

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

LUCAS DE CASTRO MURARI

**UM CINEMA DA SENSÇÃO: A *MISE EN SCÈNE*
DE PHILIPPE GRANDRIEUX**

Rio de Janeiro
Março de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Escola de Comunicação

LUCAS DE CASTRO MURARI

**UM CINEMA DA SENSÇÃO: A *MISE EN SCÈNE*
DE PHILIPPE GRANDRIEUX**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes

Rio de Janeiro

Março de 2015

**Um cinema da sensação:
A *mise en scène* de Philippe Grandrieux**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 02 de Março de 2015.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Denilson Lopes - Orientador
PPGCOM/UFRJ

Profa. Dra. Victa de Carvalho
PPGCOM/UFRJ

Dr. Julio Bezerra

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo o apoio, desde sempre.

Ao Denilson Lopes, pela confiança e por toda a orientação: comentários, críticas, sugestões, além de todas as conversas à parte do mundo acadêmico.

À India Mara Martins e ao Julio Bezerra, pela contribuição e generosidade na banca de qualificação.

Aos amigos da ECO, que ajudaram muito ao longo desse processo.

Aos professores da pós, pela forma instigante com a qual compartilharam os saberes nesses dois anos.

À secretaria da pós – Jorgina, Thiago, Marlene, Adma, Rodrigo –, por toda a atenção e prestatividade.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ –, pela bolsa de mestrado concedida, sem a qual não teria tido a oportunidade de me dedicar a esta pesquisa.

A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.
(DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo, investigar, a partir de três filmes – *Sombra* (Sombre, 1998), *A Vida Nova* (La Vie Nouvelle, 2002) e *Um Lago* (Un Lac, 2008) – realizados pelo cineasta francês Philippe Grandrieux, como a *mise en scène* se expressa por elementos da sensação. Pretende-se, mais especificamente, compreender o uso da imagem em seu estilo cinematográfico, que recorre ao figural, tipologia abordada de perspectivas teórico-filosóficas distintas nas últimas décadas. As características das obras de Grandrieux enveredam pelo caráter plástico e suas possíveis derivações, para confluir em uma abordagem sensorial. Essa é uma questão fundamental no cinema contemporâneo, e esse artista francês possui papel de destaque. Ele se apropria de procedimentos como a desnaturalização dos corpos, a exploração de texturas, tatilidades, cores e luminosidades, que são utilizadas como forças de expressão. Seu estilo se aproxima de aspectos pictóricos como singularidade visual, e não a partir de citações, pastiche e referências. Seu cinema é uma aposta estética, cujo papel das narrativas não é o primordial.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo. Imagem. Pintura. Sensação. Pensamento.

ABSTRACT

The objective of this research was to investigate in three films by the French filmmaker Philippe Grandieux – *Sombre* (1998), *A New Life (La Vie Nouvelle)*, 2002), and *Un Lac* (2008) –, how the *mise en scène* is expressed through sensory elements. More specifically, we intended to comprehend the usage of image in his cinematographic style, which often resorts to the figural – a typology addressed by different theoretical-philosophical perspectives in recent decades. Grandieux's work usually follows a certain plastic character, developing and exploring all the possible variants of this characteristic, only to result in a sensorial approach. This is a fundamental issue in contemporary cinema, in which this French artist has a prominent role. He appropriates practices such as the denaturalization of bodies, the exploitation of textures and tactilities, colors and luminosities, and often uses them as tools for expression. His style typically presents pictorial aspects as visual singularities and not as quotations, pastiches or references. Grandieux's cinema is a gamble on esthetic, in which the narrative no longer is the main driving force.

Keywords: Contemporary cinema. Image. Painting. Sensation. Thought.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 IMAGENS E SENSACÃO	26
1.1 Blocos de sensação	26
1.2 As múltiplas eras do cinema.....	35
1.3 Lógica da sensação	46
1.4 Figural.....	55
2 NOVOS CORPOS, NOVAS IMAGENS	64
2.1 O que pode o corpo?.....	64
2.2 O que pode o corpo da imagem?	84
2.3 Filmar o grito, mais que o horror.....	93
3 A MISE EN SCÈNE PICTÓRICA	99
3.1 Algumas proposições sobre a noção de fotogenia.....	99
CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS	123
FILMOGRAFIA DE PHILIPPE GRANDRIEUX	132

INTRODUÇÃO

O importante seria [...] fazer filmes como se fosse um pintor. Pintar um filme, sentir fisicamente o peso da pintura sobre a tela. Não ser incomodado por ninguém. Deixar repousar uma tela inacabada e começar outra. Fazer autorretratos cada vez menores (Martin Scorsese).

Philippe Grandrieux nasceu em Saint-Étienne, França. É graduado em Cinema/Rádio-Televisão no INSAS¹, na Bélgica, na turma de 1979. Começou sua carreira quando ainda era estudante, com a instalação *Via la video* (1976), sobre a obra do pintor Claude Viallat². Em seguida, realizou *La peinture cubiste* (1981), parceria com o artista e teórico³ do cinema Thierry Kuntzel. Esse média-metragem foi produzido para a série de televisão francesa *Regards Entendus*, com base no texto do escritor Jean Paulhan. O trabalho se situa nas primeiras problematizações operadas na relação do cinema com o vídeo⁴. A pintura, como o próprio título sugere, novamente tem papel fundamental. A imagem ganha uma roupagem particular, uma densidade, composta por camadas que se superpõem. Ela é espessa, móvel, translúcida (BELLOUR, 1997, p. 190). O efeito “entre-imagens” referente ao trabalho com os dois suportes, além do diálogo com texturas que se assemelham a elementos pictóricos, potencializam procedimentos da composição adotada, aqui, no caso, a alternância entre as imagens feitas em película (filmadas por Grandrieux) e vídeo (gravadas por Kuntzel). Essa divisão permite que os artistas explorem na narrativa a percepção física e psíquica, o real e o imaginário, em suma, a analogia atual e virtual presente entre o cinema e o vídeo. Desde então, Grandrieux transitou entre as mais diversas esferas do audiovisual, realizando dezenas de obras: instalações, vídeo-artes, vídeo-clipe⁵, curtas-metragens, documentários para televisão,

¹ Instituto Nacional Superior das Artes do Espetáculo. É situado em Bruxelas, capital da Bélgica. Os discentes do curso se especializam em um dos seis módulos de audiovisual. São eles: Filme/Rádio-Televisão, Imagem, Som, Montagem e Roteiro, Teatro e Técnicas de teatro para difusão da cultura e técnicas de comunicação social.

² Ele expôs esse trabalho na Galeria Albert Baronian, Bruxelas.

³ Thierry Kuntzel iniciou sua tese (nunca finalizada) *Trabalho do filme/Trabalho do sonho* (Travail du film/travail du rêve) na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, sob a orientação de Roland Barthes. Foi professor de semiologia e análise do texto fílmico no IDHEC e em universidades americanas. Conciliou sua carreira de docente com a de artista audiovisual, realizando instalações e vídeo-artes.

⁴ Raymond Bellour, discorrendo sobre essa obra se pergunta: vídeo-filme ou filme-vídeo, como chamá-lo? (BELLOUR, 1997, p. 181).

⁵ Grandrieux dirigiu o clipe *Putting Holes in Happiness* (2007), que pertence ao disco *Eat Me, Drink Me*, do músico norte-americano Marilyn Manson.

ensaios visuais e exposições em importantes museus, como *Paradise Now! Essential French Avant-Garde Cinema 1890-2008* (2008), na Tate Modern, de Londres, e na retrospectiva *Extreme Love – Philippe Grandrieux* (2008), no espaço Uplink, em Tóquio. A partir dos anos 1980, trabalhou em colaboração com o INA⁶ e com o canal de televisão *La Sept/Arte*. Nos anos 1990, criou o laboratório de pesquisa *Studio Live*⁷, que contou com a participação de cineastas experimentais (Robert Kramer, Thierry Kuntzel, Stephen Dwoskin), fotógrafos (Robert Frank), entre outros artistas audiovisuais.

Estabeleceu inúmeras parcerias ao decorrer do tempo, como *Juste une image* (1982), codirigido por Thierry Garrel e Louissette Neil; *É Possible que a Beleza Tenha Fortalecido nossa Determinação - Masao Adachi* (Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi, 2011), feito em conjunto com a crítica, historiadora e teórica do cinema Nicole Brenez; Catherine Jacques⁸, sua produtora; Françoise Tourmen, sua montadora; e o escritor Eric Vuillard, são nomes fundamentais e recorrentes em sua filmografia. Grandrieux lecionou na FEMIS⁹, na Escola Nacional de Belas Artes, ambas em Paris, e também foi professor visitante na Universidade de Harvard, Estados Unidos, entre 2012 e 2013. Escreveu críticas, artigos e ensaios sobre cinema, além de notas sobre suas próprias obras para revistas como *Trafic* e *Cahiers du Cinéma*. Por mais extensa que seja a lista de trabalhos feitos, só foi se aventurar na direção de um longa-metragem de ficção no final da década de 1990, passados vinte e quatro anos desde sua primeira concepção artística exibida. Essa experiência adquirida em outras práticas permitiu a ele ampliar as possibilidades de expressão no meio cinematográfico, muitas delas ressignificadas do contexto das vanguardas, como a dramaturgia do corpo, próxima a

⁶ Instituto nacional do audiovisual, sediada em Paris. Foi fundada em 1975 e é a entidade responsável pela preservação dos arquivos de rádio e televisão produzidos na França.

⁷ O projeto *Studio Live* convidou artistas a elaborarem planos-sequências de uma hora, sem a intervenção de montagem ou pós-produção. Fotógrafos, artistas do vídeo, cineastas e documentaristas participaram do laboratório de pesquisa.

⁸ Catherine Jacques foi produtora dos três primeiros longas-metragens de ficção de Philippe Grandrieux: *Sombra* (1998), *A Vida Nova* (2002) e *Um Lago* (2008). Ela também trabalhou com outros realizadores, como Werner Herzog, Paulo Rocha, Francisco Norden, Valeria Sarmiento, Nikita Mikhaelkov, entre outros.

⁹ Também conhecida como IDHEC – Instituto nacional superior dos ofícios da imagem e do som, foi criada em 1986. Atualmente é um estabelecimento público francês que tem como objetivo a formação de profissionais de cinema e televisão.

Jean Epstein¹⁰; ou do cinema experimental, como a desfiguração, próxima, por exemplo, a Stan Brakhage¹¹.

O pensador alemão Peter Burger defende a tese de que “só a vanguarda torna reconhecíveis, em sua generalidade, determinadas categorias gerais da obra de arte” (BURGER, 2012, p. 47). O choque entre operações de rompimento desenvolvidas por práticas experimentais se torna vigente posteriormente em outros modelos de criação artística, não necessariamente vinculados às vanguardas. Além disso, a longa trajetória de Grandrieux como documentarista de invenção foi importante na valorização das relações de alteridade. A questão da proximidade ou da distância, essa interação corpo a corpo com o outro é um dado sensível durante a realização de um ensaio documental. Ele busca essa qualidade de presença ou ausência com os atores em seus filmes de ficção mais recentes (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999). Outro dado importante realizado em seus documentários é a valorização da imponderabilidade do real, o elemento impensável que emerge nas gravações. O acaso, o improvisado, em suma, a liberdade, são características que Grandrieux preza durante as gravações de seus longas-metragens. Ele diz: “um filme é um enfrentamento, que confronta alguma coisa. É um verdadeiro risco tanto para quem faz, quanto para quem assiste” (GRANDRIEUX, 2002, p. 24).

A pintura, pelo seu caráter imagético, e o teatro, pelas formas de encenação, são duas heranças que estão no cinema desde o princípio. Realizadores audiovisuais se apropriam dos recursos condicionados de cada meio e esgarçam procedimentos referentes ao dispositivo de criação, possibilitando novos usos cinematográficos. Privilegiamos nesse estudo as obras de Grandrieux, pois elas fomentam de maneira instigante as relações do cinema com as artes plásticas, a partir de sensibilidades estéticas. Seu estilo fricciona elementos pictóricos e vice-versa. Os filmes possuem forças plásticas singulares, que potencializam as propriedades visuais; “o cinema depende das soluções pictóricas [...] a história quis que, nos quatro ou cinco séculos que procederam a fotografia, a pintura explorasse todas as modalidades da expressão plana enquadrada, mesmo as mais ‘fotográficas’ (AUMONT, 2012b, p. 59). Um elemento fundamental na

¹⁰ Os filmes e o pensamento de Jean Epstein será essencial para o presente projeto.

¹¹ O cineasta americano Stan Brakhage é uma das influências de Grandrieux. Ele assume essa predileção em *masterclass*: “Brakhage, pela intensidade e justamente pela vibração das imagens” (GRANDRIEUX apud HABIB, 2012).

análise da obra de Grandrieux é a noção de *mise en scène*¹², isto é, a disposição de objetos e atores – móveis e/ou estáticos – e todo o trabalho com a imagem e som do plano¹³. Em tempos recentes, o debate sobre a rentabilidade dessa noção voltou a ser assunto nas reflexões de cinema. Dois dos principais teóricos do meio – Jacques Aumont (2006) e David Bordwell (2008) – publicaram livros investigando o termo. Eles retomaram o interesse por esse estudo em panoramas distintos. O teórico americano segue a análise cognitiva, estudando minuciosamente o estilo de alguns cineastas eleitos¹⁴. Ele pensa a *mise en scène* como uma construção, valorizando os efeitos e as funções estilísticas de cada realizador. Em *O cinema e a encenação* (2006), Aumont busca a genealogia do conceito na história do cinema. Primeiro recupera seu vínculo com o teatro. Desenvolve a evolução a partir de três textos fundamentais de críticos¹⁵ franceses: *Gênio de Howard*

¹² A noção de *mise en scène* é um dos termos que mais atravessam os campos de criação artística. Seu significado é múltiplo e variado. Sua origem como discurso teórico remonta ao século XIX, no âmbito do teatro. Jacques Aumont afirma que sua primeira aparição como definição se deu em “1874 de acordo com o *Dicionário histórico da língua francesa*” (AUMONT, 2000, p. 5). Surgiu como designação das atividades e ofícios praticados pelo diretor ou encenador, ligado ao “período de consolidação das formas dramáticas burguesas (comédia, melodrama, morte progressiva da tragédia)” (AUMONT, 2000, p. 5). Sua concepção original estava atrelada às discussões entre o texto e dicção. A partir das inovações operadas pelo naturalismo e pelo simbolismo é que o termo se desprende dos ditames da literatura dramática, emancipando-se do império do textocentrismo e levando em consideração outras engenhosidades. A *mise en scène* adquire relevância como criação, e não mais como simples interpretação. Torna-se uma das formas de prática artística mais livres na modernidade, sendo ressignificada de diversas maneiras: “em quase toda a história do cinema, a encenação foi essencial para a construção de um filme” (BORDWELL, 2008, p. 28).

¹³ Plano entendido aqui como unidade de ação e dramaturgia.

¹⁴ Ele se atém principalmente no estilo de Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theos Angelopoulos e Hou Hsiao-Hsien.

