

FIGURAS QUE IRROMPEM NO DESACORDO: PROPOSIÇÕES ATRAVÉS D'A MOSCA E HOLY MOTORS

Isabel Veiga Rezende¹

RESUMO

*O presente trabalho propõe uma análise detalhada de duas sequências dos filmes *A Mosca* (David Cronenberg, 1986) e *Holy Motors* (Leos Carax, 2016). Buscamos mostrar como ambas as passagens concentram e explicitam o desacordo entre corpo e pessoa/sujeito, inventando uma nova lógica figurativa para os protagonistas. No primeiro caso, um cientista que se transforma em inseto gigante, e no segundo um ator que se confunde com seus personagens. Nos alimentamos de uma questão cara ao cinema moderno, a saber, a insubordinação a tudo que limita o Homem a um ser biológico, comunicativo e racional. Afastando-se dos modelos naturalistas, o cinema (e as outras artes) pode então contrariar sua suposta vocação realista e experimentar o enlouquecimento das formas filmicas, em que as forças de deformação e metamorfose agem substancialmente sobre as forças de conservação e contenção.*

PALAVRAS-CHAVE: *corpo; pessoa/sujeito; metamorfose; cinema.*

¹ Possui graduação em Comunicação Social-Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestranda do programa de pós-graduação em comunicação e cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ).

**FIGURES THAT ARISE IN DISAGREEMENT:
PROPOSITIONS THROUGH THE FLY AND HOLY MOTORS**

ABSTRACT

*The present work proposes a detailed analysis of two sequences of the feature films *The Fly* (David Cronenberg, 1986) and *Holy Motors* (Leos Carax, 2016). We seek to show how both passages concentrate and explain the disagreement between body and person/subject, inventing a new figurative logic for the protagonists. In the first film, a scientist who becomes a giant insect, and in the second an actor who mix up with his characters. We draw on an issue that is central to modern cinema, namely, the insubordination to everything that limits Man to a biological, communicative and rational being. Moving away from naturalistic models, cinema (and other arts) could then counteract its supposedly realistic vocation and experience the madness of filmic forms, in which the forces of deformation and metamorphosis act substantially on the forces of conservation and restraint.*

KEYWORDS: *body; person/subject; metamorphosis; cinema.*

INTRODUÇÃO

Dentre as muitas portas de entrada disponíveis para uma análise fílmica, uma delas parece nos seduzir com especial atração. Interessa-nos sobretudo analisar como a relação de equivalência entre corpo e pessoa/sujeito, que comumente estrutura a construção de uma personagem, é posta em desacordo nos filmes *A Mosca* (*The Fly*, David Cronenberg², 1986) e em *Holy Motors* (Leos Carax³, 2012). Se no cinema naturalista (aquele em que a passagem entre forma-mundo e forma-filme respeita o princípio mimético), poderíamos dizer que essa relação tenderia à unidade, estabilidade e permanência, veremos como nestes dois filmes essa relação é transtornada, de forma a torná-la ambígua, múltipla e diferenciável. A reunião destes dois filmes visa, portanto, não apenas criar um paralelismo entre eles, mas sobretudo investigar como tanto os filmes de gênero formatados por códigos narrativos (suspense, terror, ficção científica, entre outros) quanto os que mergulham no experimentalismo da linguagem cinematográfica produzem rupturas nos sistemas de representação ao se permitirem passar pelo risco da incoerência. Ambos os filmes produzem uma circulação das lógicas de organização das figuras fílmicas extremamente libertadora e que encontra na ficção científica um campo fértil para essas investigações.

O DESCONTROLE DO CORPO VERSUS A SOBREVIVÊNCIA DO SUJEITO

A Mosca narra o experimento de Seth Brundle (Jeff Goldblum), um cientista excêntrico, que inventa uma máquina de tele-transporte. Após ser bem sucedido tele-transportando uma série de objetos inorgânicos e ultrapassando o desafio da matéria orgânica utilizando um macaco, ele próprio decide se arriscar como a primeira cobaia humana e, portanto, se auto teletransporta. O que Seth não contava é que no momento

² David Cronenberg é um diretor canadense consagrado no gênero de ficção científica e *body horror*, com mais de vinte filmes na carreira. Dentre eles os mais conhecidos são *Calafrios* (*Shivers*, 1975), *Videodrome* (1983) e *eXistenZ* (1999).

