

# ALEGORIAS DO CONTEMPORÂNEO: UM DIÁLOGO ENTRE *COSMOPOLIS* E *HOLY MOTORS*\*

*ALEGRORÍAS DE CONTEMPORÂNEO: UN DIÁLOGO ENTRE  
COSMOPOLIS Y HOLY MOTORS*

*ALLEGORIES OF CONTEMPORARY: A DIALOGUE BETWEEN  
COSMOPOLIS AND HOLY MOTORS*

Rogério de Almeida<sup>I</sup>  
Fabiana Tavolaro Maiorino<sup>II</sup>  
Simone de Oliveira Camillo<sup>III</sup>

**RESUMO** Este artigo apresenta um diálogo intertextual entre duas películas proeminentes no cenário cinematográfico contemporâneo, *Holy Motors* e *Cosmopolis*. Destacaram-se temas recorrentes nas obras filmicas, como a blindagem social na contemporaneidade, a ambivalência entre o desejo de liberdade e a segurança, além da busca por mais proteção na era tecnológica. Foram empreendidos recortes figurativos dos dois textos filmicos para iluminar os fenômenos do contemporâneo, a partir da leitura de duas metrópoles – Paris e Nova Iorque – na visão de dois diretores, David Cronenberg e Leos Carax.

**PALAVRAS-CHAVE:** ANÁLISE FÍLMICA; CONTEMPORÂNEO; CINEMA.

**RESUMEN** Este artículo presenta un dialogo intertextual entre dos películas prominentes en el escenario cinematográfico contemporáneo, *Holy Motors* y *Cosmopolis*. Fueran destacados temas recurrentes en las películas, como blindajes sociales promovidos en la época contemporánea, la bivalencia entre el deseo de libertad y seguridad, y la búsqueda de una

---

\* Este artigo apresenta resultados de estudos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

I Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP – Brasil.

III Universidade Paulista (UNIP), São Paulo/SP – Brasil.

IV Faculdade de Medicina da Fundação do ABC (FMABC), Santo André/SP – Brasil.

mayor protección en la era tecnológica. Fueran hechos recortes figurativos de los dos textos filmicos para iluminar los fenómenos de lo contemporáneo, a partir de la lectura de dos ciudades – París y Nueva York – en la perspectiva de dos realizadores, David Cronenberg y Leos Carax.

**PALABRAS CLAVES:** ANÁLISIS FÍLMICO; CONTEMPORÁNEO; CINE.

**ABSTRACT** This paper introduces a intertextual dialogue between two works of prominence in the contemporary film, *Holy Motors* and *Cosmopolis*. The highlights recurring themes in film works, such as shielding in contemporary social, the ambivalence between the desire for freedom and security, plus the search for a more protection in the technological era. The authors used figurative scenes and clippings of the two filmic texts to illuminate the phenomena of the contemporary, from the reading of two metropolises – Paris and New York – the intriguing vision of two directors, David Cronenberg and Leos Carax.

**KEY-WORDS:** FILM ANALYSIS; CONTEMPORARY; CINEMA.

### O futuro alegoricamente trazido ao presente pelo cinema

Os filmes *Cosmopolis*, de David Cronenberg, e *Holy Motors*, de Leos Carax, mobilizaram os olhares espectadores no ano de 2012. Foram eleitos como melhores obras filmicas por diferentes fontes, como a aclamada revista *Cahiers du Cinema*, e o jornal *New York Times*. Avaliá-los em conjunto nos permite a compreensão de seu valor alegórico e as implicações para o pensamento da Educação, compreendida aqui em sentido lato e ambivalente, uma vez que, voltada ao passado, atua como guardiã de uma tradição a ser ensinada às novas gerações e, voltada ao futuro, enfrenta os desafios de construção do porvir. Dessa forma, os dois filmes aqui postos em questão iluminam distintos fenômenos contemporâneos, operando como alegorias do presente por meio da hipotipose futura, emblema de certo mal-estar denso e difuso que permeia as incertezas sociais, políticas, identitárias e estéticas.

