mesmo nome, dirigido por René Clair em 1924; nesta obra, que dura cerca de 20 minutos e se estrutura de forma fragmentária, não temos acesso a um enredo linear, mas sim a técnicas cinematográficas experimentais tais como cenas inteiras filmadas de trás para frente; ou de ponta cabeça, além da filmagem de pessoas correndo em câmera lenta, cujos conceitos estéticos da linguagem cinematográfica são semelhantes aos ideais propostos por *Holy Motors* ele mesmo. A cada episódio, Carax mergulha mais a fundo em suas referências artísticas, mas é no episódio “*Le Tueur*” (O Assassino) que redige, de maneira quase subliminar, uma homenagem a si mesmo.

A vinheta mostra dois irmãos, Alex e Théo, ambos representados por Denis Lavant, mas o espectador não consegue ter certeza se são vividos por Oscar simultaneamente, ou se a personagem tem realmente um irmão gêmeo; o enredo tampouco se preocupa em destrinchar essa questão. É interessante, porém, que estes sejam um dos poucos desdobramentos de Oscar que possuem nomes próprios na obra, mas há um possível motivo. Em filmes anteriores de Carax – *Boy Meets Girl* (1984), *Sangue Ruim* (1986) e *Os Amantes de Pont-Neuf* (1991) – todas as personagens estreladas por Lavant possuem o mesmo nome: Alex. O que nos incita à idéia de que seus filmes talvez pertençam todos a um mesmo universo, porém, fica ainda mais interessante quando constatamos que Alex Christophe Dupont é o verdadeiro nome do homem por trás das câmeras e Leos Carax, além de seu pseudônimo, é um anagrama de outros dois nomes combinados: Alex, o nome real do diretor; e Oscar.

L E O S C A R A X

A L E X O S C A R

O anagrama possibilita o entendimento de que, talvez, *Holy Motors* também carregue em si a característica de uma autobiografia estilizada; ao passo que não descreve sobre o autor a partir de uma narrativa factual e linear de sua vida, mas com base no *discurso* apresentado pela linguagem cinematográfica das imagens. Neste sentido, Carvalho; Passini; Baduy (2015) dissertam sobre a capacidade do cinema de incorporar a multiplicidade humana como característica intrínseca à existência, uma vez que explora a esfera da *coexistência* entre a normalidade e a tida ‘loucura’. “Cada máscara é formada e modificada pela concorrência entre inúmeros campos relacionais. Diante disso, tem-se como principal

característica das máscaras sua constante atualização, o que possibilita pensar a personalidade enquanto uma multiplicidade em transformação.” (p.396)

Assim como em *“Le Tueur”*, Oscar se divide em dois “eus” também no episódio seguinte, *“Le Tué”*. No primeiro, Alex carrega consigo uma maleta, dentro dela contendo os materiais necessários para metamorfosear o irmão em si mesmo, como se intencionasse forjar a própria morte. A cena, entretanto, não mostra qual dos dois irmãos e personagens de Oscar sai vivo do galpão para ser socorrido por Céline, deixando em aberto tal questionamento ao espectador. Já em *“Le Tué”* (O Assassinado), assistimos Oscar correr impulsivamente para fora da limusine e assassinar outra de suas próprias personagens. O homem que é morto, porém, é o mesmo Oscar visto pelo espectador durante a primeira cena do filme – aquele que discute porcentagens ao telefone, dentro da limusine – e neste momento fica claro que *“Le Banquier”* (O Banqueiro) nada mais é que uma caracterização assim como as demais, e não se trata da verdadeira identidade de *Monsieur* Oscar, como nos é induzido ao pensamento ao decorrer do primeiro episódio. O que aparentava ser diversos pedaços de obra sem qualquer conexão, agora compõe uma linha de raciocínio em que, por ser fragmentária, tem sua estilização sobre o *modo*, e não sobre os objetos apresentados. De fato, na cena do Banqueiro ao início do filme, o vemos combinar um encontro; “Hoje à noite no *Fouquet*”, local onde de fato se encontra quando é assassinado. Ironicamente, na mesma ligação, a personagem discute sobre sua própria segurança, dizendo levar a culpa sobre miséria da população; mais uma vez Carax se utiliza do diálogo como técnica, como discurso da crítica social particularmente presente no filme. Não há, porém, uma diferenciação clara entre os episódios, sendo possível a ambos adotar qualquer uma das nomenclaturas designadas visto que, tanto em “O Assassino”, quanto em “O Assassinado”, uma personagem de Oscar mata e a outra, aparentemente, morre. Não obstante, ao assistir um filme, o espectador tem a ciência de que, diante da morte de uma personagem, o ator continua vivo depois de terminada a encenação. O mesmo acontece com Oscar: suas personagens morrem, ele, o ator, não. Carax quebra com a quarta parede do cinema a sua própria maneira, e não permite que o público se deixe alienar pelo enredo. Por isso, Oscar se levanta do chão após levar vários tiros, pois, como Céline observa, está atrasado para seu próximo compromisso.

