

Imagens de uma Hipermodernidade Pós-Histórica na construção do filme Holy Motors, de Leos Carax¹

Gabriel Darwich²
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o filme Holy Motors de Leos Carax a partir da perspectiva do estudo da relação entre real e imagem, intrincada narrativa e estilisticamente na obra. Para isto, toma-se como referencial teórico os conceitos de Hipermodernidade de Gérard Wajcman e de Pós-História da comunicologia de Vilém Flusser, articulando-os nos termos de uma Hipermodernidade pós-histórica. A partir destes conceitos, buscamos realizar uma análise formal dos dispositivos estilísticos e narrativos da obra, tendo em vista reconstituí-los em imagens da condição pós-histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Holy Motors; comunicologia; Hipermodernidade.

A Modernidade, em seu conceito e sua origem, guarda consigo uma relação íntima com uma maneira de se relacionar com as imagens. A invenção da fotografia – e posteriormente do cinema – é o marco técnico que criou o dispositivo moderno. Ser moderno é, então, estar inscrito em um determinado regime de produção e consumo das imagens. Segundo Sontag (1977, p.85):

(...) uma sociedade se torna “moderna” quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada.

A relação que cultivamos com a imagem nos dias atuais, contudo, não é mais exatamente a mesma do começo do século passado. A câmera, outrora maquinário exuberante do espetáculo, do lúdico e do exótico, hoje é parte natural e indispensável do cotidiano, cada vez menor e já acessível na palma da mão. A luz, antes impressa

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação Audiovisual, evento integrante da programação do 21º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 22 a 24 de maio de 2024.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, email: gabrielarwich@gmail.com.

diretamente em chapas metálicas e películas, agora é processada digitalmente e codificada em números e pixels por softwares sofisticados. Os filmes e o compromisso de se isolar durante algumas horas do mundo exterior em escuras salas de cinema, vão sendo gradualmente substituídos por vídeos de poucos minutos que inundam as janelas por onde se vislumbra a extensão imensurável da internet.

Nesse contexto, é postada uma questão fundamental: houve uma ruptura com a Modernidade, ou vivemos uma continuação dela? Para alguns adeptos da primeira hipótese, os que trabalham a ideia de Pós-Modernidade como Jameson (1985), há a emergência de uma nova historicidade, pautada no que seria uma esquizofrenia, uma desorientação perante ao fluxo histórico e seus objetos. Os que seguem a segunda via, entretanto, propõem não uma ruptura, mas uma intensificação das relações estabelecidas na Modernidade. É o que defende Wajcman (2011, pg. 192), ao descrever o que ele chama de Hipermodernidade.

O problema atual das imagens já não é o que colocava Walter Benjamin em 1935, o da reprodutibilidade [...] e sim o da superprodução, da inflação e da destrutibilidade. Há demasiadas fotos para olhos que não são suficientes para vê-las. O problema das imagens é a lixeira. Quanto mais fotos há, mais são as lixeiras.

Para Wajcman, portanto, o que caracteriza a Hipermodernidade é o excesso, a massificação da produção de imagens que engendra sociedades que não cessam de buscar novas formas de ver diferentes objetos, mesmo sem serem capazes de acompanhar o ritmo com que estas surgem. Se a Modernidade inaugura a fragmentação do real em imagens que o substituem, na Hipermodernidade real e imagem são amalgamados, se misturam e se confundem até que um exista em função do outro.

A respeito da relação entre real e imagem, Vilém Flusser (2015) esboça ainda uma historiografia traçada a partir da comunicação humana. Dentro da comunicologia flusseriana, o autor define a História como o período de supremacia do pensamento textual sobre o pensamento imagético. Para Flusser, este é inaugurado a partir da invenção da escrita e a consequente superação da Pré-História, baseada em imagens.

Contudo, Flusser afirma que a invenção da fotografia e de um novo tipo de imagem – a imagem técnica -, retomou a centralidade imagética do pensamento. Para o autor, a transparência deste novo tipo de imagem e sua função ideológica promoveram a transição para um período que este denomina de Pós-História. O pensamento pós-

histórico, define Flusser, se caracteriza por uma produção imagética que não mais atua apenas como registro e codificação do real, mas também como meta histórica – agora se vive para produzir imagens.