Conceitualmente, a hipotipose futura é a presentificação do tempo futuro que passa a ser dominado pela imaginação: “vontade de acelerar a história e o tempo a fim de os perfazer e dominar” (DURAND, 1997, p. 355). Tendo as suas tramas situadas no futuro, as películas em análise iluminam no presente os pontos que se forem potencializados culminarão nos efeitos mostrados. É nesse sentido que funcionam como alegorias, pois imaginam uma paisagem que já poderia ser entrevista no presente. Dante Alighieri (*apud* ABBAGNANO, 2007, p. 24) expôs os diversos sentidos de um texto: “Um chama-se *literale* é o que não vai além da própria letra; o outro chama-se *alegórico* e é o que se esconde sob o manto das fábulas, sendo a verdade oculta sob belas mentiras...”. Mentira aqui é sinônimo de fábula, ficção, a história imaginada; e a verdade corresponde ao sentido dessa fábula. Assim, uma alegoria do presente por meio da hipotipose futura não direciona o olhar para o que é literal, o que é mostrado, mas para o sentido extraído dessa literalidade. Aliás, não é outro o sentido grego de alegoria: dizer outra coisa.

A alegoria *substitui* o primeiro significado por um segundo significado, sempre a partir de relações conhecidas. Logo, para se entender uma alegoria, basta ter conhecimento prévio do segundo significado. A famosa *fábula da formiga e da cigarra* é um exemplo de alegoria: a formiga representando a virtude da precaução e do esforço e a cigarra representando a despreocupação e o divertimento. Ou seja, a alegoria parte de algo conhecido para representar este algo em uma figura também conhecida, remetendo o leitor àquele algo conhecido a partir daquela figura conhecida (BECCARI, 2012, p. 207).

A alegoria funciona como uma tradução, pela qual duas fabulações se encontram: o referente e o referido. No caso dos filmes *Cosmopolis* e *Holy Motors*, a hipotipose antecipa o futuro para o tempo da fabulação e o mostra: é o que se vê na tela. Mas a literalidade das imagens (referente) remete a outras fabulações, as quais encontramos no tempo presente: é o sentido (referido).

Assim, para compreender de que modo os dois filmes se relacionam com a nossa contemporaneidade, é importante ter em mente o que significa ser contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009: 58-59).

É preciso distanciamento para a compreensão do que se dá atualmente, razão pela qual o contemporâneo pode ser entendido como uma relação com o próprio tempo, um afastar-se para melhor compreendê-lo. Dessa forma, ambas as películas, ao recorrer ao tempo futuro, elaboram alegorias para a compreensão do tempo presente.

A compreensão da contemporaneidade passa pela condensação de amálgamas de fenômenos sociais, culturais, econômicos e políticos, interconectados, como: o capitalismo tardio do modelo do consumo (superando a via produtiva da sociedade industrial), a transnacionalização do capital, superando as economias locais; a democratização da informação nas redes digitais, possibilitando as redes de inteligência coletiva; a mundialização da cultura, assim como a crescente imaterialidade do mercado financeiro e os fenômenos das bolhas e crises econômicas, entre tantos outros aspectos.

Esteticamente, a contemporaneidade tem sido apontada como o momento da disrupção na arte, o que implica o envolvimento corpóreo dos espectadores, tornados parte viva das obras de arte, como ocorre comumente com as instalações, desde o tempo de Oiticica, quando já se afirmava com eloquência e criatividade: o museu é o mundo. Além disso, há o marco da autonomia e da autocrítica do fenômeno estético, que não se vê mais obrigado a retratar a natureza ou a realidade, como elas se apresentam ao mundo (FAVARETTO, 2010).

Essas marcas disruptivas estéticas também têm invadido o cinema atual e construído obras filmicas intrigantes, como é o caso do cinema produzido por diretores como Cronenberg, Bela Tarr, Lars Von Trier, Apichatpong Weerasethakul, Cláudio Assis, Kleber Mendonça, entre outros.

Turner (1997) afirma que uma análise fílmica interessante implica tanto fatores textuais quanto extratextuais, na busca pelos significados possíveis do texto fílmico, pois não existe apenas um significado, mas sim uma ampla gama de possibilidades que são vistas como produtos da leitura do público com o filme, e não como uma propriedade *a priori* contida no texto.

A partir das duas obras fílmicas escolhidas, percebemos que existem marcas estilísticas integradas a essa estética disruptiva, embora não deixem de exercitar um olhar crítico, apontando o fim de um momento histórico, regido pelas máquinas, como no caso de *Holy Motors*, ou pelos sistemas financeiros, como em *Cosmopolis*. Entender a alegorização do contemporâneo por meio dessa estética disruptiva, acentuada nos filmes pelo corte, pela velocidade e retomada de imagens, contribuirá para pensarmos as estratégias educativas do presente frente ao imaginário do futuro.