³ Leos Carax é cineasta francês, realizou cinco longas metragens. São eles: *Boy meets girl* (1984), *Sangue Ruim* (*Mauvais Sang*, 1986), *Os Amantes da Pont-Neuf* (*Les Amants du Pont Neuf*, 1991), *Pola X* (1999) e *Holy Motors* (2012). No Brasil só temos acesso a dois de seus sete curtas: *Tokyo - seguimento "Merde"* (2008) e *Gradiva* (2014). O diretor está no processo de realização de um musical intitulado *Annette*.

da experiência haveria também uma mosca no interior da máquina, e que durante o processo, o computador faria uma fusão dos dois elementos, produzindo um cruzamento entre as informações genéticas da mosca e do cientista. Os primeiros sintomas do descontrole dessa experiência se traduzem num ganho de força física, no aumento da libido sexual e na agressividade excessiva. Gradativamente, Seth começa a perder os contornos humanos deformando-se em uma mosca gigante asquerosa: sua pele se assemelha a uma superfície em carne viva, suas unhas caem, ele passa a regurgitar um líquido ácido para conseguir se alimentar. Quando o estágio de transformação já está bem avançado, ele diz à sua ex-namorada (Veronica/Geena Davis), a única com quem ainda mantém algum grau de proximidade: *“Você precisa ir embora agora... e nunca mais voltar. Já ouviu falar em política do inseto? Eu também não. Os insetos não têm política. São muito brutais. Não têm compaixão, nem se comprometem. Não se pode confiar num inseto. Gostaria de tornar-me o primeiro inseto político. Sabe, eu gostaria... mas tenho receio de...(...) Estou dizendo que sou um inseto que sonhou que era homem e adorou. Mas agora o sonho acabou e o inseto acordou. (...) Estou dizendo que te farei mal se você não for embora”*.

Esta cena evidencia um intervalo ambíguo da transformação da personagem que anuncia o domínio do impulso violento do inseto sobre a pessoa Seth, ironicamente dito na expressão *“os insetos não têm política”*. Diante disso, a noção mesma de indivíduo como ser uno e indivisível, pertencente a uma classe ou grupo, turva-se para prevalecer o hibridismo entre espécies, emergindo um ser que está em (re)/(de)composição, em que já não se pode precisar os limites entre uma e outra. É por um descompasso entre corpo e pessoa que a transformação escapa de uma progressão simples. No diálogo descrito acima, notamos que se o corpo ainda não atingiu plenamente sua transformação completa, a pessoa Seth parece estar sendo destronada para que o inseto, então, passe a governar os instintos vitais.

No entanto, no decorrer da cena, quando Seth/a mosca descobre que Veronica está grávida de um filho seu, tem o impulso de raptá-la para garantir que ela não fará o aborto, numa clara preocupação com a preservação de sua herança genética. À *“perda do controle racional sobre o próprio corpo”* (MANNA, 2016, p. 54) que o coloca na iminência de fazer o mal contra Verônica, há temporariamente um retrocesso, fazendo emergir o desejo consciente de Seth/a mosca em garantir sua continuidade através da vida de seu filho.