¹⁵ A discussão sobre *mise en scène* ganha corpo nas reflexões do pós II Guerra Mundial. As discussões entre críticos e teóricos já não buscam mais habilitar o cinema como arte legítima, como feito anteriormente. Essa já é uma questão ultrapassada. O pensamento se complexificou nesse entretempo. A partir de escritos dos anos 1950, desdobrando questões esboçadas por André Bazin, a noção de *mise en scène* se torna fundamental no debate entre críticos franceses. Um dos objetivos dessas argumentações é elevar a figura do diretor como autor do filme, sendo isso feito através do seu estilo, da singularidade do seu método de direção, concepção autoral diferente das vanguardas dos anos 1920. Os críticos da *Cahiers du Cinéma* e da *Présence du Cinéma* (1959-1967) elegeram alguns cineastas cujos procedimentos estilísticos eram assinaturas diferenciais. Os “jovens turcos” (também conhecidos como os críticos hitchcock-hawksianos) ligados à primeira, valorizavam as singularidades dos filmes de Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Jean Renoir, entre outros. Os macmahonistas, como eram conhecidos os autores próximos da outra, preferiam: Joseph Losey, Otto Preminger, Raoul Walsh, Ida Lupino, etc. Em comum, todos os principais cineastas fizeram carreira em Hollywood. Alguns poucos nomes valorizados por eles não fizeram carreira nos estúdios americanos. Merecem destaque: Kenji Mizoguchi, Jean Renoir e Carl Theodor Dreyer. A definição de *mise en scène* feita pelos críticos é divergente, de forma interna e externa às duas publicações. Havia grande polêmica entre os dois grupos, porém as objeções instigaram produtivas controvérsias e legados. Jean-Luc Godard, que nos anos 1950 e 1960 era crítico de cinema, credita a Rivette a introdução do termo na redação dos *Cahiers du Cinéma*: “na época, falava-se do assunto do filme quando o filme ‘tratava’ de um assunto. Nós chegamos com a idéia de ‘*mise en scène*’, trazida por Rivette, expressão vinda do teatro que ele impôs ao cinema” (GODARD apud OLIVEIRA, 2010, p. 19).

Hawks (1953), escrito por Jacques Rivette; *A organização do espaço em Fausto de Murnau* (1977), por Éric Rohmer¹⁶; e *Sobre uma arte ignorada* (1959), de Michel Moullet. Ao final do livro, apresenta uma crise do conceito em alguns filmes feitos no século XXI. Para ele, a *mise en scène* é um elemento caro a estética do cinema. O autor francês define como:

[...] falar de encenação a propósito de cinema, é, pois, instalarmo-nos na contradição ou, pelo menos, na duplicidade: por um lado, a cena e a sua organização, o teatro, a peça, os atores, o espaço, os trajetos, os pontos de vista, em suma, toda uma topografia do mundo da ficção, toda uma série de gestos narrativos e expositivos; *por outro, uma ciência, uma arte, uma sensibilidade e, por que não, uma qualidade específica, que não estará ligada ao êxito técnico* (AUMONT, 2006, p. 12, grifo nosso).

Bordwell diz a seu respeito: “poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse. Em francês, significa o que, em inglês, chamamos de ‘direção’, e suas origens estão no teatro. *Mettre en scène* é ‘montar a ação no palco’” (BORDWELL, 2008, p. 33). Por mais que a técnica interfira na *mise en scène* através da decupagem, enquadramento, angulação, relação plano/extra-plano, iluminação, movimento ou mesmo as *performances* dos atores, corpos, gestos, entonação da voz, todos são procedimentos manipulados para atingir resultados específicos; “a *mise en scène* cinematográfica usa um repertório rico de técnicas que se afinam com a análise poética” (BORDWELL, 2008, p. 31). Isso possibilita ao realizador audiovisual atingir um estilo, uma lógica de intenções próprias;

[...] na encenação, há também a parte de ‘mistério’ de que fala Éric Rohmer e que é muito simplesmente a marca pessoal do cineasta, o jogo do seu olhar – sem regras *a priori* a não ser a expressão, do charme, da elegância, da medida, em suma, sem outra regra que não da arte (AUMONT, 2006, p. 52).

Aumont, em outro contexto, define o cinema como um “eterno contemporâneo” (AUMONT, 2008a, p. 82) que não cessa de pesquisar novidades e atualidades em sua forma; “ele [cinema] não parou de produzir algo novo, ele não parou em 1990 nem em 2000, filmes continuam oferecendo ideias de cinema e, até mesmo, existem ainda *autores*” (AUMONT, 2008a, p. 82). Os procedimentos, contudo, são outros em relação ao

¹⁶ Sua tese de doutoramento, onde ressalta qualidades estéticas no filme *Fausto* (Faust - Eine Deutsche Volkssage, 1926), de F.W. Murnau.

período áureo da encenação. As formas de criação se transfiguraram. O uso do plano-sequência, com movimentação e profundidade de campo, um dos principais estilos de *mise en scène* do cinema clássico, já não vigora mais como essência da direção.

[...] em meio século e até menos, o cinema terá vivido o equivalente da revolução que fez a pintura passar pelo acme do poder da representação (impressionismo), e depois pelo poder estruturante de suas convenções (de Cézanne ao cubismo), para já não ver saída senão na sensação, na Ideia ou no gesto. Não houve cinema abstrato, e a sensação, a Ideia, o gesto no cinema tiveram definições certamente menos radicais, ainda que, menos audaciosas, do que na pintura (AUMONT, 2006, p. 178, grifo nosso).

A oposição simplista entre encenação e montagem também é relegada. O repertório prático dos realizadores contemporâneos são outros. Um dos aspectos da atual *mise en scène* é valorizar propriedades intrínsecas à imagem; “o cinema esquece as suas raízes teatrais, renuncia a ser fala do mundo, relaciona-se novamente com a imagem (uma imagem, entretanto, refeita da pintura), integra o vídeo, o digital” (AUMONT, 2006, p. 178).

Alguns realizadores, como é o caso de Grandrieux, utilizam a composição da *mise en scène* como investigação pictórica, que se torna um potencial recurso estético. Seus filmes dialogam com procedimentos da pintura. O conceito de *mise en cadre*, desenvolvido por Eisenstein, se aproxima dessa ideia. Ele atribui em seu pensamento a *mise en scène* sob o domínio da construção teatral, ou seja, o trabalho de direção dos atores: “como a *mise en scène* é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a *mise en cadre* é a composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na sequência de montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 24). Essa teoria valoriza a unidade de ação, isto é, o acontecimento, por meio de sua expressividade. Bordwell explica seu uso: “é, ao mesmo tempo, teatral, pois envolve encenação, e pictórica, já que a tela, como um quadro, apresenta ao espectador um plano vertical emoldurado” (BORDWELL, 2008, p. 30). É a manipulação das funções elementares do cinema como valor de elaboração da imagem e não como registro documental. A matéria capturada no estilo de Grandrieux neutraliza o regime representativo e escapa do registro essencialmente figurativo. Sua consequência é a sensação. Um filme paradigmático desse novo contexto é *O Intruso* (L’Intrus, 2004), dirigido por Claire Denis. Sua radicalidade é tanta que Aumont pergunta retoricamente: “será o fim da *mise en scène*?” (AUMONT, 2006, p. 175).

Claire Denis conta uma história acerca da qual é impossível saber que partes são ‘reais’ e que partes são sonhadas ou fantásticas; o filme multiplica as elipses, nunca assinaladas como tais e de duração variável, tornando difícil e aleatória a compreensão da história (muitos pormenores não são esclarecidos); enfim, não há *mise en scène* no sentido de disposição do plano como quadro: os planos são quase sempre pormenores – principalmente os rostos em primeiro plano –, o que acaba por impedir, quase permanentemente, que se restabeleçam mentalmente as relações espaço-temporais entre personagens e entre planos (AUMONT, 2008, p. 179).

A lógica dessas imagens é outra. No âmbito contemporâneo, cineastas cada vez mais se aproximam das artes plásticas, buscando ampliações das possibilidades estéticas do meio. O aspecto sensível e a lógica da sensação se tornam conceitos operantes nas obras de alguns desses artistas. Eles recorrem a procedimentos cinematográficos que, em geral, não priorizam signos discursivos inteligíveis.

[...] a encenação já não reina nos filmes como reinava em 1919, em 1939 ou em 1959. Os problemas continuam a colocar-se, análogos, ainda que não idênticos. Da mesma forma que o pintor, livre do encargo de representar o mundo (ou para sempre destituído do poder de o fazer), inventa outras tarefas através da composição, da pincelada ou do material, o cineasta, livre da necessidade de relacionar cenas com uma Cena original, descobre outras regras e outras obrigações (AUMONT, 2008, p. 179).

O surgimento desse tipo de estética é visível em filmografias das mais distintas, demonstrando como é uma questão cara ao presente cinema. Cineastas como Abel Ferrara, Alexandr Sokurov, Béla Tarr, Claire Denis, David Lynch, Philippe Grandrieux, Wong Kar-Wai apresentam em seus diferentes estilos características em diálogo com a sensação. A *mise en scène* procura, através dos sons e imagens, efeitos sinestéticos. É uma perspectiva distante da representação e do privilégio da narração. As composições estão atreladas a outras sensibilidades: “nem tudo no cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos ‘estéticos’ de cor e de composição” (AUMONT et al., 2009, p. 92). Por mais que a qualidade dos filmes dos cineastas supracitados seja singular, eles ainda são uma pequena minoria que trabalham outras tipologias de *mise en scène*¹⁷.

¹⁷ Questionado sobre a raridade de cineastas que ‘trabalham a sensação’ no cinema contemporâneo e em comparação com outras práticas artísticas, Grandrieux respondeu: “no cinema experimental, assim como no vídeo, há bastante coisa. Existem poderosos mundos ficcionais sendo criados no campo da

A noção de expressão auxiliará na compreensão do estilo de Grandrieux, contudo é preciso atentar para um problema dessa terminologia. Jacques Aumont frisa: “poucas palavras do vocabulário crítico ocasionaram tantas aproximações, tantos mal-entendidos quanto a palavra ‘expressão’, sobretudo à medida que seu uso tornou-se mais frequente, há um século” (AUMONT, 2012a, p. 288). Ele demonstra como o termo é versátil e ambíguo, e possui entusiastas (Suzanne Langer, Ernst Gombrich) e detratores (Jacques Derrida, Julia Kristeva). A expressão é uma construção que leva em consideração aspectos do sujeito-objeto, mas também componentes culturais e arbitrários. É uma noção de valores atrelada à própria ontologia artística.

Não iremos nos ater aqui a todas¹⁸ as definições e questões apresentadas por Aumont, apenas à de maior interesse a essa pesquisa. A arte é um campo de transformação da realidade. Por mais que ela possua inúmeras faculdades de cópia e mimese, sua concepção é um tipo de invenção, criativa. A expressividade pode estar presente em todas as obras de arte. Os usos e efeitos dela dependem das estratégias empregadas. Algumas opções estilísticas configuram campos de potência: “a expressão é a encarnação de uma forma abstrata, e o que dá forma simbólica ao *feeling*” (AUMONT, 2012a, p. 288). O historiador da arte, Ernst Gombrich¹⁹, se concentra nos aspectos formais como elementos incidentes dessa qualidade, pensamento este extremamente relevante. A mobilização de procedimentos particulares influi sobre a composição das obras. Todavia, seu pensamento é diferente do nosso ponto de vista. Gombrich pensa a expressividade extrínseca à obra. A expressividade é uma figura estética, um acessório ao campo da arte. Na nossa perspectiva adotada, os recursos artísticos têm como objetivo propiciar forças e intensidades, agenciamentos afetados e que também afetam. O próprio Aumont atesta a incerteza dessa noção: “sua definição varia ao sabor dos valores estéticos reconhecidos pela sociedade [...] está ao mesmo tempo na obra e fora da obra, eterna e histórica” (AUMONT, 2012a, p. 292). Iremos priorizar seu uso em ligação com regimes de sensibilidade. São artificios resultantes da experimentação, rompimentos do domínio figurativo. Gilles Deleuze e Félix Guattari, dois filósofos essenciais para o presente estudo, explicam:

música, assim como na fotografia e na dança, enquanto que nos filmes não se cria mais nada” (GRANDRIEUX apud BÉGHIN; DELORME; LAVIN, 2001).

¹⁸ Para mais detalhes, ver AUMONT (2012a), em especial o subcapítulo *A imagem expressiva*, p. 288-310.

¹⁹ Para mais detalhes, ver GOMBRICH (1983).

[...] são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente. E de modo algum porque seria necessário passar por isto, nem porque poder-se-ia proceder somente por aproximações: a anexatidão não é de forma alguma uma aproximação; ela é, ao contrário, a passagem exata daquilo que se faz (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 42).

A investigação estética de Grandrieux através da plasticidade dos filmes é um exemplo de expressividade como possibilidade de *mise en scène*. Sua postura experimental está distante da linguagem tradicional. Ele rompe com a gramática cinematográfica e renova as virtudes da arte, em particular, a força da imagem:

[...] as definições atuais da noção de expressão destacam uma espécie de autonomização ostensiva, e de hipertrofia, do trabalho formal. Ou é a própria forma que é acentuada, sublinhada, às vezes deformada, ou é o tratamento do material que é insistente, tornado visível” (AUMONT, 2012a, p. 294).

Margine Beugnet, pesquisadora do cinema da sensação, contextualiza o processo experimental desse realizador como um princípio informe, que trabalha para “perturbar a ordem familiar da economia formal da cinematografia dominante” (BEUGNET, 2005, p. 182). Ela o aproxima dos cineastas da vanguarda da década de 1920, que também não priorizaram o enredo, mas evocavam “o que se encontra nas fronteiras da consciência” (BEUGNET, 2005, p. 183).

O estilo de Grandrieux é extremamente visual, ao ponto de as narrativas serem permeadas por pouquíssimos diálogos. Ele valoriza o aspecto material do cinema, isto é, o poder e indício de presença, destacando seu viés pictórico: a textura, tatilidade, a escuridão, o uso diegético da cor, em suma, a materialidade. O objetivo é tornar a *mise en scène* um catalisador de sensações. O realizador se vale de uma série de estratégias para isso, em geral, elementos pró-fílmicos, ou seja, o que está sendo registrado diante da câmera. O corpo²⁰ é um item essencial nessa exploração e se torna um importante dinamizador de experiências estéticas em suas obras. Outras estruturas fílmicas, como o corte, o tempo, ritmo, os movimentos, também são fundamentais e ampliam as possibilidades sensíveis. Grandrieux investe nos dados físicos: materiais, carnis,

²⁰ O pesquisador e teórico australiano Adrian Martin corrobora que Grandrieux é um cineasta do corpo, contudo seu estilo corporal é diferente de Luchino Visconti, F. W. Murnau ou Kenji Mizoguchi (MARTIN, 2005, p. 168). Para ele, não há espaço entre os corpos de Grandrieux. Eles são postos juntos, uma massa opaca, conectados com uma potência violenta. Os corpos negociam sua proximidade como presença.

eróticos, que apresentam forças sensoriais. É a constituição de uma atmosfera, cujos procedimentos estéticos apostam na intensidade de experiência, colocando a câmera em um ponto de vista interno ou mesmo à deriva nas cenas. Esse tipo de *mise en scène* fomenta de modo instigante as conexões do cinema com as artes plásticas, a partir de pesquisas com o figural, um tipo específico de uso e entendimento da imagem. O próprio Grandrieux descreve o seu estilo como um cinema meteorológico (GRANDRIEUX, 2000). Ele trabalha com a variação de climas: raiva, alegria, repulsa, euforia, tristeza, etc. São questões suscitadas por intensidades, fluxos, energias. Ele almeja trabalhar com blocos de sensações, afetos, que não estão entendidos muito bem pelos personagens (GRANDRIEUX, 2000).