## A DIMENSÃO ESTÉTICA E OS SENTIDOS DA MODERNIDADE

Dirigido por David Cronenberg, *Cosmopolis* se passa numa tumultuosa Nova Iorque que atravessa o fim da era capitalista. Uma visita do presidente dos Estados Unidos paralisa Manhattan, e Eric Packer (Robert Pattinson), o menino de ouro do mundo financeiro, tenta chegar ao outro lado da cidade para cortar o cabelo. Devidamente protegido em sua luxuosa limusine, ele observa o caos enquanto especula com o setor financeiro. Em poucas horas, Packer verá o colapso de seu império financeiro, de suas relações afetivas, de sua segurança.

Em *Holy Motors*, do diretor Leos Carax, acompanhamos um dia na vida do Sr. Oscar (Denis Lavant), uma espécie de ator que transita em uma limusine incorporando identidades como a do banqueiro, da mendiga, do matador, do pai etc. Contratado por uma organização de produção audiovisual a respeito da qual pouco sabemos, o protagonista está em crise com o seu trabalho, tentando extrair beleza das atuações que realiza num mundo cada vez mais mediado pelas interações virtuais.

Existe nas duas obras o uso de uma alegoria estético-discursiva em comum, a limusine. Mais do que um mero veículo de luxo, a limusine simboliza o processo de blindagem social, fenômeno contemporâneo que tem se intensificado, principalmente nas grandes metrópoles, com o crescimento dos condomínios fechados e o uso da rua como local de passagem. Preso ao dilema da liberdade *versus* segurança, o cidadão passa a se proteger das dificuldades de locomoção e dos perigos da urbe, como assaltos, ataques terroristas e uma série de crimes e violências, físicas e psicológicas. As ruas e avenidas convertem-se em não-lugares ou intervalos de trânsito e não mais espaços de convivência. Muros são erigidos, cercas elétricas instaladas, carros blindados, câmeras de segurança se multiplicam e muitos cuidados potencializam o estresse da circulação diária, inculcando comportamentos similares ao da paranoia e do pânico, que podem ser testemunhados na ansiedade por um espaço no qual seja possível sentir-se protegido.

A limusine soberana nos dois filmes é um convite à natureza movediça da modernidade líquida de Bauman (1997, p. 86), que afirma que num mundo globalizado, no qual o

espaço deixou de ser um obstáculo, não há mais fronteiras naturais nem lugares óbvios a ocupar; pois o terreno é movediço: “Não se pode ficar parado em areia movediça”. É exatamente a isso que assistimos nos 105 minutos de filme de Cronenberg (2012), uma limusine transitando em uma cidade à beira do caos.

Embora em *Holy Motors* o cenário não seja tão caótico, o vazio está presente, seja na cena em que percorremos o hotel *Samaritaine* abandonado, seja na sessão de fotos publicitárias num cemitério cujas lápides exibem em vez do epitáfio o convite para acessar um endereço de internet.

O cenário da liquidez urbana pertence, de um lado, à híbrida cidade de Nova Iorque, que vive o colapso da economia capitalista e o alvoroço pela visita do presidente norte-americano (*Cosmopolis*), e, de outro, a uma Paris nostálgica, retratada entre paisagens burlescas e românticas, em que se contrasta uma cidade marcada por sua intensa história cultural e ao mesmo tempo engolida pela modernidade cinza e violenta (*Holy Motors*).

Sob o olhar provocativo desses dois diretores, os protagonistas têm suas vidas recordadas e intensificadas, de modo que toda a complexidade psicológica e actancial é resumida em menos de 24 horas. Em *Cosmopolis*, narra-se a tentativa exasperada de Packer, que acorda decidido a cortar o cabelo na periferia com um conhecido e antigo barbeiro da família, mesmo tendo consciência da conturbada realidade cidadina naquele dia. Em *Holy Motor*, há o Sr. Oscar encarnando simulacros destoantes entre si, um após o outro, como atividades de um roteiro previamente elaborado para ser cumprido nesse dia específico.

Perpassa os dois filmes certa nostalgia de um tempo – o nosso tempo atual? – cuja materialidade concreta do mundo era experimentada mais diretamente. Ambos os protagonistas estão envoltos em uma angústia existencial que, pela dificuldade de ser exposta, aparece alegorizada em certas situações. Por exemplo, o Sr. Oscar diz ter saudades do tempo em que as câmeras eram visíveis e ele sabia exatamente onde encontrá-las durante a sua atuação. Embora não seja explicitado pelo filme, somos levados a inferir que o ator é contratado por uma organização para viver os papéis em uma nova modalidade de mídia, mas não sabemos quem o observa, de que modo, em qual programa, em que suporte etc. De toda forma, há uma nostalgia pelo tempo em que as máquinas eram *sagradas*, como sugere o título (*holy motors* pode ser traduzido por *motores sagrados*). No caso de *Cosmopolis*, Packer desafia as ameaças de ataques terroristas enviadas a ele e ao presidente e atravessa a cidade em polvorosa com a finalidade de cumprir um compromisso aparentemente banal, como cortar os cabelos. Paradoxo que se acentua ao observarmos que todas as atividades cotidianas são executadas dentro de sua limusine, como a realização de exames médicos ou o sexo furtivo com a sua amante.