Curiosamente, no momento em que a transformação para a mosca se completa em definitivo (o inseto sai por dentro da pele em carne viva que ainda assegurava minimamente os contornos humanos e a comunicação pela fala), é justo quando a mosca/Seth faz sua última tentativa de voltar a ser humano, obrigando Veronica a entrar na máquina de tele-transporte para que os três (Veronica, o bebê e a mosca/Seth) possam ser fundidos tornando-se um. Ou seja, o que o motiva é sobretudo um desejo humano. A experiência mais uma vez não se completa da forma planejada (dessa vez pela interferência do rival de Seth, o chefe e antigo namorado de Veronica) e a fusão se dá bizarramente entre a mosca e a própria máquina. O que resulta daí é um ser agonizante que mal consegue andar. No ápice de sua monstruosidade corpórea, como em um ato de misericórdia, a consciência de Seth se manifesta: ele usa suas garras para posicionar o cano da espingarda à altura de sua cabeça, pedindo para que Veronica ajude-o a morrer; ela precisará apenas puxar o gatilho. Um corpo mutilado, degradado, abjeto, no qual subsiste um sujeito que num só gesto pede por clemência, perdão e pela aceleração de sua própria morte. Gesto suicidário que reconfigura a relação com sua monstruosidade e nos coloca paradoxalmente diante da pessoalidade racional deste ser vivendo seu último suspiro desesperado. Pois nesse caso, o ápice da monstruosidade já não significa a amplificação do mal, mas pelo contrário, é quando ele se deixa aparecer em toda sua fragilidade.



Imagens 1-4: Processo de transformação de Seth Brundle (Jeff Goldblum)
A Mosca (The Fly, David Cronenberg, 1986)

Assim, esse ser em crise não deve ser entendido apenas com relação à originalidade de sua aparência metamórfica que combina o desmoronamento do corpo, a exposição da carne, a liberação de fluidos escatológicos repugnantes, a associação fracassada entre homem, máquina e inseto numa atmosfera de violência iminente (ao melhor estilo Cronenberg), mas sobretudo pela complexidade dessa progressão. O que me parece constituir a grande inventividade do filme diz respeito, sobretudo, a um desacordo entre o avançar da transformação corporal e a resistência da pessoa Seth. Isto é, ao mesmo tempo em que a metamorfose é acompanhada de um entusiasmo, vitalidade e de uma grande mudança física e comportamental, Seth também resiste ao seu destino final de inseto gigante, tanto desejando que sua memória seja preservada pelo intermédio de seu futuro filho, como também na última tentativa desesperada para deixar de ser inseto e voltar a ser humano. Culminando, por fim, no gesto derradeiro de suicídio, mais humano impossível. Assim, se enxergamos apenas a progressão contínua dessa metamorfose deixamos de lado a discordância fundamental travada entre corpo e pessoa: uma inventiva inadequação entre o processo gradativo de tornar-se corporalmente mosca gigante e o *embate* entre a dissolução e a sobrevivência da pessoa Seth.

MONSIEUR OSCAR: REFERENTE MÓVEL E VARIAÇÃO INFINITA

Em *Holy Motors*, acompanhamos um dia de trabalho de Monsieur Oscar (Denis Lavant), um ator que encena sequencialmente doze personagens. Cada uma dessas encarnações (à exceção de duas) estão previstas dentro de um cronograma previamente estabelecido descrito em dossiês, nos quais é definido o horário, o local e o *tipo* que Monsieur Oscar deve interpretar. O ator toma conhecimento de sua agenda de trabalho no interior de uma limusine, veículo que concentra as funções de locomoção e de espaço transformativo/camarim, é nela que Oscar se transforma em suas personagens. Em seu interior há todo o tipo de aparato necessário: roupas, perucas, adereços, maquiagem, próteses de rosto, etc. Seu trabalho é, portanto, dar vida a essas figuras, em uma jornada que se inicia com os primeiros raios do sol e segue até a virada da noite. A limusine é conduzida por Céline (Edith Scob), motorista e também uma espécie de secretária; se preocupa com o bem estar de Monsieur Oscar e assegura a realização dos compromissos nos horários estipulados - uma espécie de fada madrinha, nos diria o diretor Leos Carax (2012, p. 18). No dia

seguinte tudo deverá recomeçar novamente, no mesmo horário, com outras encarnações, encontros, experiências.