Os três filmes aqui selecionados – *Sombra* (Sombre, 1998), *A Vida Nova* (La Vie Nouvelle, 2002) e *Um Lago* (Un Lac, 2008) – apresentam experimentações com ímpeto no âmbito da arte contemporânea. Nicole Brenez diz que ele “constitui um ponto avançado das pesquisas cinematográficas e representa aquilo que os filmes de Jean Epstein foram nos anos 20 e 30 ou o que Philippe Garrel foi nos anos 70 e 80” (BRENEZ, 2005, p. 18). Sua obra é uma aposta estética. O primordial não é contar uma história ou apresentar um complexo esquema narrativo. Ele prefere investigar a força das imagens, por meio da potência plástica dos corpos e rostos, paisagens e espaços, que determinam secundariamente a narração, e não o inverso, a ponto de atingir uma “figuração infernal, digna de El Greco ou Dante” (BRENEZ, 2005, p. 19).

[...] porque contar histórias, narrativas que sempre assumem uma série de eventos ordenados, cronológicos, a gradação de fatos e sentimentos. As perspectivas não são ilusões de óptica. A vida não é deduzida como aquelas mesas de chá chinesas que são geradas sucessivamente uma a outra. Não há histórias. Nunca houve nenhuma história. Somente situações absurdas, sem começo, sem meio e sem fim (EPSTEIN apud AGUT, 2005, p. 71).

Uma das consequências desse tipo de cinematografia é o caos, o fluxo livre da matéria, que o realizador utiliza como propiciador de sensações. Procedimentos ligados ao cinema experimental são apropriados de maneira diegética. As estratégias da *mise en scène* focam principalmente na invenção da imagem. Em sua filmografia, a narrativa não é utilizada para explicar ou justificar acontecimentos. A concatenação lógica do enredo é problematizada, isto é, o agenciamento das ações não fica atrelado à mera coerência da trama. Mesmo os diálogos ou textos são mínimos. As histórias são estímulos para

confrontações de ações e intensidades: “o que faz com que suas aventuras sejam impactantes são as sensações, cuja intriga é a ocasião que surge como oportunidade para o florescimento de imagens, onde o catalisador são os corpos (des)figurados, e que permitem ao espectador de produzir também uma ficção” (BÉGHIN apud DURAFOUR, 2009, p. 93). Os movimentos, gestos, toques, olhares, em suma, o não dito é suficiente como procedimento relacional entre personagens. Esses atos se tornam potências de comunicação e invenção.

O próprio Grandrieux opera a câmera em seus filmes; “é o olhar, é a visão ... é como eu olho para você agora, eu não posso dizer a ninguém. É realmente uma questão de alteridade, esse é o limite” (GRANDRIEUX, 2005). Ele diz que prefere câmeras na mão ao invés de conectadas à tecnologia *steadicam*²¹, pois a primeira está diretamente ligada ao corpo. Isso ocasiona uma vibração, força própria que é utilizada funcionalmente, e não como recurso maneirista. O cineasta escolhe utilizar câmeras digitais DV, não pela economia financeira, e sim pelo imediatismo da sensação. Isso facilita a interação física com os atores. Durante as filmagens, ele se aproxima muito desses corpos, é um tom erótico. A câmera enfatiza a tutilidade em cena, ao ponto de a respiração ser um som recorrente em sua filmografia. Desse modo mais intimista, a imagem está visível ao seu olho nu, diferentemente se optasse por todo o aparato industrial (luzes, refletores, tripés) de um *set* (GRANDRIEUX, 2002). Outra facilitação do digital é a possível extensão da duração do plano, na qual os atores interpretam com mais liberdade, tanto de espaço, quanto de tempo. São questões pessoais: a movimentação, o olhar, o estar lá, o poder de presença.

[...] quando você faz um filme, você organiza coisas, você escreve, você decupa, você seleciona o elenco, você pensa muito, você toma notas, você escreve o roteiro, você prepara tudo, é um grande processo intelectual. Mas quando você filma é outra coisa. É uma real volta à sensação, pura sensação, sentimentos puros e a pura intuição (GRANDRIEUX apud BORCHERT; VETTER, 2012).

Ele busca uma percepção háptica, uma função do toque, que não está mais subordinada à configuração óptica. A frase de Deleuze sobre esse modo de pintura se assemelha com o processo de filmagem de Grandrieux: “o pintor pinta com os olhos, mas

²¹ A *steadicam* é um equipamento de câmera que é acoplado ao corpo do cinegrafista por meio de um colete. Se tornou um tradicional sistema cinematográfico e tem como objetivo estabilizar as imagens.

apenas na medida em que toca com os olhos” (DELEUZE, 2007b, p. 156). Grandrieux busca experiências sensoriais, cujos procedimentos visuais se amparam não na reprodução do registro cinematográfico, mas na dinâmica de imagens trabalhadas como potência do material poético. Elas apresentam uma intencionalidade, um impulso pictórico interno ao estatuto cinematográfico. A montagem, nesse viés, busca a construção de ritmos e forças, e não a coerência ou a compreensão narrativa. A estética na qual a *mise en scène* de Grandrieux se insere destitui a imagem de uma funcionalidade representativa. Os ornamentos da matéria que compõem os filmes criam intensidades dramatúrgicas em suas diegeses de maneira eficaz. Por mais que a filmografia apresente narrativas, elas não são o primordial. Esse estilo encontra novas sensações, possibilidades na invenção de uma relação da imagem de cinema com a materialidade e a pictorialidade. Ele busca a construção de experiências, sejam elas corporais, físicas ou mesmo pós-humanas, como a ênfase no papel das paisagens. É um cinema da sensação, cujo papel do enredo possui aspectos inseparáveis dessa tipologia estética. É essa conciliação que possibilita o florescimento de imagens experimentais dentro de um contexto narrativo.

As reflexões sobre a fotogenia que marcaram a vanguarda francesa da década de 1920 auxiliam na compreensão desse encantamento das forças estéticas. Esse conceito valoriza o poder de reprodução da imagem, um tipo de fascinação. É um modo de expressão – visual e sonoro – que só pode ser atingido através de especificidades cinematográficas, algo que o próprio Grandrieux afirma analogamente:

[...] ser capaz de contemplar o poder do real, sua efusão, sua vibração aleatória, para ser capaz de transmitir isso, e pela duração de uma tomada, para tornar o céu ou uma montanha, um rio, ou a massa tumultuosa do oceano. É quando o cinema é grande. O ritmo, a forma como os corpos são enquadrados e iluminados, é quando começamos a nos perder que o cinema se aproxima mais do que ele essencialmente é: uma experiência sensual do mundo (GRANDRIEUX apud BEUGNET, 2007, p. 5).

O cineasta assume, em entrevista a Nicole Brenez, que não possui uma cultura cinéfila, que não pensa nos diretores antecedentes na hora de filmar (BRENEZ, 2003). Em outra entrevista, nega que seu estilo esteja próximo da tradição da modernidade (*Nouvelle Vague*), mas admite a predileção pelo cinema mudo, pelo expressionismo alemão e por toda a cinematografia enraizada no cinema russo (GRANDRIEUX apud MASOTTA, 2010). Em seus filmes, minimiza a importância da história no sentido da psicologia, mas admite que eles enveredam por acontecimentos, um estilo extremamente

brutal: “é terrível como abandonamos o cinema nesta abordagem comportamental, em que $A + B = C$, então você precisa escrever um roteiro que mostre que $A + B = C$. Isso é angustiante.” (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999). Seu desejo é fazer obras artísticas que modifiquem e influenciem todo o viver do seu público. Colocar os seres humanos na frente de imagens e sons e que eles possam sentir alguma coisa dentro de si, algo profundo (GRANDRIEUX apud BORCHERT; VETTER, 2012). E isso sem passar pelas palavras ou textos, apenas a sensação de estar vivo e a complexidade que isso implica. Ele filma pedaços de sonhos, as deformações do corpo, a plasticidade da natureza.

[...] eu não escrevo um roteiro do gênero: ‘interior, cozinha, dia’, isso é tão deprimente, eu pegaria uma arma se tivesse que escrever assim. Eu escrevo pequenos pedaços, notas, procurando também o ritmo das frases. Tomo muitas notas sobre os atores, a luz, o som (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999).

Brenez ressalta a forma negativa como seu cinema é recebido tanto pelo público como pela crítica especializada (BRENEZ, 2005, p. 11). Especificamente sobre o lançamento de *A Vida Nova*, a pesquisadora diz que o filme sofreu desprezo, sarcamos, insultos, comentários difamatórios. Mesmo para os entusiastas de *Sombra*, seu longa-metragem anterior, a segunda obra foi um grande choque estético: “um após o outro, importantes filmes são esmagados contra a parede pelas convenções e negligências” (BRENEZ, 2005, p. 12). Apenas duas revistas francesas defenderam e valorizaram essa obra em sua época: *Les Inrockuptibles* e *Trafic*. A crítica mais tradicional condena a opacidade narrativa de seus filmes e não se atém com as preocupações estéticas e visuais do realizador. A busca pela sensação, não mais pelo sentido passa a margem das discussões, é um desafio penoso para grande parte dos espectadores.

Gostaríamos de ressaltar que, na nossa perspectiva adotada, as imagens do cinema de Grandrieux pensam. A associação expressiva de elementos combinatórios como texturas, superfícies, cores, luzes, penumbras, movimentos, potencializam a estética. O cinema é um modo de pensamento original e poderoso. As imagens, em geral, nos oferecem algo para refletir, pois elas próprias são uma forma de pensamento e reflexão. Ela se apresenta como uma vasta gama de variedades, que recorrem às formas mais diversificadas: do contato pré-individual e impessoal ao cerebral e intelectual. A imagem evoluiu com o decorrer do tempo, passando por inúmeras transformações e atualizações.

Está presente na sociedade de forma política, científica, histórica, artística, etc. Ocupa um lugar de destaque no nosso cotidiano, sendo gerada e consumida incessantemente. É tão numerosa quanto a capacidade de conceitos que pode gerar: “deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho [Sigmund Freud], como obra e objeto de passagem [Walter Benjamim], monumento e objeto de montagem [Sergei Eisenstein], não saber [Georges Bataille] e objeto da ciência [Aby Warburg]” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 14). Nosso intuito aqui é desenvolvê-la de modo teórico no âmbito estético, em contato com o campo da sensação. A tese de a imagem existir como ser com vida própria e pensar por si só é recente nas problematizações teórico-filosóficas. A partir disso, mesmo objetos como um filme, um fotograma ou uma foto pensam. Jacques Aumont (2008b) destaca quatro importantes livros de três autores²² que sustentam essa tese: *Discourse Figure* (1971), do filósofo Jean-Francois Lyotard; *L’Homme Ordinaire du Cinéma* (1980) e *Du Monde et du Mouvement des Images* (1997), do teórico do cinema e da imagem Jean Louis Schefer; e *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (1981), do filósofo Gilles Deleuze.

[...] paradoxalmente, dos três primeiros, é o não filósofo que tem as hipóteses mais racionais. Para Schefer, a imagem é uma modalidade de pensamento, num sentido bastante próximo, no fundo, daquilo que antes se chamava ‘pensamento pré-verbal’; assim, das imagens paleolíticas, ele não quer reter – na contracorrente da interpretação ‘xamânica’ hoje dominante – senão o fato de que elas testemunham um pensamento em ato: as imagens são, *por si mesmas*, uma maneira de compreender e de apreender o real, uma maneira de reagir por meio de uma produção humana, isto é, artificial e concertada, ao enigma da existência e do mundo (Schefer, 1999). As proposições de Lyotard, retomadas e deslocadas por Deleuze, são aparentemente mais precisas, mas são, na verdade, mais hipotéticas: a imagem seria o lugar ao qual se consigna uma ‘força’ vital, a qual seria a origem mesma de toda figura. (AUMONT, 2008b, p. 25).

Gostaríamos de priorizar questões desenvolvidas pelos dois filósofos franceses. Em *Discours, Figure*, a tese de doutoramento de Lyotard, o autor apresenta a noção de figural, entendida por ele como uma oposição ao discurso. Essa chave de leitura problematiza a representação e significação do texto e da figura, valorizando outros elementos, como a expressão sensível, a opacidade e materialidade: “pode-se dizer que a

²² Aumont destaca outros dois autores que elevaram essa ideia: “as iniciativas paralelas de dois jovens pesquisadores cuja energia foi decisiva: Georges Didi-Huberman e Nicole Brenez” (AUMONT, 2008b, p. 25).

árvore é verde, mas com isso não teremos posto a cor na frase” (LYOTARD, 2002, p. 41). É uma aproximação filosófica a respeito de questões artísticas, que expõe como as obras são complexas e irreduzíveis as conceituações teóricas. O discurso é um campo de saber, a arte, por sua vez, propicia uma infinidade de problemas imanentes aos sistemas de sentido analítico. Ambos são modos de pensamento singulares, que devem ser apreendidos de maneira horizontal, sem a submissão ou redução da produção artística a teórica, ou vice-versa.

Já *Francis Bacon: lógica da sensação* é um instigante estudo das imagens pictóricas desenvolvida por Deleuze. Suas obras anteriores sobre a produção artística se concentravam em trabalhos de escritores – Sacher-Masoch, Lewis Carrol, Marcel Proust, Franz Kafka. A lógica da sensação apresentada pelo filósofo é fundamental para o presente projeto. Características da filmografia de Grandrieux se assemelham em alguns pontos com as obras de Francis Bacon, pintor britânico eleito pelo autor nessa monografia. Ambos os artistas evidenciam naturezas singulares e extremas, muito mais preocupados com a estética referente à sensação do que à representação. Existe uma ligação não só de suas figuras, como de suas temáticas lúgubres. Os filmes de Grandrieux recorrem a enredos mínimos, porém enveredam por universos soturnos, personagens envoltos em angustiadas incompletudes. Bacon também se aproxima da abjeção e do grotesco para manifestar sua arte. As imagens dos dois são portadoras de características fortes quanto à experimentação. Os traços do pintor ecoam na *mise en scène* do cineasta. Grandrieux assume em *masterclass*²³, a respeito de influências, sua dívida com a obra e principalmente com o pensamento desse artista britânico.

[...] mas me é especial Bacon, e menos pela sua pintura, o que é justamente paradoxal. Bacon me interessa pelo homem que era e o que ele pensava das coisas, inclusive as conversas entre Francis Bacon e David Sylvester, que são absolutamente magníficas. Ela se chama *A Brutalidade dos Fatos* e são entrevistas onde ele fala sobre a pintura, e uma coisa que me preocupa diretamente: quando você está em frente a uma tela, e ele explica isso muito bem, a questão não é fazer uma representação de um rosto, não é representar, a questão não está na semelhança ... Então ele joga tinta na pintura, e a face pintada sobre a tela é totalmente caótica, não tem nenhuma organização, de repente, ele vê surgir uma boca, um pedaço de mão, um fragmento de paisagem, ou

²³ A *masterclass* foi proferida no dia 13 de outubro de 2012, dentro de uma retrospectiva da filmografia de Philippe Grandrieux organizada pelo Festival du Nouveau Cinéma, em Montréal. O vídeo dessa palestra está disponível no suplemento de DVD de *Um Lago* (Un Lac, 2008) que acompanha a edição n. 160 da revista *24 Images*, dez 2012-jan 2013. Ela também foi transcrita e está publicada em <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

seja, ele não diz que vai pintar uma boca, uma paisagem, uma mão. Ele disse que não pode fazer nada e é essa a verdadeira questão. Não pode dizer que se vai desenhar uma boca, é completamente impossível de fazer, a boca fica com um semblante empobrecido, ela não fica com a carga poética que lhe é dada. Ela permite imensas possibilidades se situada na possibilidade do caos de fazê-la sem forma. É a partir do informe que ele começa (GRANDRIEUX apud HABIB, 2012).