O dilema entre segurança e liberdade é evidenciado mais concretamente na película de David Cronenberg, por meio da pretensa onipotência de Packer, jovem milionário de 28 anos de idade, movido pelo prazer da conquista, que não mede esforços para dominar desde o mercado de ações até as suas relações afetivas, como transparece na estranha e distante relação que mantém com a sua esposa, avessa às suas investidas de sedução. Mesmo alertado por sua equipe de segurança sobre um possível atentado, Packer ignora o risco e

aposta sua vida do mesmo modo como aposta contra a moeda chinesa. Sua *hybris* – que os gregos consideravam como desmedida, presunção, confiança excessiva – associada ao *niilismo* (depreciação do valor da vida) fazem que Packer sintase-se seguro dentro de seu mundo, expresso alegoricamente pela limusine. Em vez da sensação de privação e enclausuramento, Packer sente-se absolutamente livre. Livre das regras do mercado financeiro, livre das regras do casamento tradicional, livre das regras da vida comunitária, social, livre dos valores da vida. Daí o seu sentimento de onipotência.

No caso de *Holy Motors*, Leos Carax põe em cena o Sr. Oscar, uma espécie de ator incumbido de desempenhar os seus papéis pela cidade de Paris. Como não sabemos quem é ou não ator, se há ou não roteiro ou mesmo onde estão as câmeras – se é que elas existem –, acompanhamos o desenrolar de cenas que colocam constantemente em risco a sua vida. Paradigmática é a cena em que encarna um matador e, após aparentemente assassinar a sua vítima com uma facada no pescoço, começa meticulosamente a trocar de identidade com o cadáver. Primeiro, raspa o seu cabelo para que fique careca como ele, depois troca de roupa, reproduz a cicatriz etc. Quando ambos possuem a mesma aparência, o morto revive por um breve instante, o suficiente para cravar a faca no mesmo ponto do pescoço do outro. Assistimos, então, a dois homens que são idênticos e que jazem quase mortos um ao lado do outro, ambos assassinos, ambos assassinados, ambos atores de uma cena que deixa em evidência o duplo. Há um corte de cena, acompanhamos o Sr. Oscar – ele ou seu duplo? – retornar ferido para a limusine. Novo corte e o Sr. Oscar já está preparado para o seu próximo compromisso. Tudo não passou de encenação.

Mas só descobrimos isso depois, durante a cena somos levados a crer que o que vemos é real. Esta parece a principal crítica alegórica de *Holy Motors*: estaríamos vivendo hoje uma virtualização cada vez mais intensa do mundo, das identidades e das relações, de modo que ficamos cada vez mais inseguros em relação ao que ocorre no mundo. A segurança retorna quando voltamos para a limusine-camarim do Sr. Oscar e para a sua (aparentemente) identidade real. Assim, o mundo concreto, de fora da limusine, torna-se virtualmente livre, onde tudo pode acontecer e no qual a fábula mistura-se ao real a ponto de não percebermos mais o que é ou não encenação, o que é ou não experiência estética. Assim, logo após essa cena de assassinato em que o duplo se revela, temos outra, que aparentemente não estava no *script*, na qual o Sr. Oscar salta da limusine e assassina à queima-roupa o banqueiro da cena inicial do filme, terminando por ser alvejado por seus seguranças. Novo corte e novamente ele está a salvo no interior da limusine. O interessante dessa cena é que o banqueiro assassinado é o primeiro personagem encarnado pelo Sr. Oscar, o que nos leva a inferir que há outros atores incorporando os mesmos personagens, que estariam em uma trama jamais anunciada, pois em nenhum momento há conexão entre um compromisso e outro. As cenas, embora desconexas, parecem fazer parte de uma história à qual não temos acesso, mas que interligaria os personagens não mais no mundo da ficção, mas no próprio mundo concreto. É como se o mundo fosse um palco, um *set* de filmagens, mas sem os espectadores e as câmeras. A vida, então, tornou-se simulacro. É para esse ponto que os duplos de *Holy Motors* parecem apontar.