Como o filme respira? Por variação. As doze vidas são (na ordem em que aparecem no filme): o banqueiro/homem de negócios, a mendiga corcunda, um operário especialista em *motion capture*⁴, o fauno Monsieur Merde, o pai de uma menina adolescente que a busca na sua primeira festa, o acordeonista, os duplos assassino e vítima, o terrorista, o velho rico à beira da morte, o homem que reencontra um amor de vinte anos atrás, o homem que volta pra casa. São situações independentes entre si, isto é, não possuem uma relação de continuidade ou encadeamento narrativo. Pelo contrário, o salto entre uma encarnação e outra é quase sempre da altura de um abismo. Nesse sentido, o filme é atravessado por uma força metamórfica inescrupulosa, princípio “fundador” desse jogo de encenação incessante vivido pelo protagonista. Enquanto agente liberador, essa força torna possível a radicalidade dos *saltos qualitativos* entre uma história e outra, que poderíamos chamar também de movimentos de translação no interior do próprio filme.

Em *Holy Motors*, a relação corpo-pessoa/sujeito se complexifica de outra forma, pois trata-se aqui de “um ator que se confunde com o personagem que é chamado a encarnar” (LEAL, 2016, p.154). Nesse sentido, é a própria função-sujeito de Monsieur Oscar que se faz problemática desde o princípio já que se mistura com as personagens que ele interpreta. Como nos diz Rita Natálio:

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

Ao constatarmos, no início do filme, que o homem que sai de sua casa pela manhã e entra na limusine vestido como se fosse para uma reunião de negócios é apenas a primeira personagem do dia interpretada por Monsieur Oscar, uma entre doze que virão em sequência, este deixa de ser um referente estável para se constituir como um referente móvel, “um ator que transita entre vidas” (*ibidem*, p. 49). No entanto, é importante perceber como se dá cinematograficamente essa variação, sob a

⁴ *Motion capture* é uma tecnologia utilizada para captura de movimentos motores e faciais. Espécies de *chips* são distribuídos pelo rosto e corpo de um ator em que seus movimentos são escaneados para uma central digital, servindo de referência para a animação de figuras elaboradas por computação gráfica. Com isso é possível conferir a essas animações um alto grau de realismo.

perspectiva que estamos buscando salientar, isto é, como essas figuras são elaboradas segundo a relação entre corpo-pessoa/sujeito+personagem, assumindo como ponto de partida que um mesmo corpo (o do ator) se prolifera em personalidades distintas.

Poderíamos dizer: o banqueiro é elaborado sob o signo da objetividade: fala ao telefone sobre dados estatísticos com uma postura racional e calma. Dialeticamente, a mendiga corcunda traz consigo os signos da pobreza e do abandono, sua subjetividade descola-se do corpo quase imóvel e atinge o primeiro plano por uma voz em *off* não diegética (sem sincronia labial) por onde ela comunica seus medos e lamúrias numa língua romana. O especialista em *motion capture* é pura expressividade do corpo pois a cena exige corrida, luta marcial, saltos acrobáticos e a simulação de um ato sexual estranhamente performado, toda essa fisicalidade ressaltada pelo efeito de ilusão ótica propiciado pela roupa cheia de pontos luminosos espalhados em sua superfície. O próximo personagem é uma figura fantástica, fauno intraterrestre, espécime singular de pulsões violentas que responde a outras leis e códigos morais e fala numa linguagem inapreensível. Eis que após um personagem fabular, a seguinte encarnação é um motivo clássico: um pai de família que busca sua filha adolescente em sua primeira festa e após constatar que a filha mentiu derrama sobre a menina toda a moral paterna de uma sociedade heterocentrada e preocupada com o sucesso, personagens verossímeis cujos sentimentos e desejos vem à tona pela forma do diálogo em campo-contracampo. O acordeonista nada mais é do que um corpo musical, fruição de ondas sonoras esvaziado de história e dramaticidade. Não cabe aqui esmiuçar todas essas elaborações, mas antes notar que cada personagem é construída sob uma lógica díspar uma da outra, ora fazendo emergir uma história pessoal, ora se valendo mais da expressividade corporal, ou mesmo conciliando essas diferentes “velocidades”. Importante ressaltar de novo que entre elas não há nenhum vínculo narrativo que sirva à uma lógica causal. A única continuidade entre as sequências, até agora, se faz visível pelo fato de ser o mesmo ator interpretando todos os papéis, saindo e voltando da limusine entre uma encarnação e outra.