O realizador radicaliza suas propostas de cinematografia, principalmente no que tange ao visual. Esse cruzamento possibilita um poderoso sistema de pensamento. Ele cria operações sensoriais e afetivas através das imagens, que funcionam quase que de modo autônomo como valor de expressão. Em entrevista a Jenny Chamarette, o cineasta diz que o texto de Deleuze que o envolveu mais profundamente com o cinema não foi *Cinema I: a imagem-movimento* e nem *Cinema II: a imagem-tempo*, mas *Francis Bacon: lógica da sensação*, que coloca o conceito de figural como uma chave de engajamento com o trabalho de Bacon (CHAMARETTE, 2011, p. 81). Esse conceito tem um papel de destaque nas discussões teórico-filosóficas sobre a imagem nas últimas décadas. Autores tão heterogêneos como Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, David Rodowick, Dudley Andrew, Jacques Aumont, Philippe Dubois, Nicole Brenez, François Aubral, Dominique Chateau, Luc Vancheri, Adrian Martin, Jean-Michel Durafour se debruçaram sobre esse tipo de matéria.

A justificativa deste projeto – *Um cinema da sensação: a mise en scène de Philippe Grandrieux* – nasce da constatação do surgimento de novas maneiras de expressão no cinema experimental contemporâneo, da importância de pesquisar as obras de um realizador como Philippe Grandrieux, que inverte a lógica realista e narrativa dominante no meio e parte para vias mais plásticas, aspecto que o estreita com alguns pintores e cineastas experimentais. A hipótese dessa dissertação é a reconfiguração dos modos de *mise en scène*, principalmente no que se refere às potencialidades das imagens e às outras formas de dramaturgia que isso propicia. São maneiras inventivas, que libertam os filmes do enredo e abrem espaço para novas forças onde o primordial é a sensação. *Sombra* (*Sombre*, 1998), *A Vida Nova* (*La Vie Nouvelle*, 2002) e *Um Lago* (*Un Lac*, 2008) se filiam a essa tradição. Nosso estudo pretende explorar características específicas das questões estéticas suscitadas pelas obras de Grandrieux, evidenciando suas qualidades. *Sombra* é o seu primeiro longa-metragem de ficção. O filme se concentra em Jean (interpretado pelo ator Marc Barbé), um viajante mestre de marionetes que também carrega uma fantasia de lobo entre seus pertences. Ele é um *serial killer*, que

estupra e assassina mulheres pelos lugares por onde passa. É um personagem opaco, confuso, que mal consegue se expressar pelas vias racionais da linguagem. A outra protagonista é Claire (interpretada por Elina Lowensohn), jovem virgem e inocente, o oposto de Jean. Eles se conhecem em um dia em que o carro dessa mulher quebra à beira da estrada. A relação entre ambos é ambígua: se dá entre a repulsa e a paixão. Eles desenvolvem uma espécie de romance. Nossa investigação sobre a obra enfatiza o papel das imagens a partir de desdobramentos da abjeção, das potencialidades do corpo e da visualidade háptica.

A vida nova (La Vie Nouvelle, 2002) é sobre Seymour (interpretado por Zachary Knighton) e Roscoe (Marc Barbé), dois estrangeiros que estão comprando prostitutas e escravos na cidade de Sófia, capital da Bulgária. Eles negociam com Boyan (Zsolt Nagy), um misterioso mafioso local. Seymour fica apaixonado por Mélanie (Anna Mougialis), uma garota de programa e cantora de cabaret. Ele faz de tudo para tê-la, ao ponto de trair o seu amigo e abandoná-lo. As opções visuais desse filme se assemelham em muitas circunstâncias com o longa-metragem anterior. A violência e o sexo explícito são recorrentes, assim como a experimentação com os corpos e com as imagens. Examinaremos as escolhas estéticas, ressaltando suas funções diegéticas.

Um Lago (Un Lac, 2008) possui um enredo mais singelo. A história transparece na superfície um calmo ambiente familiar, com os personagens vivendo em um microcosmo rodeado pela natureza: o lago, montanhas, florestas, etc. Alexi (Dmitry Kubasov) é um jovem lenhador, mesma atividade exercida pelo seu pai. Ele tem constantes ataques epilépticos. O personagem é muito próximo a Hege (Natalie Rehorova), sua irmã, desenvolvendo um forte desejo sexual pela jovem. A família ainda é composta por um irmão mais novo, pela mãe, que é cega, e pelo pai. A chegada inesperada de Jurgen (Alexei Solonchev) abala toda a estrutura familiar. A análise do filme irá enfatizar a sensação a partir do conceito de fotogenia, tomando como base a teoria cinematográfica de Epstein, principalmente sobre quatro aspectos: a importância estética do movimento, o uso poético do *close* ou primeiro plano, a paisagem filmada como um “estado da alma” e a criação de um novo tempo, não cronológico.

Grandrieux cria operações da sensação através das imagens, que funcionam quase que de forma autônoma como valor de expressão. É um tipo de *mise en scène* singular. São cruzamentos com elementos pictóricos e com práticas do cinema experimental que

possibilitam isso. Sua estética é um excelente exemplo de como a arte pensa e como também é uma intercessora do ato de pensar.

1 IMAGENS E SENSAÇÃO

1.1 Blocos de sensação

Os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas conversações, suas opiniões; mas o poeta, o artista, abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar, em uma luz brusca, uma visão que aparece atrás da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. (D.W. Lawrence).

Uma das principais marcas da filosofia de Gilles Deleuze é elucidar sobre o que seja pensar e quais as formas de isso ser executado. O autor buscou uma concepção filosófica nova, aberta para o domínio do sensível e para as linhas do pensamento das diferenças. Esse mote se torna comum em suas inúmeras obras, contudo os problemas apresentados passam por modificações e perspectivas heterogêneas. Ele argumenta como o ato de pensamento não é exclusivo da filosofia, que outros campos de criação também possibilitam instigantes reflexões. Em algumas de suas obras, apoia-se nas artes como instrumento para o pensamento, mas também como novo modo de pensar. Essa problemática²⁴ para Deleuze, em linhas gerais, é com o ato de criação e a experimentação, questões distantes de julgamentos e juízos de valor. Ele estabeleceu intercessões com as artes plásticas, cinema, teatro, música, literatura, sob matizes diversos. É necessário ressaltar que ele não muda de papel, isto é, não se torna crítico, historiador ou teórico das artes. Permanece filósofo, satisfazendo sua definição da própria disciplina, ou seja, criar ou inventar conceitos. A filosofia é uma disciplina criadora, que é divergente da mera reflexão. Em sua conferência²⁵ na FEMIS²⁶, intitulada *O que é o ato de criação?*, afirma

²⁴ O posicionamento de Deleuze sobre estética está mais próximo das ideias de Friedrich Nietzsche do que de Immanuel Kant, tomando como base dois autores referenciais sobre o estudo filosófico desse assunto.

²⁵ Esta conferência foi realizada no dia 17 de março de 1987, a convite de Jean Narboni, então crítico de cinema pertencente a *Cahiers du Cinéma*. Excertos da palestra foram publicadas em texto sob o título *Ter uma ideia em cinema*, na ocasião da homenagem aos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. A versão integral da palestra foi publicada pela primeira vez na revista *Trafic*, n. 27, outono de 1998 (DELEUZE, 1998).

que “os conceitos não existem, em plenitude, em uma espécie de céu onde aguardam para serem colhidos por um filósofo. É preciso fabricá-los” (DELEUZE, 2013, p. 389). Um dos seus procedimentos de criação de conceitos é a partir da colagem, do que já foi pensado. Busca, com isso, ampliar os modos de expressão e a própria epistemologia do seu meio.

[...] a pesquisa de novos meios de expressão filosófica foi inaugurada por Nietzsche e deve prosseguir, hoje, relacionada à renovação de outras artes, como, por exemplo, o teatro ou o cinema. A este respeito, podemos, desde já, levantar a questão da utilização da História da Filosofia. Parece-nos que a História da Filosofia deve desempenhar um papel bastante análogo ao da colagem numa pintura. A História da Filosofia é a reprodução da própria Filosofia. Seria preciso que a resenha em História da Filosofia atuasse como um verdadeiro duplo e que comportasse a modificação máxima própria do duplo (DELEUZE, 2000, p. 39, grifo nosso).

Se Deleuze estabeleceu vínculos com o pensamento de alguns filósofos precedentes e contemporâneos em alguns de seus trabalhos, como *Nietzsche e a filosofia* (1962), *A Filosofia Crítica de Kant* (1963), *Bergsonismo* (1966), *Spinoza e o problema da Expressão* (1968), *Foucault* (1986), por exemplo, é antes para buscar uma diferença²⁷ do que uma repetição ou mapeamento com o interlocutor. Ele produz um duplo nessa relação, uma criação própria, a partir de formulações novas extraídas das ideias de outros.

[...] é por força da admiração que se reencontra a verdadeira crítica. Hoje, a doença das pessoas é que elas não sabem mais admirar; ou então, são ‘contra’, aferem tudo por seus parâmetros, tagarelam, e escrutam. Não convém proceder assim; é preciso remontar aos problemas que são formulados por um autor de gênio, para chegar àquilo que ele não diz no que diz, para daí extrair alguma coisa que ainda lhe devemos, embora com o risco de fazê-la voltar contra ele mesmo. É preciso ser inspirado, visitado pelos gênios que se denuncia (DELEUZE, 2006, p. 179).

Em *Diferença e Repetição*, sua tese de doutoramento, afirma: “o que é primeiro no pensamento é o roubo” (DELEUZE, 2000, p. 329). Retoma essa questão nos *Diálogos com Claire Parnet*, a partir de uma frase de uma letra de Bob Dylan: “sim sou um ladrão de pensamentos” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 17), escreveu o músico americano.

²⁶ Escola nacional superior dos ofícios da imagem e do som, criada em 1986. Atualmente, é um estabelecimento público francês que têm como objetivo a formação de profissionais de cinema e televisão.

²⁷ Deleuze o faz como uma espécie de discurso indireto livre, utilizando uma expressão da literatura.

Deleuze explica: “encontrar é descobrir, capturar, roubar. Mas não há um método para descobrir, apenas uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como” (DELEUZE; PARNET, 2004). O cruzamento com as artes e com as ideias dos artistas permite ressonâncias e interferências, múltiplas formações conceituais para sua abordagem filosófica. Essa relação é horizontal. Deleuze não fez filosofia a serviço da arte, assim como não utilizou a arte a serviço da filosofia: “o que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 158). Argumenta que é necessário aprender a ouvir o que os artistas têm a dizer e estudar seus *modus operandi*. Os artistas são os que melhor discorrem sobre o que fazem, contudo muito do que criam extrapola o domínio da arte. A noção de *Corpo sem Órgãos* é um exemplo disso. O conceito foi extraído do poema *Para acabar com o julgamento de Deus* (Pour en finir avec le jugement de Dieu, 1947), escrito pelo poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud. A expressão ressoa conceitualmente primeiro em *Lógica do Sentido* (1969), depois em outros dois livros escritos em parceria com Félix Guattari: *O anti-édipo – capitalismo e esquizofrenia 1* (1972) e *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2* (1980), por fim retorna às questões artísticas em *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981). Deleuze buscou ressonâncias entre os campos de invenção, salientando suas divergências: a filosofia procede por um plano de imanência ou consistência; a arte opera por um plano de composição: “o importante nunca foi acompanhar o movimento do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. Se ninguém começa, ninguém se mexe. As interferências também não são trocas: tudo acontece por dom ou captura. O essencial são os intercessores” (DELEUZE, 2010, p. 160). Para ele, o que define o pensamento, o elo em comum entre as três grandes formas do pensamento – a arte, a ciência e a filosofia – é o tensionamento construtivo com o caos.

A filosofia procede de maneira distinta das teorias sobre as artes. Estas fazem proposições acerca das capacidades de cada meio. A teoria gera esquemas, modelos analíticos. Jacques Aumont (2008b) estabelece três núcleos principais de significados da teoria: a especulação, a sistematicidade e a força explicativa. É um tipo de conhecimento e aproximação sobre determinados objetos, elaborado, na maioria das vezes, no domínio hermenêutico. É um paradigma que impõe a necessidade da interpretação, que busca atribuir coerência e sentido aos objetos. Ela busca evidenciar noções gerais por intermédio da aceitação de hipóteses e/ou objetivos. A teoria é uma possibilidade de

reflexão que auxilia na compreensão de certos aspectos ou fenômenos de cada matéria: “um botânico deve ser levado a fazer uma pergunta geral pela aparência de uma flor em particular, mas sua teoria deve ser aplicável a mais flores do que aquela que ele primeiro observou; do contrário, ele não seria um cientista, mas um curioso” (ANDREW, 2002, p. 15). Deleuze, todavia, valoriza a experiência produzida pela arte. São considerações que problematizam o mero sentido lógico. Ele adota a fórmula poética e provocativa: “todo um mundo de micropercepções que nos conduzem ao imperceptível. *Experimentem, não interpretem nunca*” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 64, grifo nosso)²⁸. O campo estético não é totalmente racional; pelo contrário, leva em conta a ação de outras figuras do pensamento. As linhas de conexão feitas por esse filósofo francês recorreram à literatura (Lewis Carrol, Franz Kafka, Marcel Proust, Herman Melville), ao teatro (Antonin Artaud, Samuel Beckett, Carmelo Bene), à pintura (Francis Bacon, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Paul Klee), à música (Pierre Boulez, Luciano Berio, Steve Reich, John Cage), ao cinema (Roberto Rossellini, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub), citando apenas alguns dentre dezenas de artistas estudados. São autores²⁹ importantes para a constituição de uma filosofia da diferença, cujas obras possibilitam a proliferação de conceitos.

Nessa perspectiva, a arte opera por inscrição de forças. Seu objetivo não é a produção de significados ou significantes que se atêm à semelhança ou imitação, mas à experimentação de intensidades: “em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa” (DELEUZE, 2007b, p. 62). Desde *Lógica do Sentido* (1969), o filósofo expôs a distinção entre sentido e significado, sendo o sentido anterior à significação. No estudo das imagens, ele atribui valores aos signos dispostos, definidos como “traços de expressão que compõem as imagens e não cessam de recriá-las, carregados ou carreados pela matéria em movimento” (DELEUZE, 2007a, p. 47) e aos seus componentes, isto é, ao material experienciado pelas obras. Para tanto, Deleuze opta pela noção de acontecimento³⁰ e, com isso, abandona o estudo da linguagem e dos códigos formais, tendências de análise em voga na segunda metade do século XX. No caso do cinema, enfatiza o procedimento de automação das imagens. Quanto à pintura, os elementos

²⁸ Gostaríamos de destacar essa frase no idioma original por não concordar com o advérbio utilizado na tradução: “Expérimentez, n’interprétez jamais” (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 60).

²⁹ Deleuze, na maioria das vezes, privilegiou trabalhar com obras de artistas modernos.

³⁰ Para mais detalhes, ver DIAS (1995).

pictóricos de expressão. Além de duas maneiras de criação e invenção de imagens, argumenta que também são poderosas formas de pensamento. É um modo de tratar a arte para além da representação, rompendo com a narração e a ilustração: “a obra de arte abandona o domínio da representação para tornar-se ‘experiência’, empirismo transcendental ou ciência do sensível” (DELEUZE, 2000, p. 123). A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. Essa busca por outras dimensões está ligada ao universo da sensação e a agregados experimentais, sintetizada pela célebre fórmula do pintor e poeta suíço Paul Klee: não apresentar o visível, mas tornar visível (DELEUZE, 2007b, p. 62). O ato de criação, para o artista, é produzir um objeto singular, tornar sensíveis elementos impensados, isto feito no embate contra os clichês.