O protagonista Oscar, já não tão jovem, acorda em uma bela residência, despede-se da esposa comumente, porém, sai em sua limusine-teatro para cumprir nove compromissos, cada qual proporcionando uma vivência diferente. Em um momento, Oscar figura como uma mendiga miserável, em outro instante encontra-se sem ar numa cama, à beira da morte, ou então surge vivamente encenando uma luta marcial para captação por meio de recursos de computação gráfica. Ao contrário de Packer, Oscar parece lançar-se mais facilmente ao inesperado e aparentemente abre mão da segurança. Porém, percebemos que ele não a descarta completamente, pois sempre retorna ao *setting* da sua limusine, onde se esquece do papel actancial antigo para assumir outro, intimado pelo novo compromisso. Oscar não escolhe, os nove papéis lhe são imputados como qualquer compromisso de trabalho a ser dura e exaustivamente cumprido. No entremeio, não se trata de se assumir como um eu centralizado nem de se duplicar em um mascaramento social, mas de se fragmentar em papéis dramáticos díspares, que trazem incessantemente a novidade e não duram mais que poucos instantes.

A tecnologia como alegoria comparece fortemente no filme *Cosmopolis*, principalmente no universo interno da limusine de Packer. São painéis instrumentalizados, recursos informativos atualizados constantemente, informações da bolsa de valores, dados interconectados, a realização daquilo que Morin (2007) denominou de era da mobilidade em circuito, numa tentativa fugaz de religar os vínculos coexistenciários entre os humanos dos novos tempos. Essa revolução digital constitui uma urbanidade diferente, interconectada pelos nós humanos e tecnológicos. Porém, Morin (2007) nos alerta que uma era de hipercomunicabilidade não implica necessariamente um tempo áureo de compreensão humana. Para isso é preciso uma mudança paradigmática radical, superando os vieses reducionistas e fragmentados do típico pensamento moderno. O filme de Cronenberg não nos traz essa abertura possível, ao contrário, joga-nos num limbo existencial, dirigindo-nos de um universo asséptico e controlado para um mais caótico, violento, sujo e mortal, no qual impera uma sensação niilista de amargura e declínio.

Encontramos nos dois filmes aqui contemplados narrativas plurivocais que fazem uma crítica incisiva ao sistema capitalista neoliberal. São histórias que usam de metáforas intrigantes para nos propor o futuro como um mal-estar denso e difuso, em imagens que trazem o futuro para o presente como modo de hiperbolizar o que já estaria em germen na contemporaneidade.

Existem dois mundos no filme de Cronenberg, o mundo interno à limusine, com controle total de Erik Packer, resistente às investidas do mundo externo, com sistema tecnológico informacional complexo, sem possibilidade de invasões piratas, com um revestimento contra sons e ruídos externos. É o mundo asséptico e controlado. Há o mundo externo à limusine, referente ao da cidade, um espaço barulhento, perigoso, a urbe violenta, caótica, suja e instável. Ali está a Nova Iorque repleta de sons e ruídos. O diretor consegue com maestria nos jogar nesses dois universos de maneira peculiar. Por exemplo, quando Packer vê a sua noiva em outro carro e sai de sua cápsula protetora e vai ao encontro da moça, que se mostra fria e distante. Com relação à trajetória de Oscar, a cena não se transmuta, também

se mantém o jogo entre o dentro (limusine) / fora (cidade de Paris), evocando o binômio do silêncio do mundo controlado *versus* o barulho do caos urbano.

Essa insistência estética no plano do movimento contínuo dos protagonistas nas duas obras nos envolve, enquanto espectadores, num jogo poético do olhar. Visitamos, com os personagens dos filmes, lugares inusitados e um tempo outro. Há uma imersão intrigante nas duas metrópoles, em que Paris se desnuda em cenários não convencionais, explorando as suas redes de esgoto, prédios industriais abandonados, os cemitérios, assim como a periferia de Nova Iorque no filme de Cronenberg.

O mundo de Packer e Oscar em suas limusines brancas representa o circuito da incerteza permanente na contemporaneidade. Nada é para sempre – tudo se dá no campo das incertezas, do efêmero e do mágico. Tudo nos ameaça. Como diz Erik em *Cosmopolis*: “há atividade inimiga por toda a cidade”. A estratégia social certa, reafirma Bauman (1999), é saber se movimentar e não se prender a um só lugar. É exatamente isso que Cronenberg e Carax nos convidam a realizar com suas obras-primas.

Ainda segundo Bauman (1999), essa falta de referenciais sólidos – no campo ético, moral e social – opera uma mudança fundamental nas relações humanas, que se tornam mais fragilizadas, fragmentadas e utilitárias. O indivíduo é permeado pela possibilidade de um comunitarismo novo e difuso, agora tecido em redes sociais virtuais, em seguros de vida, de carro, enfim, em redes de solidariedade que contam com o *anonimato* dos participantes, mas sob a marca de uma grande corporação.