Em vez de reconhecer o mundo na imagem, começo a reconhecer a imagem no mundo. Em vez de me orientar no mundo objetivo com a ajuda da imagem, começo a me orientar na imagem com a ajuda do mundo objetivo. O mundo imagético, o mundo imaginário, torna-se possível, interessado, e o mundo objetivo, que originalmente significava o mundo imagético, torna-se uma imagem-teste.

Articulando os conceitos de Flusser e Wajcman, sob a ótica de uma Hipermodernidade pós-histórica, propomos uma análise fílmica de *Holy Motors* (Leos Carax, 2012). O enredo acompanha um dia na vida do protagonista, Monsieur Oscar (Denis Lavant) conforme ele segue uma agenda de compromissos. Estes compromissos, conforme o desenrolar da narrativa revela, consistem na interpretação de personagens em diversas locações de Paris, fora de sets ou palcos; performances aparentemente sem razão. Seu percurso do amanhecer até tarde da noite consiste, portanto, em entrar em uma limusine-camarim, e, enquanto sua chauffeur (Édith Scob) o conduz ao destino do próximo compromisso, se caracterizar, com roupas e maquiagem, como o personagem que então interpreta ao sair da limusine. Ao fim do dia de trabalho, Oscar é deixado em uma casa – diferente daquela onde seu dia começa – apenas para que seja revelado que seu destino final é apenas mais um compromisso, outro personagem para interpretar.

Existe um fator preponderante que inscreve o filme, ou melhor, o universo fílmico criado (ao menos em uma primeira instância), em um contexto hipermoderno. Este fator é o que delimita a própria estrutura onde estão imersos personagens e enredo. Trata-se da presença das câmeras e sua identificação como dispositivo que regem este universo: aqui, não se trata da câmera que captura as imagens que vemos, mas câmeras inseridas na diegese do filme, objetos que circundam os personagens dentro de seu próprio mundo e parte fundamental deste.

Carax constrói o filme a partir de um estudo de personagem arquetipicamente pós-histórico. Oscar é um escravo da imagem técnica. Como ator, seu trabalho consiste em encenar para as câmeras invisíveis que o seguem ininterruptamente, ao passo em que sua própria vida se confunde com as dos diversos personagens que ele interpreta ao longo de sua jornada. Os eventos, seus desdobramentos, as emoções de Oscar e sua própria

individualidade funcionam estritamente para produzir imagens – o apagamento da própria história de Oscar para além destes personagens.

A imagem, contudo, tem ainda papel essencial na compreensão deste labirinto pós-histórico proposto por Carax. O diretor experimenta com diferentes ferramentas imagéticas que referenciam o estado da arte da imagem técnica. O uso pontual de técnicas de computação gráfica e a manipulação da imagem através do glitch, em contraste com os experimentos de Marey e Muybridge remanescentes dos primórdios do Cinema, são construções formais que denunciam as intenções do diretor em justapor a narrativa de Oscar com o estado atual da técnica das imagens.

Carax lança mão ainda de outro dispositivo de interesse na construção estilística e narrativa de *Holy Motors*. Se, ao trazer os experimentos dos pré-cinemas como elementos significantes do filme, o diretor já dava indícios de uma abordagem a partir de uma História do Cinema, esta tendência se confirma na pluralidade estilística que ele imprime cena a cena. Carax passeia por diferentes gêneros e estilos cinematográficos (do musical ao horror, do thriller ao *sci-fi*) em uma narrativa que parece tomar como indissociáveis a História do Cinema e a imagem técnica em seu estado atual.

O que pretendemos com este trabalho é identificar dentro da construção formal da obra os vestígios de uma Hipermodernidade pós-histórica. Trata-se de fazer o caminho de uma leitura imagética proposta por Flusser, de reconstituir o real a partir da construção imagética posta em prática por Carax. Para isto, pretendemos analisar a fundo individualmente os dispositivos estilísticos e narrativos empregados pelo diretor, em sua interrelação até que possamos reconstituir imagens desta pós-historicidade.

REFERÊNCIAS

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo**. Novos Estudos, São Paulo, v. 2, n. 12, p.1-11, jul. 1985.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Tradução de: Rubens Figueiredo.

WAJCMAN, Gérard. **El Ojo Absoluto**. Buenos Aires: Manantial, 2011. 280 p. Traducido por: Irene Miriam Agoff.