[...] o pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão [...] A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240).

Uma das teses que Deleuze defende em *Cinema 2 – A imagem-tempo* é que a civilização não é da imagem, mas do clichê. As instituições, os poderes, se apropriam de imagens. Michel Foucault prefere o termo *visibilidades*³¹ ao se referir aos dispositivos das sociedades disciplinares. Ele se apoia na arquitetura da máquina panóptica, ou seja, um modelo de prisão ideal projetado por Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo iluminista do século XVIII. Nesse entendimento, os regimes de poder conferem importância à visualidade e à observação, exercidos mediante uma vigilância difusa e anônima. Essa é a forma adotada pelas sociedades modernas no que se refere ao controle institucional e o adestramento dos corpos dos indivíduos. Bentham primeiro pensou esse sistema para as prisões, mas que, em seguida, serviria de modelo para as outras instituições: escolas, fábricas, manicômios, etc.

Na palestra supracitada *O que é o ato de criação?*, o autor estabelece uma ligação fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência: criar, em si, é um ato de resistência. Ressalta que a obra de arte não tem opinião, ela não é um instrumento de comunicação ou de informação. O artista é uma espécie de vidente ou visionário, é aquele

³¹ Para mais detalhes, ver FOUCAULT (2000).

que busca atravessar o clichê, ultrapassar o senso comum. O filósofo francês François Zourabichvili, especialista no pensamento deleuziano, explica:

[...] o vidente ou o visionário, segundo Deleuze, não é aquele que antevê o futuro; ao contrário, ele não vê ou não prevê, para si, nenhum futuro. O vidente apreende o intolerável em uma situação; ele tem visões, entendamos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, e que envolvem uma mutação afetiva (ZOURABICHVILI, 2000, p. 340).

Deleuze e Guattari elaboram em seu último livro, *O que é a filosofia?*, uma ontologia sobre a arte – *Percepto, Afecto e Conceito*. Eles criam outras noções para a definição desse campo de criação – a obra de arte é um bloco de sensações, formada por perceptos e por afectos: “os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193). Esse bloco de sensação é dotado de experimentação estética, de processo. É uma matéria pré-individual, pré-linguística, distante de estados subjetivos ou direcionada a formas de representação. A sensação é o contrário do fácil, do lugar-comum, mas também do ‘sensacional’ (DELEUZE, 2007b, p. 42). É o mesmo corpo que expressa e apreende a sensação, ou seja, está presente tanto pelo sujeito – através do choque cognitivo com a obra – como pelo objeto – por intermédio do espaço-tempo criado (como bloco movimento-duração, no caso do cinema, ou bloco de linhas-cores, no caso da pintura): “eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido” (DELEUZE, 2007b). Os afectos são devires não humanos ou seja, “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir” (CLOUGH apud LOPES, 2013, p. 257). Os perceptos são “as paisagens não humanas da natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200). O artista lida em sua atividade com a criação da sensação, isto feito em todas as possibilidades dos suportes e materiais: palavra, pedra, tela, imagens, sons, cores, linhas, formas, em suma, nos elementos agenciados pelo plano de composição. O artista é aquele que acrescenta novas variedades ao mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207), que apresenta novos seres de sensação. É uma função de construção de elementos autônomos que, quando finalizados, serão independentes de seus criadores:

[...] o artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194).

Outro importante embate efetuado no ato de criação artístico é com o caos, importante catalisador de forças: “o artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 238-239). É preciso orquestrar o caos, desmanchar as afecções e percepções impregnadas na memória. Os afectos e perceptos existem por si só e são autossuficientes. É preciso buscar suas singularidades, fugir dos posicionamentos banalizados.

[...] quando Proust parece descrever tão minuciosamente o ciúme, inventa um afecto porque não deixa de inverter a ordem que a opinião supõe nas afecções, segundo a qual o ciúme seria uma consequência infeliz do amor: para ele, ao contrário, o ciúme é finalidade, destinação e, se é preciso amar, é para poder ser ciumento, sendo o ciúme o sentido dos signos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207).

O artista deve lutar contra suas próprias experiências. A partir disso, é necessário fazer uma distinção entre afecto e sentimento. O sentimento está ligado à memória pessoal, implica um sujeito. É intrínseco a comportamentos convencionados, regulados ou desregulados, filtrado por experiências vivenciadas e emotivas. Sua natureza é subjetiva. A arte, como já dito, se exerce no campo pré-individual. O afecto é um fluxo impessoal, que atua na esfera virtual; o percepto “é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 199). Steven Shaviro complementa sobre essa distinção: “o afeto é capturado por um sujeito, ou domesticado e reduzido na medida que se torna compatível com o sujeito. Os sujeitos estão sobrecarregados e atravessados por afetos, mas eles têm ou possuem suas próprias emoções” (SHAVIRO, 2010b, p. 3). Blocos de sensação, afectos e perceptos são conceitos desenvolvidos no âmbito de uma subjetividade pós-humana³², buscando outras vias para além da centralidade do pensamento no homem, tendência comum em correntes filosóficas modernas como o iluminismo e o humanismo ou em vertentes do século XX

³² Para mais detalhes, ver WOLFE (2009).

como a fenomenologia e o existencialismo. Mesmo em grande parte do campo artístico, da perspectiva renascentista até as formas dramáticas burguesas ou naturalistas, o aspecto humano é tendencialmente determinante. Essas são variações dos valores etnocêntricos. Para Deleuze, assim como para Jacques Derrida e Michel Foucault, outros filósofos da mesma geração, é importante recusar a ideia do homem como dado central no pensamento. Foucault encerra *As Palavras e as Coisas* justo com esse diagnóstico crítico, cético quanto ao humanismo e define o próprio homem como um rosto de areia, na orla do mar (FOUCAULT, 2000, p. 536).

[...] uma coisa em todo o caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito — a cultura européia desde o século XVI — pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente. Não foi em torno dele e de seus segredos que, por muito tempo, obscuramente, o saber rondou. De fato, dentre todas as mutações que afetaram o saber das coisas e de sua ordem, o saber das identidades, das diferenças, dos caracteres, das equivalências, das palavras — em suma, em meio a todos os episódios dessa profunda história do *Mesmo* — somente um, aquele que começou há um século e meio e que talvez esteja em via de se encerrar, deixou aparecer a figura do homem [...] O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo (FOUCAULT, 2000).

Uma das linhas de fuga dessa abordagem é a partir de questões extraídas do universo animal. Derrida, em *O animal que logo sou* (2002), expôs como a categoria animal indica a ausência de singularidade humana, isto é, a linguagem, consciência, racionalidade. O animal a que se refere não é nenhum animal em específico, mas antes o aspecto não humano. Seu próprio entendimento de *gramatologia*, uma de suas principais problematizações conceituais, parte disso. Ele diz que ela “não deve ser uma das ciências do homem, porque coloca de início, como sua questão própria, a questão do nome do homem” (DERRIDA, 2008, p. 104). Para Deleuze, o trabalho do zoologista Geoffroy Saint-Hilare (1772-1844) se torna fundamental nessa interação com o universo animal. O filósofo cria uma série de conceitos em ligação com o pensamento não humanista: captura, ritornelo, devir-animal, etc.

[...] não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; ainda menos de um jogo de palavras. Não há mais nem homem, nem animal, já que cada um desterritorializa o outro, em uma conjunção de fluxos, em um continuum de intensidade reversível. Trata-se de um devir que compreende, ao contrário, o

máximo de diferença como diferença de intensidade, atravessamento de um limiar [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 45).

A sensação remete a um devir, entendendo-o aqui como aquilo que constitui como campo de intensidade, que implica um *tornar-se*. Para Deleuze e Guattari, “devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 113). Os devires não são fenômenos de imitação, nem de identificação. São marcas, estilos, novas possibilidades agenciadas para dar conta das diferenças. Em *O que é a filosofia?*, os autores se referem ao devir sensível, “que é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 209). Sendo assim, pensa-se a arte a partir de forças e devires, mais do que reproduções ou assimilações miméticas: “nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor ‘represente’ um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor” (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 112).

Uma argumentação importante e complementar para esse desenvolvimento é a expressão devir-outro, formulada pelo filósofo português José Gil. Originalmente ele pensou o termo ao se referir aos heterônimos de Fernando Pessoa, rompendo com a discussão literária e buscando o pensamento filosófico na obra desse poeta. Gil diz:

[...] quando no processo do devir o outro se constitui, é sempre numa descontinuidade em relação ao momento precedente. O devir-outro enquanto acontecimento dá-se bruscamente: só a brusquidão do corte *separa* o outro do sujeito. Fernando Pessoa insiste muito neste ponto: sou outro a cada momento que passa; mudo tanto que não me reconheço [...] Se atravesso um fluxo e bifurco, marco uma ruptura, ao devir-outro numa multiplicidade [...] O devir-outro desenvolve-se como um *continuum* e povoa-se de pontos de ruptura (GIL, 1987, p. 182).

Ele ressalta que os heterônimos de Fernando Pessoa não têm uma história pessoal, pois são idealizações do *eu poético*. É um procedimento diferente da construção de pseudônimos, que ainda estaria vinculado ao indivíduo existencial. O heterônimo é um conjunto de singularidades múltiplas. É a intensidade que apresenta uma força e se constitui como ser autônomo, deste modo um devir que transborda do puro ser. Por mais que essa argumentação sobre o devir-outro seja interessante, gostaríamos de ressaltar

outra aproximação da expressão feita por Gil, mais pertinente ao presente estudo. No livro *Movimento Total – o corpo e a dança*, ele retoma essa ideia sob outro ponto de vista: “no processo artístico, o devir é quase sempre um devir-outro. Este ‘outro’ nada tem de um sujeito [...] O devir-outro nunca desemboca num ‘outro’, num ‘caráter’, é o puro devir que tem lugar” (GIL, 2004, p. 155). Félix Guattari, em *Caosmose* (1992), de forma semelhante, optou pela noção de “heterogênese”, ou seja, a diferença produzida como efeito da criação que gera algo indeterminado ou desconhecido. As obras de arte são máquinas de produzir devires; por conseguinte, fluxos de intensidade. O meio, portanto, é um espaço de criação, que se qualifica pela captura de forças “aparência, para o artista, não significa a negação do real, mas uma seleção, uma correção, um desdobramento, uma afirmação. O artista é aquele que procura a verdade, é o inventor de novas possibilidades de vida” (DELEUZE, 2001, p. 33). A arte como devir, ou devir-arte, é a possibilidade de uma linha de fuga e de invenção estética, cuja consequência é a composição de blocos de sensação, ancorada por afectos e perceptos. Essa é uma perspectiva original sobre o campo artístico, que abre relações e instâncias.

1.2 As múltiplas eras do cinema

As imagens pensam, e o cinema é uma complexa e instigante forma de pensamento. Os dois livros de Deleuze sobre o meio – *Cinema 1: A imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2: A imagem-tempo* (1985) corroboram essa ideia. Não são obras de crítica ou teoria, mas são uma ontologia da imagem cinematográfica. Os cineastas e seus trabalhos não são recorridos para ilustrar seu pensamento. Deleuze elabora conceitos a partir da obra deles, criando taxonomias próprias. Os dois títulos designam diferenças de classificação. Em *A Imagem-Movimento*, questões referentes ao plano e à montagem se sobressaem, características pertencentes ao cinema dito clássico. Os filmes utilizam esses procedimentos como narração, onde a ação e a reação vigoram – os personagens agem de modo a desvendar a situação (DELEUZE, 2007a, p. 157) – relacionados ao esquema sensório-motor. As imagens são concebidas como pertencentes a uma sucessão e conexão natural com outras imagens, todavia elas apresentam uma relação indireta com o tempo. Alguns conceitos são desdobrados a partir dessa noção de imagem-movimento e merecem

destaque: imagem-ação, imagem-afecção, imagem-percepção³³. No outro tomo, *A Imagem-Tempo*, o autor nota o rompimento de estilos que deflagram o cinema moderno, nota que se situa no momento pós-segunda guerra: “à aparição concreta, nas ruínas da Guerra e na aflição dos vencidos, de espaços desconexos e de personagens às voltas com situações diante das quais restam impassíveis” (RANCIÈRE, 2013, p. 119), a partir de filmes vinculados com o neorealismo italiano. Trabalhos de cineastas como Roberto Rossellini e Vittorio de Sica foram fundamentais nessa passagem, não obstante um cineasta americano como Orson Welles também moldou novos instigantes formatos cinematográficos. Deleuze vê surgir no cinema um outro de tipo de função narrativa: uma imagem ótico-sonora pura, cuja temporalização direta da imagem se torna essencial. Os personagens, nesse viés, contemplam mais do que reagem: “o fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos parece como um filme ruim” (DELEUZE, 2007a, p. 207). A dimensão da catástrofe e do intolerável se faz presente. As operações dramatúrgicas se abrem para o inesperado, para o imprevisível da vida. São situações limites, onde os acontecimentos transcendem as faculdades sensório-motoras. Atenta-se, a partir disso, uma crise da ação e da percepção.

São noções poderosas – imagem-movimento e imagem-tempo – que dividem o cinema em duas grandes eras. A primeira espécie, referente ao cinema clássico; a segunda, ao cinema moderno. O filósofo analisa formas de pensamento presente no conjunto de centenas de filmes, de curtas de primeiro cinema feitos na década de 1910, até *Eu vos saúdo, Maria* (Je Vous Salue Marie), obra de Jean-Luc Godard, exibida em 1985, ou seja, “uma articulação entre a imagem-movimento e a imagem-tempo desenha não somente uma articulação interna à história do cinema, mas também uma articulação entre o cinema, as outras artes e um certo estado do mundo” (DELEUZE, 1985, p. 233). A análise do filósofo é estética, destaca os signos e os componentes da imagem. Na palestra conferida na FEMIS, precisou que o cinema é uma atividade que consiste em criar blocos de movimento-duração, contudo, é necessário ressaltar que ele não pensa o movimento com o atravessamento feito em um espaço, nem a duração como tempo decorrido. As imagens não se ativam como o olho humano. Elas próprias são devires,

³³ Para mais detalhes, ver DELEUZE (1985), em especial o capítulo 4: *A imagem-movimento e suas três variedades. Segundo comentário de Bergson*, p. 76-94.

fabulações. Os argumentos são construídos a partir de questões suscitadas pelas ideias desenvolvidas a partir da filosofia da imanência de Henri Bergson:

[...] a descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento, e, mais profundamente, de uma imagem-tempo, conserva ainda hoje tal riqueza que talvez dela não se tenham extraído todas as conseqüências. Apesar da crítica muito sumária que Bergson um pouco mais tarde fará do cinema, nada pode impedir a conjunção da imagem-movimento, tal como ele a concebe, com a imagem cinematográfica (DELEUZE, 1985, p. 5).