Essa fragilidade relacional encontra-se marcada nos filmes aqui estudados: em *Cosmopolis*, podemos visualizá-la entre Packer e sua noiva, encontros fortuitos, dados em meio a diálogos gelados e instrumentais. As relações de Packer com outros seres humanos também são revestidas desse distanciamento. O jovem executivo é visitado por diferentes assessores em sua limusine. Com alguns mantém diálogos informativos, com outros, preferencialmente as mulheres, mantém relações sexuais de modo fugaz e mecânico.

Oscar, em *Holy Motors*, mantém relações instrumentais com os seus parceiros de cena. Por exemplo, quando vai ao quarto compromisso, em que há o encontro entre um pai e sua filha adolescente, complexada por não ser atraente, ocorre um (des)encontro entre gerações, uma falta de diálogo entre os pares, envoltos numa desarmonia familiar e humana, congratulados com uma fala emblemática ao final do seu encontro: “o castigo é ser quem você é”.

Nas duas obras filmicas encontramos uma crítica a uma estética realista e harmônica. Em *Holy Motors*, o personagem Mr. Merde encarnado por Oscar sequestra uma modelo fotográfica no cemitério e a leva ao submundo parisiense, envolto numa estética expressionista alemã. Aqui há uma crítica aguda sobre a beleza vigente em contraponto ao horror e ao bizarro do esgoto e das atitudes daquele personagem, que se alimenta de flores mortas. Em *Cosmopolis*, por sua vez, Packer é a própria insígnia da decadência estética, inicia o filme sob trajes impecáveis, roupa engomada, cabelos bem penteados, e durante a narrativa fílmica assistimos ao desmonte estético, financeiro e moral desse personagem, assim como ocorre com sua limusine, pichada, depredada e suja.

O tema da decadência humana na contemporaneidade reveste as obras filmicas em outros momentos. Por exemplo, em Cronenberg, quando Packer se vê diante de uma condição frágil, quando sabe da morte de um *rapper* amigo. Nesse instante, já estamos diante de outro protagonista, que entra em outra sequência narrativa, a do circuito da decadência e lucidez existencial. Também podemos vislumbrar essa ruptura quando Packer recebe um médico em sua limusine e tem a notícia de que tem uma assimetria na próstata. Nesse momento, uma angústia aguda se inicia na narrativa do personagem. A decadência existencial se mostra até nas vestimentas do protagonista, que inicia o filme com terno e camisa impecáveis, mas ao final se encontra sujo, sem requintes e com o cabelo mal alinhado. Packer torna-se mortal, humano e arrisca sair da limusine, sem ter o segurança a tiracolo, que aliás ele mesmo assassina, matando simbolicamente a sua torre panóptica e se lançando ao devir, ao inesperado, colocando a sua vida em perigo. Estamos assistindo Erik à beira do abismo existencial.

Em *Holy Motors*, assistimos ao cansaço crescente de Oscar, que nos compromissos finais parece arrastar-se em direção à encenação das suas personagens simulacrais. Por exemplo, um dos seus últimos compromissos se dá como Sr. Vogan, um idoso cansado, silencioso, prestes a morrer, acompanhado de música fúnebre e das lamentações de sua sobrinha à cabeceira de sua cama. Enuncia-se o *tempo está contra nós*. Há ainda um último compromisso: seu encontro com a família incomum num condomínio de casas iguais e inautênticas: Oscar aparece na janela abraçado a um chimpanzé. O clima niilista nos toma por completo e parece nos jogar diante de uma vivência alienante e decadente, engolidos pelo cotidiano comum, funcional e utilitário.

O niilismo pode ser definido como a negação de todos os valores, a ausência de sentido, a ausência de finalidade. As antigas crenças desaparecem e nenhuma ocupa o seu lugar. O homem se vê perdido em relação ao mundo. A raiz latina do niilismo é etimologicamente esclarecedora: *nihil*, nada.

Segundo Gianni Vattimo (1996, p. 4), é a “morte de Deus” anunciada por Nietzsche, a “desvalorização dos valores supremos”. De acordo com o próprio Nietzsche (1983, p. 381), nos fragmentos póstumos, é “a *hiperbólica ingenuidade* do homem: colocar a si mesmo como sentido e medida de valor das coisas”.