Entre as cenas, Oscar é surpreendido pela presença de um homem (Michel Piccoli) dentro da limusine; o espectador fica ciente de tal acontecimento ao mesmo tempo em que Oscar, quando ouve a voz de seu acompanhante, que o cumprimenta. A câmera se posiciona na altura do olhar das personagens, sendo possível ao público assistir a cena a partir do plano subjetivo de cada uma que, além de enxergarem um ao outro, vêem toda a ambientação estilística da limusine. O posicionamento de câmera cria a sensação de

intimidade entre o espectador e a cena; é a *forma* quem traduz a importância do material artístico que se seguirá. Apesar de não clarificado pelo enredo, é possível compreender que a personagem trata-se de alguém a quem Oscar presta contas; seu superior. Talvez Serge, do telefonema? Sua fala é uma crítica a Oscar, por aparentar cansaço: “Algumas pessoas não acreditam mais no que estão assistindo.” – Tal diálogo é essencial para a compreensão da linha de raciocínio sendo desenhada por Carax ao longo da obra, que deposita em Oscar a personificação de seu próprio senso crítico. Seu último longa-metragem, anterior à *Holy Motors*, foi filmado em 1999, 13 anos antes; motivo pelo qual o diretor sofreu críticas da comunidade cinematográfica. Desta maneira, enquanto a personagem de Piccoli representa as grandes indústrias do cinema, Oscar é a expressão – e a expressividade – do cinema artístico:

— *O que te faz seguir em frente, Oscar?*

— *O que me fez começar: a beleza do ato.*

— *A beleza? Dizem que está no olhar. No olhar do espectador.*

— *E se não houver mais espectador?*

A discussão acerca da metalinguagem cinematográfica tem continuidade no desdobrar das personagens seguintes, como é o caso de **“Le Mourant”** (O Moribundo). *Monsieur Vogan* é um elegante senhor de idade em seu leito de morte que – ironicamente, mas não ao acaso – possui o sobrenome da empresa patrocinadora dos anúncios feitos nas lápides do cemitério por onde Merde transita, em cenas anteriores. Ao som da *“Funeral March”* de Chopin, a cena é filmada em um cenário luxuoso onde Vogan declama suas últimas palavras à sobrinha Léa (Élise Lhomeau), em um contexto melodramático. “Em termos formais e narrativos podemos dizer que constitui o exemplo mais depurado da codificação discursiva do dramatismo [...] todos os elementos são integrados com um propósito bem específico: a mais arrasadora comoção do espectador.” (NOGUEIRA, 2010, p.25) Em seus delírios anteriores à sua morte, *Monsieur Vogan* menciona Théo, dizendo: “Você não deveria ter feito isso de propósito.” – a mesma fala proferida por Alex, personagem de Oscar em *“Le Tueur”*. O diálogo nos leva a crer que Vogan é, na verdade, Alex Vogan; o mesmo de episódios anteriores, que lamenta a morte de seu irmão Théo. Indubitavelmente, considera-se que Oscar incorpora não apenas fragmentos soltos, mas vidas inteiras de personagens cujos roteiros não sabemos por que, ou por quem são escritos.

No entanto, além da clara homenagem ao gênero, o episódio musical nos permite um contato mais amplo com a legítima identidade de Oscar, a partir de seu encontro acidental com Jean (Kylie Minogue). Fica clara uma relação amorosa anterior entre os dois atores, e o conflito da cena é expresso nas estrofes de *“Who Were We?”* (Quem Éramos Nós?), música

autoral do filme e executada pela personagem de Minogue. Além de aludir ao passado romântico das personagens, a letra da música remete, principalmente, ao conflito central discutido em *Holy Motors*: a identidade. Como aponta Moscariello (1985), “para além de uma intenção *poética*, o desdobramento das bandas pode também obedecer a uma vontade de *crítica* social ou histórica.” (p.35) No caso de “*Who Were We?*” – que, para além da letra, é a melodia tocada em todas as cenas de dentro da limusine, entre uma performance e outra de Oscar – a banda sonora contribui para a discussão da subjetividade e ressalta: quem somos nós, afinal? Não estaríamos todos, assim como Oscar, sujeitos a desempenhar papéis ilimitados? É importante reconhecer que “ainda que exista a pretensão de definir o sujeito a partir de uma individualidade, as variações do humano são possíveis dentro de uma multiplicidade que o habita em função de sua constituição no coletivo.” (CARVALHO; PASSINI; BADUY, 2015, p.394) Assim, por meio de uma lógica do cinema, *Holy Motors* remonta também a lógica humana: poética, e plural.