No entanto, após essas seis personagens descritas acima, o jogo de encenação se complica com a aparição de um duplo. Uma larga tradição da literatura, capitaneados por escritores como Fiódor Dostoievsky, Oscar Wilde, Jorge Luis Borges⁵, entre outros, exploraram de diversas maneiras a figura do duplo. Dada sua

⁵ Respectivamente nas obras: “O duplo”, “O retrato de Dorian Gray”, “O outro”.

natureza plural, cabe aqui uma distinção: o duplo com o qual o filme trabalha não se enquadra numa lógica sobrenatural (fantasmas, espectros), inanimada (boneco, robô, manequim) ou existencialista, ao qual poderíamos atrelar o romantismo alemão da virada do século XIX para o XX cujo exemplo bastante conhecido é a novela “O homem da areia” (1916) de E.T.A. Hoffman. Por mais que em muitas narrativas a presença do duplo se anuncie como antecipação da morte, em *Holy Motors*, no entanto, ela não se explica pela manifestação de “ambiguidades inconscientes e angústias alucinantes” (MORAES, 2012 *apud* CARVALHO, 2017, p. 103) Tampouco participa de uma lógica da semelhança mimética, mais próximo de uma cópia, em que a substituição de um pelo outro incorpora uma ilusão (penso por exemplo em *Metrópolis*, 1927, de Fritz Lang). E mesmo se compararmos com *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), nesta ficção-científica a figura do duplo (a mulher morta do cientista recém chegado à base) depende de uma *força exterior*, neste caso o Oceano que circunda a base espacial de *Solaris*, capaz de extrair pedaços isolados das memórias dos cientistas, materializando-as em tipos reconhecíveis, como entes amados, ou então desconhecidos, vindas dos confins da alma.

O duplo a que me refiro neste texto, portanto, é surpreendentemente mais uma peça do jogo, e que, diferentemente dos exemplos citados, trata-se antes de uma coexistência que de início já se apresenta como falsa. É como se, neste caso, ele não fosse elaborado com a finalidade de enganar ou assustar. Dessa forma, o duplo enfatiza a lógica de acentramento do filme, implodindo a própria elaboração de *Monsieur Oscar* enquanto um único corpo.

A transformação para o personagem do matador se desenrola dentro do camarim-limusine com a aplicação de cicatrizes e pintas postiças, bigode, e de um jato de tinta bronzadora. Ele caminha entre os corredores do estacionamento e passa pelo setor dos depósitos. O trajeto lembra os jogos de *videogames* em que os “bonecos” armados precisam atravessar portas, muros e galerias, antes de identificarem seus alvos. Matador e vítima finalmente se encontram frente a frente e aí tem início a aparição do duplo. O corpo deles é o mesmo, diferindo-se fisicamente apenas nas vestimentas, cabelo e adereços. O matador, Alex, avança em direção à vítima, Théo, dando-lhe uma facada no pescoço, este por sua vez cai no chão sangrando. Sem explicação ou finalidade claras, o matador começa a transformar a vítima nele mesmo, isto é, à sua imagem-semelhança (corta seu cabelo, faz cicatrizes com uma faca na testa do outro, veste-o com os mesmos

acessórios que possui). Por um descuido, o que parece ser um erro dentro do previsto, a vítima ataca o matador com a faca que o feriu anteriormente, e exatamente no mesmo local em que ele próprio foi atingido no pescoço. Os dois caem no chão lado a lado. Estão caracterizados rigorosamente de forma idêntica e já não é possível distinguir matador e vítima. A duplicidade é levada ao extremo, pois ela está presente não apenas na semelhança agora total entre as figuras como também na ação que se repete: a mesma faca acerta a jugular de ambos.