Morin (2007) caracteriza o momento atual como perigoso e abismal, quando afirma que a globalização do mercado econômico, sem regulação ativa, o aumento das zonas de pobreza nos países emergentes e subdesenvolvidos, assim como as guerras etnorreligiosas, levam-nos a uma provável barbárie. Porém, ele adverte, existe a possibilidade do improvável ocorrer, gestado a partir desse cenário adverso. É possível que esse conjunto de problemas vitais, que desintegram a sociedade mundial, se metamorfoseie em um metassistema mais humano, terreno e ético. Seria a projeção, na lógica da hipotipose futura, de uma superação do niilismo, de uma retomada da vida como valor supremo.

No filme de Cronenberg, podemos visualizar essa barbárie nas falas das personagens: “há um fantasma assombrando o mundo”, assim como “o dinheiro faz o tempo e torna-o cada vez mais acelerado”, e “morremos todos os dias”.

O capitalismo em *Cosmopolis* e *Holy Motors* é criticado em sua estrutura econômica como um modo de produção alienante. Por exemplo, o diretor Cronenberg faz do rato a alegoria da decadência e instabilidade da economia mundial. O protagonista ironicamente apresenta o rato como a nova moeda mundial. Mas não é somente aí que ele aparece, ele retorna nos protestos pela cidade, dentro da lanchonete em que Packer se encontra com a sua noiva, morto e jogado nos vidros da limusine, em cartazes pela cidade. O rato é o símbolo da decadência mundial, arrematado pela ambição econômica e mercadológica. É o animal que rasteja nos esgotos, que se alimenta dos restos, que transmite doenças, que procria em escala desproporcional. O rato de Cronenberg torna-se o humano desprendido nas grandes metrópoles.

Não há resolutividade linear ou lógica nas narrativas. Os filmes terminam em suspenso, sem sanção explícita aos protagonistas. Em *Cosmopolis*, Packer entrega-se ao niilismo. O filme finaliza com um tiro no escuro. Não sabemos se o jovem cairá morto ou se terá matado o seu duplo. Mas que vida poderá viver a partir de então? Já em *Holy Motors*, Oscar retorna à sua rotina de não ter rotina, de encenar constantemente personagens para o *reality show* que é o próprio mundo. Quem o assiste? É o mesmo sob a roupagem do diverso. Repetição do novo.

O epílogo do filme de Leos Carax elucida a analogia proposta pelo filme. As limusines são recolhidas na garagem e quando os humanos vão embora iniciam uma conversa entre si. As máquinas, que na modernidade foram fetichizadas, ora saudadas como troféu do progresso técnico, ora demonizadas por nos controlar, nos reificar, percebem, na hipotipose futura presentificada pelo diretor, que sua era chegava ao fim. Às máquinas sucederá o império da tecnologia virtual, digital, em que as câmeras estão escondidas, em que as imagens são produzidas por computador, era das fractais, dos fragmentos, das descentralizações, dos simulacros, da rarefação do que era sólido, duro e concreto, como as máquinas. Na lógica da obsolescência, sobre a qual Bauman (1997) chamou atenção, e que surge na fala das limusines, os homens não desejam mais máquinas visíveis, não querem mais motores, querem o invisível, o impalpável, o líquido.

Nas duas obras analisadas, os diretores enunciaram discursos que explicitam a liquidez e rarefação da vida contemporânea, por meio de uma hipotipose futura que intensifica os traços percebidos na contemporaneidade. Tudo se torna obsoleto cada vez mais rapidamente, numa intensificação da decadência. No império do niilismo, as garantias existenciais estão todas suspensas. A tensão estabelecida pelas películas aponta o desafio de lidar com o niilismo cada vez mais disseminado: sucumbiremos ao caos ou encontraremos meio de realizar a aprovação da existência, o *amor fati* como escolha possível? A arte não responde, mas a inquietação que provoca nos conduz a um confronto com os (des)caminhos do mundo e os nossos próprios.

## **A EDUCAÇÃO ENTRE A LÓGICA ILUMINISTA E A AFIRMAÇÃO AMOROSA DA VIDA**

É esse cenário futuro, alegorizado no presente, que desafia a Educação contemporânea, herdeira dos ideais iluministas, que prescreve um progresso infinito. “O desenvolvimento dos conhecimentos pode, segundo se crê, resolver os males de que sofre a humanidade, se-

não mesmo erradicá-los. É o próprio espírito da Enciclopédia: a esperança numa mudança radical da condição humana” (ROSSET *in* KECHIKIAN, 1993: 64).