Seu último compromisso do dia é “*L’Homme au Foyer*” (O Homem em Casa); a câmera mostra o dossiê nas mãos de Oscar, contendo fotos de sua casa e de sua família – que não é revelada ao espectador, de propósito. Terminada sua caracterização, desliga as luzes do espelho e o cobre de preto, como um ator que se despede de seu camarim após a apresentação da peça. Antes de partir, Céline lhe entrega o salário do dia e a chave de sua última casa, confirmando buscá-lo na manhã seguinte, no mesmo horário. Oscar se despede com carinho, atestando a amizade que parece ser crescente entre os dois, possivelmente por Céline ser a única pessoa que o reconhece, e o compreende em meio a tantas facetas, dia após dia. Sozinho em frente à sua última parada, Oscar hesita; fuma um cigarro em close-up com a câmera; dentro da casa, o público é surpreendido pela família de Oscar, ao se dar conta de que sua esposa e filhas são, na verdade, macacos. Junto à dramaticidade da imagem ouvimos “*Revivre*” (Gérard Manset): “Gostaríamos de reviver, viver de novo... a mesma coisa, refazer o longo percurso mais uma vez.” A banda sonora, não obstante, novamente não prejudica a banda visual; as imagens, mas potencializa a mensagem escrita pela câmera. O último encontro de um dia, é o primeiro de outro, assim como “*Le Banquier*” foi o último do dia anterior, e por isso a primeira faceta de Oscar a que temos contato no filme. Os fragmentos se juntam em uma narrativa circular em que tudo se extingue para poder se recriar; o eterno retorno nietzschiano; o conflito insolúvel que é ser humano.

A profusão dessas imagens, que são consumidas de modo aleatório, possibilita a emergência de um sujeito múltiplo, cindido e fragmentado. E esse sujeito comporta, então, as marcas de seu tempo histórico, a dimensão heterogênea e complexa dos meios sociais contemporâneos nos quais ele se constitui. (CARVALHO; PASSINI; BADUY, 2015, 397)

Céline dirige a limusine até a garagem da empresa que dá nome à obra, e subentende-se que Oscar é um funcionário da companhia *Holy Motors*. Diversas limusines estacionam em um galpão, onde Céline é enquadrada vestindo uma máscara semelhante à usada por Édith Scob em *“Olhos Sem Rosto”* (Georges Franju, 1960), primeiro filme da atriz. A imagem pode ser entendida como referência aos trabalhos tanto de Franju, quanto da própria Scob, com quem Carax já havia trabalhado anteriormente. Após Céline ser retirada de cena, o espectador tem a ilusão de que o filme chegou ao fim. Contudo, as limusines sozinhas na garagem manifestam o fantástico, elas falam. Conversam com tranquilidade sobre seus dias exaustivos; sobre o medo de logo serem substituídas por máquinas menores; do descarte. Descarte do artístico, para dar lugar ao industrial, talvez? A cena, aparentemente sem propósito, traduz o gênero da fantasia e nos lembra que no cinema, justamente por se tratar de uma arte onde a montagem é o principal veículo, *tudo* é possível. Nogueira (2010) afirma: “Aqui, as relações de causa-efeito como as conhecemos são constantemente desafiadas: seja na mente das personagens seja na mais reconhecível banalidade, tudo acaba por, a certo momento e em certas condições, se tornar possível.” (p.27) O artista brinca com as possibilidades da sétima arte, sendo ele próprio a voz por trás de uma das limusines do galpão. Assim como uma família formada pela união de humanos e macacos, é absolutamente crível que automóveis possam se comunicar, quando se trata de cinema. E se a arte não intente traduzir a realidade, por que não poderiam? Afinal, não são abençoados, os motores?

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez analisadas, as imagens de *Holy Motors* evidenciaram dois caminhos analíticos distintos, mas de todo complementares, para a compreensão da arte como produtora de subjetividade na contemporaneidade: a metalinguagem cinematográfica, e a multiplicidade identitária. É imprescindível afirmar que a forma como Carax apresenta *Monsieur Oscar* se modifica ao decorrer do filme; cada conjunto de cenas é filmado de acordo com técnicas específicas que transitam de *script* a *script*; de gênero em gênero cinematográfico. Ou seja, quando a *forma*; o *discurso fílmico* se transforma, a própria imagem em movimento cria elementos psicológicos diferenciados que obrigam o espectador a refletir sobre o que se é visto e se apropriar, de maneira subjetiva, de um discurso próprio acerca dos temas apresentados. A identidade metamórfica de Oscar rompe com o clichê cotidiano e repensa o funcionamento dinâmico e complexo da personalidade. Neste sentido, pode-se afirmar que o cinema por si só não tem como objetivo teorizar a formação de subjetividade atual, mas veicular-se como meio artístico para a expressão do não-convencional. A montagem produz uma associação entre duas imagens na mente do espectador, o levando – de maneira criativa – a pensar uma terceira, ou seja, a abstrair dos moldes sensório-motores