Elementos não filosóficos como a semiótica de Charles Peirce e a própria crítica, em especial autores vinculados a *Cahiers*³⁴, também são fundamentais na série *Cinema*, de Deleuze. O autor vai contramão das tendências predominantes na segunda metade do século XX: seja pela superação das inflexões da fenomenologia, pensamento dominante na França do pós-guerra, seja pela rejeição das aproximações do estruturalismo, ou pela linguística e/ou pela psicanálise. Deleuze tem como objetivo uma classificação das imagens e dos sistemas de signos cinematográficos, de modo como uma história natural. Para John Rajchman, a maior função dessa arte, na perspectiva deleuziana, é mostrar, através dos seus próprios meios, o que é pensar, aquilo que o corpo, o cérebro e o ‘autômato espiritual’ devem ser para que se torne possível ‘pensar o impensável’ (RAJCHMAN, 2000, p. 116). Os dois regimes apresentados formam, em suma, uma matéria inteligível, a serviço de uma poderosa vontade de arte (DELEUZE, 2007a, p. 316).

Deleuze entende a imagem como “o conjunto daquilo que aparece” (DELEUZE, 1985, p. 78). O termo é utilizado para significar o corte imóvel, um tipo particular de percepção. São recortes que selecionam suas faces da matéria. A arte, aqui, no caso o cinema, produz sua própria evidência da realidade e não necessita de nenhum modelo para se tornar visível, audível ou legível. Ele refuta a ideia de que produzimos uma consciência do mundo por meio de imagens, cópias miméticas do mundo, isto é, uma abordagem da arte como representação. Opta pela consciência como uma tela: produção de imagem e de pensamento, *coisas* com particularidades próprias. O cinema cria sua

³⁴ *Cahiers du Cinéma*, uma das mais conceituadas revistas críticas de cinema. Foi fundada em 1951 por Jacques Doniol-Volcroze, Lo Duca e André Bazin. Nomes fundamentais do pensamento sobre a 7ª arte colaboraram em suas edições: André Bazin, Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Pierre Kast, Alexandre Astruc, Jean Renoir, Jean Mitry, Amédée Aysre, Henri Langlois, Lotte Eisner, Serge Daney, Jean-Michel Frodon, Serge Toubiana, Jacques Rancière, entre muitos outros. Seu período áureo é conhecido como a fase da capa amarela, engloba as edições de 1951 a 1964.

percepção de movimento e de tempo de maneira singular, propriedades que estão presentes na constituição do estatuto imagético. A principal distinção das duas categorias de imagem que ele compreende em uma série de filmes se dá por meio da temporalidade

[...] a imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, mostra o tempo através do movimento, representa o curso empírico do tempo, a imagem-tempo apresenta o tempo diretamente, dá uma apresentação direta do tempo, uma apresentação do tempo puro, livre do movimento (MACHADO, 2010, p. 248).

Os principais conceitos arguidos nessa série, ou seja, a noção de imagem, movimento e tempo estão próximas de ideias criadas pela filosofia bergsoniana, assim como muitas das taxonomias derivadas. Bergson expôs a diferença da temporalidade a partir do conceito de duração, classificação oposta à do tempo divisível. A expressão imagem-movimento é entendida como translação, um corte móvel da duração, um plano temporal (DELEUZE, 1985, p. 251), e é fundamentada no capítulo *Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo de Matéria e Memória*. O esquema lógico da imagem-movimento é a ação e reação: “cada imagem age sobre outras e reage a outras em ‘todas as suas faces’ e ‘por todas as suas partes elementares’” (DELEUZE, 1985, p. 70). A imagem equivale e significa um movimento e vice-versa. São processos imbricados. Deleuze subdivide essa categoria em três variedades. A primeira é a imagem-percepção, que pode ser objetiva ou subjetiva. Ela é especial, viva, com uma face especializada na recepção e corresponde ao plano geral. Exemplos³⁵ dessa espécie são o cinema francês anterior à Segunda Guerra, isto é, obras de Jean Renoir, Epstein, Vigo, Abel Gance, assim como o cinema e a teoria de Dziga Vertov e sua teoria do cine-olho.

[...] o que a montagem faz, segundo Vertov, é conduzir a percepção às coisas, pôr a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele age, seja qual for a extensão destas ações e reações (DELEUZE, 1985, p. 97).

A imagem-ação é a reação retardada do centro de indeterminação, ela executa o movimento e compõe o plano médio. Deleuze apresenta vários exemplos – *Nanook*, *o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), de Robert Flaherty; *Scarface*, *a vergonha de uma*

³⁵ Outro exemplo é *Não Matarás* (*Broken Lullaby*, 1932), de Ernest Lubtisch, em que o ponto de vista da câmera vê a multidão vista de costas, que corresponde a perna que falta a um mutilado da guerra (DELEUZE, 1985, p. 86).

nação (Scarface, 1932), *O Rio da Aventura* (The Big Sky, 1952), de Howard Hawks; O Segredo das Joias (The Asphalt Jungle, 1950), de John Huston, assim como vários dirigidos por John Ford: *No tempo das diligências* (Stagecoach, 1939), *Como era verde o meu vale* (How Green Was My Valley, 1941), *Caravana de Bravos* (Wagon Master, 1950), *O homem que matou facínora* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962), entre outros. O *western* e o filme *noir* são permeados de imagem-ação.

A imagem-ação tem dois polos: meios e comportamentos. Nas imagens-ação, as qualidades e as potências se atualizam ou se efetuam em um meio, isto é, em estados de coisas, em espaços-tempos determinados; geográficos, históricos, sociais, e os afetos se encarnam em comportamentos, isto é, em ações que fazem passar de uma situação a outra, que correspondem a uma situação para tentar modificá-la. É o realismo no cinema, como relação de meios e comportamentos: meios que atualizam, comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação variável entre os dois (MACHADO, 2010, p. 265).

A imagem-afecção, por sua vez, corresponde ao *close*, o primeiro plano, e é um movimento de expressão de qualidades puras. O caso sintomático dessa tipologia é o rosto, que pode ser intensivo, ou potente, isto é, surge como suporte de um sentimento cuja função “é passar de uma qualidade à outra, desembocar numa nova qualidade” (DELEUZE, 1985, p. 118); e o rosto reflexivo, ou qualitativo, que esboça um semblante pensativo singular, cujos “traços permaneceram reunidos sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, mas imutável e sem devir” (DELEUZE, 1985, p. 118). Filmes como *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922), de Friedrich Wilhelm Murnau; *A Caixa de Pandora* (Die Büchse der Pandora, 1929), de Georg Wilhelm Pabst; *A linha geral* (Старое и новое, 1929), de Sergei M. Eisenstein; *Órfãos da Tempestade* (Orphans of the Storm, 1921), de D. W. Griffith recorrem à imagem-afecção, mas o filósofo considera *O martírio de Joana D’arc* (La Passion de Jeanne d’Arc, 1928), de Carl Theodor Dreyer, o filme afetivo por excelência (DELEUZE, 1985, p. 124). O *close* é um recurso estilístico que possui a função de desorientação. Em termos estruturais, deixa a individuação do espectador e a narrativa em suspenso. A imagem-afecção é a teoria dos “espaços quaisquer”.

Os afetos não têm a individuação dos personagens e das coisas, mas nem por isto se confundem no indiferenciado do vazio. Eles têm singularidades que entram em conjunção virtual e constituem a cada vez uma entidade complexa. Como pontos de fusão, de ebulição, de condensação, de coagulação, etc. Por isto, os rostos que exprimem os

afetos diversos, ou os pontos diversos de um mesmo afeto, não se confundem em um medo único que os apagara (o medo que apaga é apenas um caso-limite). O primeiro plano suspende efetivamente a individuação (DELEUZE, 1985, p. 121).

A imagem-tempo, por sua vez, propõe uma nova dimensão do estatuto da imagem, que relaciona a imagem atual, presente, com a imagem virtual. É a ruptura com a tipologia do esquema sensório-motor, feita por meio de situações óticas e sonoras puras. Essa figura por excelência é a imagem-cristal, próxima da noção de duração ou tempo puro desenvolvido por Bergson. A duração seria um devir, um sistema de mudanças. É um tempo para além da mensurabilidade linear. O autor de *Matéria e Memória* defende pensar o tempo como duração, que para ele é memória. As imagens são elas próprias blocos de duração. A respeito disso, Deleuze afirma em *Bergsonismo*: “essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: conservação e acumulação do passado no presente” (DELEUZE, 1999, p. 39). Essa imagem é dupla: virtual e atual. Ela explicita as camadas do tempo e não se reduz à dimensão cronológica. Deleuze utiliza o filme *Eu Te Amo, Eu Te Amo* (*Je t’aime, Je t’aime*, 1968), dirigido por Alain Resnais, para explicitar transformações da imagem no cinema clássico para o cinema moderno, ele diz: “já não há cortes racionais, apenas irracionais. Já não há portanto associação por metáfora ou metonímia, mas re-encadeamentos sobre a imagem literal; já não há encadeamento de imagens associadas, apenas re-encadeamentos de imagens de dependentes” (DELEUZE, 2007a, p. 255). A imagem-tempo modifica a narração convencional do estilo classicista, através de categorias como o falso-*raccord*, falso movimento, corte irracional.

Os aportes de *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo* tensionam o cinema clássico e o moderno, contudo são insuficientes e imprecisos com algumas estéticas relacionadas ao cinema contemporâneo. Em *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, publicada como prefácio do livro *Ciné-Journal*, com artigos publicados no jornal *Libération* de 1981 a 1986 pelo crítico de cinema francês Serge Daney (1986), Deleuze visualiza outras questões sobre o meio e avança sobre algumas de suas ideias sobre a historiografia³⁶.

Daney propõe uma *outra* periodização interessante sobre o cinema. A primeira distinção é: o que há para ver por trás da imagem?; “essa primeira época tem como

³⁶ Vale ressaltar que a *Carta* foi escrita tempos depois de Deleuze encerrar a série *Cinema*.

fórmula *O segredo atrás da porta*, ‘desejo de ver mais, de ver por trás, de ver através’, onde qualquer objeto pode funcionar como um ‘esconderijo temporário’ (DELEUZE, 2010, p. 92). Nesse período, a montagem exerce papel determinante, além de uma suposta profundidade da imagem. Os filmes de Eisenstein ou da vanguarda expressionista, como *O Gabinete do Doutor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920), de Robert Wiene, buscam “ver a mais”. A segunda fase novamente é atualizada por conta da segunda guerra mundial. O cinema ressuscita “sobre novas bases, com uma nova função da imagem, uma nova ‘política’, uma nova finalidade para a arte” (DELEUZE, 2010, p. 93). Logo, a questão que Daney coloca é: o que há para ver na imagem?; “não mais: o que há para ver por trás?, mas antes: será que eu posso sustentar com o olhar isso, que de todo modo eu vejo? E que se desenrola num único plano?” (DELEUZE, 2010, p. 94). A montagem se torna secundária, sendo substituída por novas composições que privilegiam elementos pró-filmicos, como o plano-sequência, ou seja, o que está sendo registrado diante da câmera. O corpo se torna uma importante substância a ser explorada: “tornava-se mais dantesco, isto é, não era mais captado em ações, porém em posturas, com seus encadeamentos específicos” (DELEUZE, 2010). Por fim, Daney observa o surgimento de uma nova era das imagens, com novas funções e associações audiovisuais. A era da *pedagogia da percepção*, que “não se propõe mais a embelezar a natureza, mas espiritualizá-la, no mais alto grau de intensidade. Como perguntar-se o que há por trás da imagem quando nem sequer se sabe ver o que existe nela ou dentro dela, na medida que falta o olho do espírito?” (DELEUZE, 2010, p. 95). Esse *terceiro estado da imagem* surge em um contexto onde a sociedade do controle se torna vigente. Uma civilização da vigilância, cuja visibilidade e, por consequência, o império das inúmeras formas de imagem se fazem constantes. São mudanças contemporâneas à escrita dos artigos. Daney já aponta possíveis caminhos que o meio poderia rumar: o desenvolvimento interno do cinema, em busca das novas combinações audiovisuais e de suas grandes pedagogias, ou seja, as experimentações radicais de autores modernos: Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Hans-Jürgen Syberberg, Marguerite Duras; ou o desenvolvimento próprio da televisão, como rival à arte e ao cinema, produtos inseridos dentro das lógicas de uma sociedade do controle.

Ora, por mais imbricados que estejam, esses dois aspectos são fundamentalmente diferentes, e *não influem no mesmo nível*. Pois se o cinema buscava na televisão e no vídeo um ‘retransmissor’ para as

novas funções estéticas e noéticas, a televisão, por seu lado, assegurou si antes de tudo uma função social que quebrava de antemão qualquer retransmissão, apropriou-se do vídeo, e substituiu as possibilidades de beleza e pensamento por poderes inteiramente outros (DELEUZE, 2010, p. 96).

São criações em funções distintas: o cinema está em busca de blocos de sensação, desenvolver questões estéticas, inventar formas de movimento-duração, imagens que trabalhem como cérebros, novos tipos de pensamento. A televisão anseia uma função social, o poder, o controle “onde reina o plano médio, que recusa toda aventura da percepção em nome do olho profissional” (DELEUZE, 2010, p. 98). Primeiro o vídeo depois o digital possibilitaram renovações das pesquisas cinematográficas, indo na direção oposta de imagens cada vez mais dogmáticas que dominam a mídia e a cultura: “seria preciso que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e controle” (DELEUZE, 2010, p. 102).

O cinema, o vídeo, o digital e a tecnologia em geral pautam grande parte da arte contemporânea. Foi certamente por meio das experimentações relativas aos dispositivos que as imagens em movimento contribuíram de maneira mais viva para o desenvolvimento de novas concepções das obras de arte. O trânsito entre as linguagens é uma característica não só das possibilidades de realização, mas do próprio pensamento sobre a arte. A própria terminologia sobre isso é extensa³⁷. Em tempos recentes, cineastas cada vez mais se aproximam das artes plásticas, buscando ampliações das possibilidades estéticas do seu meio. Eles recorrem a procedimentos cinematográficos que, em geral, não priorizam signos discursivos inteligíveis; “a ideia filosófica de que a vida não é uma forma, uma luta contra a desordem, mas uma série desordenada de intensidades” (BOUQUET, 2008, p. 189). A narrativa é problematizada por diversos matizes como canal exclusivo de comunicação. O enredo, em alguns casos, se torna mínimo. As imagens operam através de outras lógicas

[...] a narrativa é evidentemente uma das dimensões essenciais do cinema, que não parou de se posicionar em relação a ela e de (re) definir suas modalidades de funcionamento. Questionamos (seriamente) se o cinema, mesmo o mais abstrato, ou o mais formal, mesmo sem

³⁷ Para uma leitura mais detalhada, ver MACIEL (2009). A organizadora selecionou dezenas de textos de diferentes autores e olhares sobre essa nova situação artística.

personagem, sem meio, sem ação, poderia *não ser* ‘narrativo’, pelo simples fato de que ele se desenvolva no tempo, de que ele tenha um começo e um fim (toda consecução implica em uma consequência?), etc. Mesmo minimamente, a narratividade parece indissociável do cinema. Em contrapartida, está longe de ser tão central no campo das artes plásticas e mesmo da arte em geral, onde ela foi frequentemente tida como secundária ou como parasita. Em todo caso, como um ‘outro’ (o outro da figuração, da imagem, do plástico, do figural, etc.) (DUBOIS, 2014, p. 146).