O matador (qual?) consegue voltar pelo estacionamento cambaleante, e desfalece no chão próximo à limusine. É socorrido por Céline que o carrega com muita dificuldade. Para nossa surpresa, dentro do carro Monsieur Oscar apresenta plena saúde. Os únicos vestígios que lhe restaram do (auto) assassinato são manchas vermelhas pelo corpo.



Imagens 5-8: Matador e vítima se confundem por um jogo de duplicidade.
Holy Motors (Leos Carax, 2012)

A partir dessa cena, o filme se abre para a possibilidade da coexistência entre diferentes dimensões da realidade, em que um personagem possa não só encontrar seu duplo, matá-lo e tecê-lo à sua imagem e semelhança, mas além disso, que um deles após morto tenha como voltar à vida sem que se recorra a nenhuma explicação sobrenatural, alucinatória ou sorte de ilusionismo ótico. Passamos então a repensar os corpos como composição orgânica, carnal, suscetível à morte, algo que até esse momento ainda não tinha sido colocado. Um curto-circuito que instaura

sem caminho de volta o regime do não-orgânico e, com isso, pressiona o falso ao seu limite. Nesse sentido, é frutífero pensá-lo a partir da oposição que Susana Viegas estabelece entre os regimes orgânico e cristalino influenciado pelo pensamento de Gilles Deleuze sobre o cinema do pós-guerra. Segundo a autora:

O primeiro elemento de diferenciação reside no facto de o regime orgânico considerar que o objeto representado é independente e pré-existente à sua representação (as imagens são do mundo no sentido de terem uma relação directa entre original e cópia), ao passo que o regime cristalino cria e multiplica o objecto sem que a sua imagem pretenda ser uma imagem do mundo mas uma imagem-mundo, isto é, uma imagem que cria um mundo cinematográfico (VIEGAS, 2013, p. 262).

Poderíamos, por último, supor ainda que essa sequência se abre como uma nova superfície de contato com a lógica dos *games* e mesmo com o espaço cibernético. Seja pelo motivo “assassinato”, na escolha de decupagem do espaço (muros, corredores) e na brincadeira com a imortalidade. A “realidade”, então, passa a ser tudo aquilo que é visto ou sentido (por nós e pelas personagens), independente de ancorar-se ou não em um referente estável que nos permita discernir entre o que é verdadeiro e o que é falso. Uma total insubordinação à *forma do verdadeiro* que produz, por conseguinte, um mundo “sem fundo”, que não aponta para outro “além deste”⁶, onde não há saída, começo nem fim. Assim, quando não se trata mais de distinguir entre simulacro e referente, é na *força falsificante* que emerge com toda sua graça e crueldade que devemos nos agarrar. Ou como nos diz Rita Natálio,

Esvaziado de finalidade e de fundamento, Oscar mostra-se numa relação estreita com o simulacro que deixa de rivalizar com o modelo (de uma identidade fundadora e verdadeira) e se lança num ‘devir-louco, um devir ilimitado (...) um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo mas nunca igual’. Trata-se de uma força-variação que escapa para fora de si, que procura liberar-se do “ser profundo” a partir do qual tudo varia e se lança no sentido de um pluralismo existencial sem precedentes, isto é, de uma proliferação (NATÁLIO, 2015, p. 54, *grifo nosso*).

Após a aparição do duplo matador-vítima, instaura-se uma ruptura no modo de organização do ator que se confunde com essas personagens sem substância, imortais, passíveis de duplicações. Aqui, o ator-personagem deixa de ser indivisível, o corpo é

⁶Nesse sentido, pensamos em filmes como *ExistenZ*, *O show de Truman* e *Matrix*. No primeiro caso, por mais que nunca cheguemos à “realidade” primeira, as personagens estão sempre remetendo para a existência de um mundo pra fora do jogo. Em *O show de Truman*, por sua vez, a personagem de Jim Carrey no final consegue sair da bolha da qual sem saber sua vida era uma fabricação para fins de consumo midiático, dividindo a realidade entre duas, uma verdadeira e a outra falsa. Diferente de *Matrix*, em que há muitas idas e vindas de um mundo ao outro, mas as passagens são sempre explicitadas.