previamente estabelecidos. *Holy Motors* convida o público à mudança de perspectiva; a experimentar a vida de maneira plural – como faz Oscar – e destaca ser a multiplicidade um traço inerente à existência humana; indubitavelmente original, sem dúvidas, mas não patológica; evidenciando que os processos de subjetivação contemporâneos possuem qualidades demasiadamente próximas aos aspectos artísticos estudados no cinema: a forma se transmuta conforme as realidades pedidas em cena, Oscar – no papel de artista e espectador – dá continuidade à poesia da transformação e suas eventuais potencialidades.

Por se tratar de uma obra de arte, são vastas as possibilidades analíticas que partem dos episódios delineados no filme, não sendo possível ao propósito e extensão desta pesquisa uma compreensão da obra em sua absoluta totalidade. Foram deixados de lado aspectos formais tais como a função psicológica dos acordes cromáticos, além de diversos elementos intertextuais cuja abrangência seria digna de um trabalho específico. Contudo, é essencial a percepção de que, o tempo todo, *Holy Motors* retrata o próprio cinema: as imagens são moduladas, os arranjos propositais e as atuações, intermináveis. Oscar, como cada um de nós, é seu próprio público e ator – no sentido mais amplo de sua de complexidade – como uma homenagem à própria diversidade cinematográfica. O cinema evidencia, portanto, que a única finalidade da arte é a arte em si mesma, fazendo de todas as coisas, multiplicidades possíveis; *pela beleza do ato*.

6. REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. *Definição de Arte*. Universidade de Lisboa, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/15422>

CARVALHO, P.R.; PASSINI, P.M.; BADUY, R.S. *Cinema e Psicologia: dos processos de subjetivação na contemporaneidade*. Psicologia em Estudo, v.20, n.3 p.389-398, jul./set. 2015.

DANCYGER, K. Montagem não-linear e tecnologia digital I. In: *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Dois Regimes de Loucos: 1975-1995*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOS REIS, A. C. *Arteterapia: a arte como instrumento no trabalho do psicólogo*. Psicologia Ciência e Profissão, v. 34, n. 1, 2014.

HUXLEY, A. *A Situação Humana*. 2ª edição. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MACHADO, R. *Deleuze e a Crise do Cinema Clássico*. Rio de Janeiro, 2009.

MERCADO, G. *O Olhar do Cineasta: Aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

MONTEIRO, G.L.G. *Cinema e teatro: interfaces*. Revista Concinnitas, 2(19), 146-154, 2011.

MOSCARIELLO, A. *Como Ver Um Filme*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

NOGUEIRA, L. *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Livros LabCom, 2010.

VIGOTSKI, L. O problema psicológico da arte. In: *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BOY MEETS GIRL. [filme-vídeo] Direção: Leos Carax. Produção: Alain Dahan, Patricia Moraz. França: Abilene, 1984.

ENTR'ACTE. [filme-vídeo] Direção: René Clair. Produção: Rolf de Maré. França: Les Ballets Suedois, 1924.

GODZILLA. [filme-vídeo] Direção: Ishirô Honda. Produção: Iwao Mori, Tomoyuki Tanaka. Japão: Toho Film (Eiga) Co. Ltd., 1954.

HOLY MOTORS. [filme-vídeo] Direção: Leos Carax. Produção: Martine Marignac, Maurice Tinchant, Albert Prévost. França: Pierre Grise Productions, Theo Films, Pandora Film, Arte France Cinema, WDR/Arte, 2012.

OS AMANTES DE PONT-NEUF. [filme-vídeo] Direção: Leos Carax. Produção: Christian Fechner, Albert Prévost, Hervé Truffaut. França: Films A2, Gaumont International, Les Films Christian Fechner, 1991.

OS OLHOS SEM ROSTO. [filme-vídeo] Direção: Georges Franju. Produção: Jules Borkon. França: Champs-Élysées Productions, Lux Film, 1960.

SANGUE RUIM. [filme-vídeo] Direção: Leos Carax. Produção: Denis Chateau, Alain Dahan, Philippe Diaz. França: Les Films Plain Chant, Soprofilms, FR3 Films Production, Unité Trois, 1986.

TOKYO!. [filme-vídeo] Direção: Joon-ho Bong, Leos Carax, Michael Gondry. Produção: Anne Pernod-Sawada, Michiko Yoshitake. Japão, França: Comme dês Cinémas, 2008.

Contatos: anahelzm@gmail.com e alexmoreira@mackenzie.br