Um artigo publicado na *Cahiers du Cinéma* ajuda a entender algumas dessas práticas recentes. Críticos como Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard reconheceram o aparecimento de estéticas e inovações formais no cinema. Uma alcunha importante elaborada por eles e que emerge com força de algumas décadas para cá são os “cineastas artistas” (BOUQUET, 2005, p. 160), termo definido por Thierry Jousse. O artigo³⁸ de Stéphane Bouquet, *De maneira que tudo comunica* (De sorte que tout communique), busca mapear características desse tipo de estética:

[...] para apreciar melhor os filmes cabe perceber o que a arte contemporânea contribui para o cinema, por exemplo, esses cineastas artistas que instalam seus dispositivos de percepção e apostas formais no centro dos filmes. Nesse caso, o filme nos oferece tanto uma revelação do mundo como uma intenção de questionar o cinema em si mesmo, impulsionando-o em seus cerceamentos, em seus limites, redefinindo sem cessar suas fronteiras, convertidas, em porosas e instáveis, com o espetáculo ao vivo, a dança, o grafismo, a música, os ruídos, as novas imagens, as *performances*. Se trata de explorar esse universo de experimentação, mesmo que o espectador esteja longe suas referências clássicas, e corra o risco de se perder, mesmo que irrite ou deixe-o estupefato. Porque as experimentações têm se mantido por muito tempo fora do cinema, atualmente se implementam com plenos direitos e constituem seu centro (BOUQUET, 2005, p. 160).

Ele cita como exemplo desse tipo de realizador David Lynch, David Cronenberg, Abel Ferrara, Alexandr Sokurov, Béla Tarr, Michael Haneke, Atom Egoyan, Tsai Ming-Liang, Wong Kar-Wai, Hou Hsiao-Hsien, etc. Suas obras estão submetidas a carregados princípios de criação, como conceitos, dispositivos, dogmas, além de frutíferos diálogos com outras artes, pesquisando estéticas e outros mecanismos narrativos. Essa contaminação é essencial para algum deles no contexto atual. Em última instância “cada plano, ou quase, funciona como uma assinatura, porque cada plano, ou quase, é a realização de um conceito” (BOUQUET, 2005, p. 163). Alguns desses princípios

³⁸ BOUQUET, Stéphane. De sorte que tout communique. *Cahiers du Cinéma*, n. 527, p. 54-59, set. 1998.

“anticonvencionais” estariam vinculados ao cinema experimental³⁹. Bouquet define esse modelo como “aquele que busca desviar da figuração” (BOUQUET, 2005, p. 160), ou seja, procura outras vias para além da narração, levando em consideração aparatos de produção e recepção; “se trata de manipular o espectador, de conduzi-los a estados limites [...] Ofuscação, aceleração, repetição mais ou menos obsessiva, colagem, serialidade, uma rede de procedimentos é utilizada para proporcionar experiências mentais antes que sentimentais” (BOUQUET, 2005, p. 160). A pesquisa artística em prol da sensação, da percepção e a tendência conceitual são almeçados nesse tipo de trabalho. A investigação plástica também é um caráter fomentado no audiovisual, que não qualifica o discurso narrativo como prioritário. A imagem, em seu limite, se torna um ser puro vinculado a uma lógica da sensação. Nicole Brenez complementa sobre essa categoria

[...] a imagem reina, ela impõe um regime de descontinuidade e de ilimitação capaz de permitir ao sujeito a força de multiplicar seus poderes, retornando alternadamente ou ao mesmo tempo com uma imagem psíquica, invenção plástica [...] O visível aparece como lugar de indeterminação do sensível, estabelecendo uma relação obscura com o mundo, o corpo, a sensação, forçando a manifestação completa (BRENEZ, 1998, p. 172).

Vale ressaltar que Bouquet e Jousse notaram⁴⁰ o surgimento dessa conjunção *cinasta/artista* no final dos anos 1990. De lá para cá essa discussão foi ampliada, em parte por conta dos avanços tecnológicos. Outros realizadores, como Philippe Grandrieux, Abbas Kiarostami, Peter Greenaway, Harun Farocki, Jonas Mekas, Chantal Akerman, Pedro Costa, têm esgarçado os limites do cinema no campo expandido, sendo convidados para exposições, bienais, instalações, etc. O audiovisual tende às artes plásticas e vice-versa. Um dos traços apresentados no ensaio *De maneira que tudo comunica* é que esses artistas cada vez menos priorizam o enredo:

³⁹ Segundo Stéphane Bouquet, autor do artigo, eram recusados pela indústria do cinema por conta das suas leis de mercado e a busca pelo benefício comercial.

⁴⁰ O teórico André Parente pesquisa obras semelhantes, sob a égide do termo *cinema de artista*. Ele se foca em realizações feitas por artistas brasileiros, mapeando e analisando essa importante produção “no caso do Brasil, o cinema de artista é responsável por grande parte do se que se faz aqui em termos de cinema experimental. Com raras exceções, o cinema experimental brasileiro se confunde com o cinema de artistas” (PARENTE, 2013, p. 11). Esse campo expandido do audiovisual no Brasil começa no final da década de 1960 com instalações que se apropriam da televisão como forma de criação. Anos depois surge o vídeo, e alguns artistas pioneiros se destacam no seu uso: Jom Tob Azulay, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Bella Geigner, etc. No contexto mais recente, merece destaque o trabalho de Cao Guimarães, Alexandre Veras, Sandra Kogut, Lucas Bambozzi, realizadores que transitam entre o cinema e as artes plásticas. Novamente, a tecnologia se torna um fator decisivo no ato de criação: “talvez uma das maiores mudanças provocadas pelo digital esteja ligada à multiplicidade de modalidades de experiência de um filme ou vídeo” (PARENTE, 2013, p. 11).

[...] há sempre, mais ou menos visível, mais ou menos assumido, um desdobramento do narrativo, a vontade de algo que não seja uma história (um significado e emoção), o desejo de atingir o corpo, estados pouco evidentes do corpo e da consciência [...] Recusam o roteiro e o pensamento, que são historicamente as maiores modalidades para tentar uma solicitação cinestética (BOUQUET, 2005, p. 165).

Essas estéticas buscam qualidades como sensações, atmosferas e ambientações. O vídeo, utilizado desde a década de 1960, propiciou impactos tanto na realização como no pensamento sobre os meios. Esses elementos foram exponenciados com o digital, porém os embates antes feitos em legitimação ou crítica a tais suportes se tornam superados⁴¹. As questões agora são outras. Deleuze, em *Carta a Serge Daney*, nota o surgimento de outras estéticas, próximas às das novas produções de imagens. Porém, independentemente do suporte, o mais interessante é pensar em termos de suas respectivas funções. O cinema não é essencialmente arte contemporânea, por mais que dialogue e contribua de inúmeras maneiras: “uma relação termo a termo entre um filme e ‘a arte’, que escape a fatalidade e ao repertório, será forçosamente um hápax” (AUMONT, 2008a, p. 81). A relação das estéticas cinematográficas com as outras artes é radicalizada no âmbito moderno e contemporâneo, ampliando os elementos de criação. Destacamos aqui a ligação com a pintura. O cinema, como um todo, pode friccionar aspectos pictóricos e vice-versa, possibilitando novos usos de recursos por ambos os meios. Os filmes possuem forças de expressão singulares, que potencializam propriedades de outros meios. Philippe Dubois, em artigo escrito em 1993 intitulado *Jean-Luc Godard: cinema e pintura, ida e volta*, analisa duas obras do artista: *Salve-se quem puder (a vida)* (*Sauve Qui Peut (la Vie)*) (1980) e *Nouvelle Vague* (1990) e entende que

[...] já não se trata tanto de uma questão de citação e de referências, de assinaturas e comentário, quanto uma questão invertida, posta do (e ao) interior do próprio cinema. *Ela já não concerne tanto a “o que há de cinematográfico na pintura”, mas antes a “o que há de pictórico no cinema”*. A pintura nesses filmes deixou de ser uma imagem, uma reprodução-citação exibida na diegese, um objeto manipulado pelos personagens, para se tornar um efeito de filme, um caso (de figura) orgânico, o resultado de um tratamento visual do dispositivo

⁴¹ O tempo da defesa ‘encrespada’ do vídeo acabou. Ninguém mais tenta buscar sua essência para além de considerações técnicas elementares, não há mais batalhas perdidas pela definição de um território necessariamente incerto. Hoje é mais importante delimitar certas problemáticas fundamentais do que estimular os artistas a utilizar essa mídia. Nem os desenvolvimentos técnicos, nem as estratégias industriais, nem os efeitos de moda permitem dar conta desse interesse com simplicidade. O problema não é mais o da natureza do vídeo, mas o de sua contribuição para a arte infinitamente plural das duas últimas décadas (DUGUET, 2009, p. 49).

cinematográfico. Não é mais a pintura ex-citada mas a pintura suscitada (DUBOIS, 2004, p. 253-254, grifo nosso).

As novas estéticas, formatos, suportes e projeções possibilitaram que o cinema fosse vinculado a outros espaços. Essa passagem com a pintura, essa “entre-imagem” (BELLOUR, 1997) é fundamental para alguns realizadores. Não mais imagem-tempo, tampouco imagem-movimento, mas algo além, um *terceiro estado da imagem*, que surge com força no cinema contemporâneo, desafiando posturas do cinema clássico, do moderno e mesmo de outras artes.

Ir ao cerne do confronto seria quase se perguntar se o controle não poderia ser revertido, ser colocado a serviço da função suplementar que se opõe ao poder: inventar uma arte do controle que seria como que a nova resistência [...] quando não há nada mais pra ver por trás dela [da imagem], quando não há mais muita coisa para ver nela ou dentro dela, *mas quando a sempre imagem desliza sobre uma imagem preexistente, pressuposta quando ‘o fundo da imagem é sempre já uma imagem’, indefinidamente, e que é isto que é preciso ver* (DELEUZE, 2010, p. 101 grifo nosso).

1.3 Lógica da sensação

Uma das problematizações mais abordadas por Deleuze em sua filosofia ancorada na arte é a crítica da função representativa da imagem. Um exemplo disso é como ele buscou maneiras de ultrapassar a figuração, isto é, abordagens referentes aos domínios do campo ilustrativo ou narrativo. Em diálogo com os escritos do pintor francês Paul Cézanne, apontou duas soluções encontradas por alguns artistas: ligada à forma abstrata ou à elaboração de uma espécie de imagem chamada de *Figura* (DELEUZE, 2007b, p. 42). Para esse modelo de *Figura*, Cézanne⁴² deu um nome: sensação. A publicação de *Francis Bacon: lógica da sensação* parte justamente do desdobramento desse conceito. É o único livro de Deleuze dedicado inteiramente à pintura. Por mais que o título se refira a um artista contemporâneo, Deleuze consegue ir além dos quadros deste e fazer considerações sobre outros pintores e a própria história do meio pictórico. Ele ressalta inúmeros métodos, agenciamentos e estilos, desenvolvendo questões transversais ao seu pensamento filosófico. As obras de Bacon evidenciam a via da sensação, auxiliam a

⁴² Deleuze ressalta que não foi Cézanne que inventou essa via da sensação na pintura, mas foi quem a desenvolveu amplamente.

neutralização da representação, além de suscitar outros conceitos e questões deleuzianas, como o *corpo sem órgãos* e o devir-animal.

A lógica da sensação é um procedimento de desfiguração cuja meta é realocar as figuras em outro espaço não vinculado ao circuito representativo. Isso possibilita diferentes formas de expressão e abre capacidades para o campo da imagem. Faz-se necessário com essa concepção esvaziar o clichê, que estaria ligado ao regime figurativo. Uma frase de Bacon apresenta a visão de artistas quanto a esse tipo de proposta: “gostaria muitíssimo de fazer aquela coisa que Valéry disse: proporcionar emoções sem o tédio da comunicação. E no instante em que entra uma história, o tédio toma conta de você” (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 65). A narração se constitui como ilustração, dependente de modelos e esquematismos. Bacon, Cézanne, Paul Klee, entre outros, quebram tais paradigmas, investigando questões pautadas no âmbito do sensível. Deleuze evidencia como o traço de Bacon cria uma figura que não é figurativa, a partir da experimentação, do embate e controle com o caos, a catástrofe, o diagrama (o acaso).

Os desenhos de Bacon influem pela agressividade. Seu enfoque são tipos humanos apresentados em condições limites, expressões da tragicidade, histeria e angústia. Nascido em Dublin, viveu boa parte de sua vida em Londres. Bacon sofria de asma crônica, e isso o impediu de ter uma escolaridade regular, tendo frequentado aulas particulares na sua formação educacional. Para o tratamento de sua doença era lhe aplicada morfina. Foi expulso de casa pelo seu pai aos dezesseis anos ao demonstrar inclinações homossexuais. Passou por problemas com o alcoolismo e viveu no ostracismo boa parte da sua vida devido às opções provocadoras e obscenas adotadas em seu estilo. Tanto a Primeira Guerra mundial quanto a Segunda interferiram diretamente em sua vida. Certas tensões vivenciadas pelo artista acabaram ponderadas de forma radical em sua obra, como explica Deleuze:

Bacon, tanto quanto Beckett, está entre os autores que podem falar em nome de uma vida muito intensa para uma vida mais intensa [...] Há todo um miserabilismo figurativo, mas a serviço de uma Figura da vida cada vez mais forte. Deve-se render a Bacon, tanto quanto a Beckett ou a Kafka, a seguinte homenagem: eles ergueram Figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que ‘representavam’ o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou a falha. Eles deram à vida um novo poder de rir extremamente direito (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 68).

Bacon teve influência⁴³ de artistas de vanguarda como Pablo Picasso e Vincent Van Gogh, mas buscou inspiração em pintores mais clássicos como Diego Velázquez e Rembrandt. Outra importante fonte requerida foi Eadweard Muybridge, fotógrafo inglês do século XIX e nome fundamental do pré-cinema. Bacon pinta anatomias em fluxo, expondo assim as distorções e transfigurações como catalisadores estéticos. Essa é a maneira de o artista confrontar a representação mimética da pintura. Ele afirma: “a arte abre dentro de mim as válvulas das sensações que me jogam de novo à vida de uma forma ainda mais violenta” (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 141).

Deleuze utiliza os quadros e o pensamento de Cézanne⁴⁴ para relacionar e aprofundar a obra de Bacon. Ambos têm um objetivo em comum: pintar a sensação. O filósofo os diferencia pela preferência do pintor francês pelo mundo como natureza, e do britânico, que foca no mundo como artefato. Nesses dois casos, a *Figura* tem papel privilegiado.

A figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso. Cézanne certamente não inventou essa via da sensação na pintura, mas deu-lhe um estatuto sem precedentes (DELEUZE, 2007b, p. 42, grifo nosso).

Como já dito, a função da criação artística perpassa a dimensão do impensável. A pintura de Cézanne é um exemplo disso. Para criar suas naturezas-mortas, buscou outras tipologias distantes da disposição realista-naturalista. Por mais que recorra a objetos inanimados, como maçãs, mesas, toalhas, vasos, cortinas, esse pintor consegue ir além do mero registro e cria imagens extremamente compostas, trabalhando a distorção e a alteração de perspectiva em detrimento da organização do espaço pictórico. A cor, nesse estilo, possui papel determinante. As frutas são simplificadas em sua forma esférica, mas exploradas em sua potente variação cromática. Uma das qualidades desse pintor é incorporar a luz a tais procedimentos, empenhando novos recursos para a coloração que serve como molde. A cor é um dos elementos responsáveis pela sensação no caso da pintura de Cézanne. Ela determina intensidades sobre as superfícies retratadas. O próprio artista comenta esse aspecto “quando a cor atinge sua riqueza, a forma atinge sua

⁴³ Para uma leitura mais detalhada, ver FICACCI (2004).