Tal pressuposto, ou poderíamos mesmo dizer modelo, mostra-se esgotado na contemporaneidade, com o declínio das metanarrativas (LYOTARD, 1993) ou a escalada do niilismo, que Giacoia Junior (2014, p. 247) sintetizou em sua análise do contemporâneo:

O pós-moderno traria consigo, contrariamente à esperança de reconciliação e unidade, a morte do homem e dos humanismos, o descentramento do sujeito, a perempção da totalidade, o investimento direto do desejo nômade – liberado de códigos e regimentos, da lei, do contrato, da instituição – pervadindo todos os circuitos da produção social da vida, fazendo proliferar as diferenças; o pós-moderno promoveria o interesse pela interpretação textual ao infinito, pelas narrativas e metanarrativas, justamente com o exercício metódico da desconstrução, o combate ao logocentrismo, ao aprisionamento de todo sentido pela tirania da escritura.

Desse modo, as alegorias contemporâneas propostas pelos dois filmes analisados apontam justamente para o recrudescimento, no futuro, dessas características niilistas hoje presentes, mas que têm suas raízes no século XIX de Nietzsche, que anunciou filosoficamente a expansão do niilismo, ou mesmo desde a origem de nossa cultura ocidental, marcada pelo “signo de uma obsessão explicativa, uma espécie de *delírio de onipotência* da razão (GIACOIA JUNIOR, 2014, p. 224).

A Educação, concebida em seus fundamentos, encontra-se em xeque. Ou sucumbe à lógica iluminista e retrocede aos ideais de progresso do projeto moderno, alternativa que parece impossível frente ao esfacelamento das metanarrativas e o declínio do logocentrismo, ou reinventa uma educação que, sem ignorar o caráter transitório e efêmero da existência, celebre a vida e a afirme amorosamente, como prescreveu Nietzsche com a noção de *amor fati*: “não querer nada de outro modo, nem para diante, nem para trás, nem em toda a eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo (...), mas amá-lo...” (NIETZSCHE, 1983: 374).

Trata-se da defesa de uma Educação, que em seus fundamentos,

não esquecesse o caráter efêmero de todas as coisas, o fato de nada ser durável, o fato de a própria realidade parecer despida de toda a significação e de toda a finalidade. Uma tal concepção foi defendida pelo humanismo da Renascença (...) Não se trata de viver melhor, o que implica o projeto louco de uma mudança radical da vida, mas pelo contrário, viver o melhor possível (ROSSET *in* KECHIKIAN, 1993: 63).

Tal horizonte não aparece diretamente nos filmes *Cosmopolis* e *Holy Motors*, nos quais persistem alegorias que exacerbam os aspectos negativos do contemporâneo, mas estão lá *a contrario sensu*, como um aviso, um chamado, um desafio ao tempo presente, para que não construamos o futuro que lá se desenha. Quem mais apto a gestar o futuro que a Educação, que de um lado zela pela tradição e de outro constrói o porvir? Mas para isso é urgente que

compreendamos o contemporâneo – as análises das alegorias configuradas pelos filmes analisados tiveram esse objetivo – e pautemos uma discussão profunda, demorada, destemida (e os tempos de crise são propícios para isso) acerca do solo sobre o qual se assenta a Educação e o que queremos com ela. Essa questão foge do escopo deste artigo, como fugiu do propósito dos filmes, mas segue aqui apontada como um farol que possa iluminar não o melhor futuro, mas caminhos que nos conduzam a viver o melhor possível o futuro que advier.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi, São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BAUMAN, Z. **Globalização**, São Paulo: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Z. **Ética pós-moderna**, São Paulo: Ed Paulus, 1997.
- BECCARI, Marcos N. **Articulação Simbólica: uma abordagem junguiana à filosofia do design**. Dissertação de mestrado, Curitiba: PPG-Design UFPR, 2012.
- COSMOPOLIS. Direção: David Cronenberg, Distribuição Imagens Filme, 2012. DVD, 105 min.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Trad. de Hélder Godinho, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FAVARETTO, Celso. Arte Contemporânea e educação. **Rev. IberoAmericana de Educação**, n. 53, p. 225-235, mar., 2010.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche: o humano como memória e como promessa**, Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HOLY MOTORS. Direção: Leos Carax, Distribuição: Imovision, 2012, DVD.
- KECHIKIAN, Anita. **Os filósofos e a educação**. Trad. de Leonel Ribeiro dos Santos e Carlos J. Nunes Correia, Lisboa: Colibri, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução: Ricardo Correia Barbosa, 4. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MORIN, E. **Rumo ao Abismo**, Rio de Janeiro: Ed Betrand Brasil, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho (Col. *Os Pensadores*), São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- TURNER, G. **Cinema como prática social**, Rio de Janeiro: Ed Summus, 1997.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad. de Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Submetido em: 16-12-2015

Aceito em: 24-10-2016