uma forma modulável que transita entre o biológico e o inorgânico; perde o peso de uma existência natural fenomenológica ao mesmo tempo em que é acrescida de uma realidade virtual, “que talvez devesse ser chamada de virtualidade real” (OLIVEIRA, 2006, p. 55), e já não sabemos quem é que volta para a limusine, se Alex ou Theo. Assim, Monsieur Oscar existe na medida em que pode ser o convívio dessas instâncias, entre o “impossível” fora da limusine e sua restituição mais humana dentro da limusine – o dentro como sendo o referente móvel a que denominamos anteriormente, isto é, o conjunto que se repete para a nossa percepção – na qual Oscar está sempre em processo de descaracterização ou caracterização para uma nova personagem (em seu momento mais despido de máscaras, no entanto, ele está ébrio). Assim, se há uma diferença entre a personagem fora e o ator dentro da limusine, esta diferença é insuficiente para que consigamos distinguir entre o que seria o referente ou o simulacro. Contrariamente à experiência da alegoria da caverna dramatizada por Platão em *A República*, em que “o prisioneiro, quando é libertado, imediatamente reconhece o que experiencia lá fora como indiscutivelmente mais vívido e autêntico do que o jogo de sombras do fundo da caverna” (*Ibidem*, p. 45), nós não temos a mesma sorte. *Holy Motors* nos impele mais a uma convivência entre esses diferentes regimes, do que a operar por distinção.

CONCLUSÃO

Buscamos mostrar, através desses dois exemplos, como o cinema pode romper com a obrigação de equivalência entre corpo-pessoa/sujeito problematizada na rápida metamorfose de um humano para um inseto, no caso de *A Mosca*, e multiplicar as zonas indiscerníveis entre o corpo-sujeito-ator e o corpo-sujeito-personagem ao tornar invisíveis os limites do jogo de encenação em *Holy Motors*. Assim, a elaboração das figuras passa a ser guiada não mais pela convergência entre essas instâncias, mas por um desacordo entre elas. Entramos então numa espécie de movimento enlouquecido que transborda as lógicas racionais de contenção e conservação. Uma política do corpo nasce aí.

Sobre o artigo

Recebido: 05/10/2017

Aceito: 10/12/2017

REFERÊNCIAS

- BRENEZ, N. (1998). **De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinema.** Bruxelles: De Boeck Université.
- CARAX, L. (2012). “**Los mutantes debemos reinvertarnos**”. *Caimán Cuadernos del cine*, n.10, nov. Entrevista concedida a Eulália Iglesias
- CARVALHO, L. F. **O que pode um corpo se cabeça? Entre a potência libertária e o real obscuro.** 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta_lcarvalho_2017.pdf
- DELEUZE, G. (1990). **Cinema II: a imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense
- LEAL, J.V. (2016). **Pela materialidade do personagem: a plasticidade dos corpos em Império dos sonhos e Holy Motors.** In: *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 152-163. Lisboa: AIM
- MANNA, N. (2014). **Dialética dos corpos monstruosos.** In: Catálogo Mostra Corpo e Cinema. Disponível em: https://issuu.com/mostracorpoecinema/docs/catalogo_corpoecinema_completo
- NATÁLIO, R. **Papagaios ao espelho.** 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15399/1/Rita%20Natalio.pdf>
- OLIVEIRA, L.A. (2006). **Homo lumines.** In: FATORELLI, A. e BRUNO, F. (orgs.). *Limiares da imagem.* Rio de Janeiro: Mauad.
- VIEGAS, S. (2013). **Da realidade e da sua representação: materialismo fílmico.** In: GRILO, J.M. e APARÍCIO, M.I. (orgs.). *Cinema e Filosofia - Compêncio.* Lisboa: Ed. Colibri