⁴⁴ Filósofos franceses como Maurice Merleau-Ponty e Henri Maldiney também elegeram Cézanne em seus estudos. Eles o abordaram em outra perspectiva, ligadas às discussões da fenomenologia. Para mais detalhes, ver MERLEAU-PONTY (2013).

plenitude” (CÉZANNE apud GREFFET, 2007, p. 28). O volume das formas independe das cores e dos traços miméticos. Essa é a forma de o artista questionar⁴⁵ a distinção entre realidade e a criação artística. A estética do impressionismo já havia apresentado esse tipo de desenho. Cézanne prolongou, por outras matrizes, influenciando o desenvolvimento da arte moderna, em especial o cubismo⁴⁶.

O que são estas sensações e estas maçãs? O molecular, o extra-ser; o transcendental, as singularidades nômade – é a zona de turbulência, da inquietude, que se manifesta. Fica para trás um modelo – inaugura-se um novo mundo. Uma individuação além da matéria e da forma. Outra coisa se irradia. É uma matéria pré-individual, quântica, as singularidades intensivas – desencadeando um momento ontogenético especial (ULPIANO, 2013, p. 149).

A maçã na pintura de Cézanne é um acontecimento visual. É um dos elementos que propiciam às obras desse artista atingir a lógica da sensação. Deleuze (2007b) recorre aos corpos desfigurados de Bacon como forma de atingir esse mesmo patamar. Antes de aprofundar essa discussão, gostaríamos de ressaltar a metodologia desenvolvida pelo filósofo em *Francis Bacon: lógica da sensação*. Uma das análises é a composição estrutural dos quadros desse pintor. Deleuze o faz através de três partes constituintes: a *Figura*, o contorno e a grande superfície plana⁴⁷, sendo o contorno o elo entre os outros

⁴⁵ O escritor britânico D. W. Lawrence escreveu poeticamente, mas com muita pertinência sobre a luta contra o clichê nos quadros de Cézanne: “após uma obstinada luta de 40 anos, ele conseguiu, no entanto, conhecer plenamente uma maçã, um vaso ou dois. Foi tudo o que conseguiu fazer. Isso pode parecer pouco, e ele morreu amargurado. Mas é o primeiro passo que conta, e a maçã de Cézanne é muito importante, mais importante que a ideia de Platão ... Se Cézanne tivesse consentido em aceitar seu próprio clichê barroco, seu desenho seria ótimo segundo as normas clássicas, e nenhum crítico teria encontrado nada de negativo a dizer. Mas quando seu desenho era bom segundo as normas clássicas, ele parecia a Cézanne muito ruim. Era um clichê. Então Cézanne se atirava em cima dele, extirpava-lhe a forma e o conteúdo, e depois de ele se tornar ruim de tanto ser maltratado, Cézanne, esgotado, o deixava assim, tristemente, pois ainda não era o que ele queria [...] Ele queria exprimir algo, mas, antes de fazê-lo, tinha de lutar contra o clichê de cabeça de hidra do qual jamais conseguia cortar a última cabeça. A luta contra o clichê é a que mais transparece em suas pinturas. A poeira do combate ergue-se espessa, e os estilhaços voam por todos os lados. São essa poeira e esses estilhaços que seus imitadores continuam copiando tão ardorosamente [...] Onde Cézanne por vezes escapa por completo do clichê e dá uma interpretação inteiramente intuitiva de objetos reais é em suas naturezas-mortas ... Nisso ele é inimitável. Seus imitadores copiam suas toalhas de mesa de dobras rígidas, os objetos sem realidade de seus quadros. Mas eles não reproduzem os potes e as maçãs, pois disso não são capazes. Não se pode imitar o verdadeiro caráter maçãnesco. Cada um deve por si mesmo criar um novo e diferente. Caso se pareça com os de Cézanne, nada significam...” (DELEUZE, 2007b, p. 92-93).

⁴⁶ Uma das principais características do cubismo é a multiplicidade de pontos de vista. Esse procedimento fica nítido no quadro de Pablo Picasso, *As senhoritas de Avignon* (*Les Femmes d'Alger*, 1907, óleo sobre tela, 245 x 235, MoMa, Nova York).

⁴⁷ Alguns tradutores optam pelo termo *estrutura*, ou mesmo *aplat*. Todos se referem ao fundo dos quadros de Francis Bacon.

dois recursos. O crítico de arte David Sylvester, especialista na obra de Bacon, parte dessa divisão para explicar os três períodos na pintura de Bacon:

[...] naquele tríptico de 1944 [*Três estudos de figuras ao pé de uma crucificação*], você usou um fundo de cor forte e dura para formas apresentadas com precisão e simplicidade, formas esculpidas, se assim se pode dizer, e o conjunto era perfeitamente coerente. Depois, o tratamento das formas tornou-se *malerisch* [manchado] e, com isso, o fundo suavizou-se, ficando mais tonal, quase sempre encortinado, formando um todo perfeitamente coerente. Mas então você se libertou das cortinas e passou a misturar um tratamento *malerisch* da forma – fazendo com que a pintura ficasse cada vez mais congestionada – com um fundo luminoso, plano e duro, de modo a justapor duas convenções opostas (SYLVESTER, 2007, p. 13).

Deleuze elege a *Figura* como dado essencial da pintura de Bacon e é onde concentra seu estudo. Uma de suas constituições são os corpos deformados, que é uma categoria diferente de corpos transformados: “a transformação da forma pode ser abstrata ou dinâmica. Mas a deformação é sempre do corpo. Ela é estática, ocorre sempre no lugar e subordina o movimento à força, mas também o abstrai da Figura” (DELEUZE, 2007b, p. 64). É o apogeu da inventividade estética do artista. Suas figuras são distorcidas, atravessadas por forças e intensidades. É o elemento não naturalista por excelência: “o que quero fazer é deformar a coisa, descartar sua aparência, mas, nesta deformação, reconduzi-la ao registro da aparência” (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 83). O tratamento envereda pelo viés empastado, caótico, oposto de um uso chapado, ordenado. A cor também recebe destaque. Nos casos dos corpos dos quadros de Bacon, ela é policromada, permeada por filetes de diferentes tonalidades. Torna-se um contraste importante frente à grande superfície plana, que tendencialmente possui superfícies monocromáticas. Deleuze explica: “quando o filete de cores é policromático, vemos que o azul e o vermelho dominam com frequência” (DELEUZE, 2007b, p. 150). Ele destaca, a partir disso, a afinidade do corpo ou da carne com a vianda. Essa zona de indiscernibilidade se torna importante como estética própria do artista. O corpo encarnado propicia divergências com outros elementos ligados a aspectos do corpóreo, como vestimentas e sombras: “a roupa amarrotada pode conservar valores de claro e de escuro, de sombra e de luz; mas a própria sombra, por sua vez, a sombra da Figura, será tratada em tom puro e vivo” (DELEUZE, 2007b).

Feitas essas considerações sobre a maçã em Cézanne e o corpo em Bacon, é possível estabelecer a ligação entre os dois. Ambos buscam pintar a sensação, mas por maneiras distintas:

Cézanne talvez tenha sido o primeiro a produzir deformações sem transformações, ao fazer a verdade incidir sobre o corpo. É por isso também que Bacon é cezanniano: tanto em Bacon como em Cézanne, é sobre a *forma em repouso* que se obtém a deformação [...] *Tudo está, então, em relação com forças, tudo é força*. É isso que constitui a deformação como ato de pintura (DELEUZE, 2007b, p. 65, grifo nosso).

Os corpos são atravessados por movimentos inerentes a forças sensíveis: “o que está pintado como figura é um corpo [ou uma maçã no caso de Cézanne], não representado como objeto, nem representando um objeto, mas experimentando uma sensação” (DELEUZE, 2007b, p. 43). Outro item que compõe a *Figura* é a cabeça. Bacon é pintor de cabeças, não de rostos. Deleuze faz questão de diferenciar essas duas possibilidades de retrato. As implicações do rosto são um tema recorrente na filosofia deleuziana. O rosto é uma organização espacial estruturada, que resulta de um agenciamento de poder. A noção de rostidade apresentado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* complementa⁴⁸ essa explanação. Nele, os autores procuram evidenciar como o rosto opera por significância e subjetivação através de códigos e construção de identidades. O rosto, nesse entendimento, se torna um dispositivo do biopoder, um espaço político de enunciação.

[...] o rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando pára de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma pára de ter um código corporal polívoco multidimensional — quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser sobre-codificado por algo que denominaremos Rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 63).

A rostificação não é um universal, é uma linguagem, uma unidade que é utilizada com função social nos sistemas de controle modernos e contemporâneos: “nada é menos pessoal do que o rosto. Mesmo o louco deve ter um certo rosto adequado e que se espera

⁴⁸ Vale ressaltar que *Mil Platôs* é a obra anterior ao seu livro dedicado à pintura e aos seus dois tomos sobre cinema.

dele” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 33). Deleuze enfatiza o escape desse potente mecanismo de captura. Ele busca traçar linhas de fuga, devires que sejam assignificantes, assubjetivos, em múltiplos sentidos: estéticos e políticos: “se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 64). A própria arte possui instrumentos para tal. As cabeças de Bacon são sintomáticas nesse ponto. Sua luta em prol da desfiguração reconfigura modelos tidos como padrões de identificação e representação, exponenciando sua criatividade como retratista. Deleuze questiona: “como desfazer o rosto, liberando em nós as cabeças exploradoras que traçam linhas de devir?” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 61). Uma das funções da arte é justamente ser um ato de resistência, uma contrainformação, todavia diferente de outras formas de manifestação ou insurreição. Toda nova estética abre possibilidades. John Rajchman justifica: “a estética deleuziana, é uma ‘vontade de arte’ que está sempre preocupada com a emergência de algo novo e singular, que nos precede e nos obriga a ‘inventar’ um novo povo” (RAJCHMAN, 2000, p. 123). O ato de criação artístico é um ato de criação de mundos. Os quadros de Bacon buscam desfazer o rosto e fazer surgir outra coisa no lugar: cabeças, fecundas em inventividade.

A agitação extraordinária dessas cabeças não vem de um movimento que a série deveria recompor, mas antes de forças de pressão, da dilatação, da contração, do achatamento, do estiramento, que se exercem sobre a cabeça imóvel. É como as forças enfrentadas no cosmos por um viajante interespacial imóvel em sua cápsula. É como se as forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos. E aqui as partes limpas, varridas, do rosto ganham um novo sentido, pois elas marcam a zona mesmo onde a força está batendo (DELEUZE, 2007b, p. 64).

Os esforços artísticos de Bacon se concentram na *Figura* para elaborar uma lógica da sensação com origem nos procedimentos pictóricos, ultrapassando com isso a mera figuração. O estudo de Deleuze foca nesse ponto, demonstrando como o artista é um paradigma de pintor temeroso com questões de ilustração e narração, que buscou em suas obras meios de atingir níveis sensíveis. Seus traços recorrem à violência, mas longe de uma espetacularização. Bacon investiga a composição artística da violência como materialidade expressiva, potência que catalisa sensações. Uma frase sua sintetiza esse

diálogo: “a brutalidade do fato⁴⁹”. A captura de forças virtuais e invisíveis é fundamental na lógica da sensação. Essas imagens estão interligadas diretamente ao sistema nervoso, ao invés de uma mediação cerebral. A sensação é um agente impuro, uma máquina de devires estéticos no confronto com a representação. Dois conceitos auxiliam na compreensão: forças e intensidades.

A arte, como já dito, é um fenômeno de inscrição de forças, que é diferente de inventar ou reproduzir formas e que estaria vinculado ao caráter figurativo. A força possui uma relação estreita com a sensação, que é condicionada pelo movimento, entre outros possíveis fatores (DELEUZE, 2007b, p. 62). Para existir sensação, é necessário existir força. A arte sensibiliza *outras* questões, o impensado: como ver o som? Como ouvir o tempo? Como sentir as cores?

Os pintores são muito conscientes desse problema. Já quando críticos piedosos demais condenavam Millet por pintar camponeses que carregavam um ofertório como um saco de batatas, ele respondia que o peso comum dos dois objetos é mais profundo que sua distinção figurativa. Ele, pintor, se esforça por pintar a força do peso, e não o ofertório ou saco de batatas. E não seria este o gênio de Cézanne, o de ter subordinado todos os meios da pintura a esta tarefa: tornar visíveis a força de plissamento das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem etc.? E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força ináldita de uma semente de girassol. (DELEUZE, 2007b, p. 63).

A força é o que exponencia as sensações, que dinamiza as intensidades de uma obra. É uma propriedade elaborada através do plano de composição: “a inscrição de forças nas formas, nas cores e nos sons, eis o mistério maior do esquematismo estético: aí reside todo o engenho do artista, aí se joga o sucesso ou o falhanço da obra” (GIL, 1996, p. 18). José Gil ajuda a entender. Ele formula parte de sua teoria sobre forças apoiado no pensamento extraído de *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, desenvolvido por Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Para o poeta, a arte é um indício de força, ou de energia, que se manifesta na vida. Ela é dupla: de integração e de desintegração: “creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força*” (PESSOA, 1974, p. 240). A arte, para ele, é uma atividade social, assim como a política e a religião. Nessas três atividades, há o processo de captação e o

⁴⁹ Essa expressão se tornou o subtítulo do seu livro de entrevistas feito com o crítico David Sylvester.

processo de subjugação. Quanto à arte, a subjugação é o que permite que o leitor possa estabelecer uma relação osmótica com o escritor.

[...] há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável*; baseia-se na unidade artificial, *construída* e inorgânica, e portanto *visível*, como a de uma máquina, e por isso *apreciável* e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal, e é com o que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, *natural*, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver (PESSOA, 1974, p. 244).

Em *A Arte como Linguagem*, Gil parte da proposta de Malevitch e defende que a linguagem não está nas formas, mas nas sensações. Estabelece uma dicotomia antagônica: a estética das forças em contato com a sensação; e a estética das formas próxima à representação. *O Quadrado Negro* (Malevitch, 1915), por exemplo, não ilustra, representa ou exemplifica nada. Sua função estética é outra: “foi necessário todo um processo para que um quadrado negro, de representação, passasse ao ‘zero das formas’ e deste à sensação real – quer dizer, à única realidade ontológica afirmada. A ‘sensação pictural suprematista’ é a sensação do Nada Liberado (GIL, 2010, p. 23).

A intensidade é um elemento indivisível e quantitativo, ou seja, varia por graus. É o que não pode ser sentido, mas que possibilita o sentir, a experimentação. É ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a sensibilidade. Deleuze a distingue da quantidade extensiva. A diferença de intensidade é como a diferença de nível, de temperatura, de pressão, de tensão, de potencial (DELEUZE, 2000, p. 361). A intensidade estética é o que imprime a potência da diferença, do devir, o que catalisa forças vitais. A imagem é uma energia potencial, uma intensidade pura. O princípio da intensidade formulada por Kant é definido como uma grandeza aprendida no instante (DELEUZE, 2007b, p. 86). Roberto Machado considera a intensidade um dos principais conceitos de Deleuze e recupera o vínculo a partir da concepção kantiana:

[...] no segundo capítulo da ‘Analítica dos princípios’, intitulado ‘Sistema de todos os princípios de entendimento puro’, Kant formula,

entre outros, dois princípios, chamados ‘axiomas da intuição’ e ‘antecipações da percepção’, que tratam das quantidades extensivas e intensivas [...] Denomino *quantidade extensiva* aquela na qual a representação das partes torna possível a representação do todo [...] uma quantidade extensiva é aquela cuja multiplicidade remete a uma apreensão sucessiva das partes (partes extra partes), e cuja unidade remete a uma reunião das partes em um todo, como por exemplo $1 + 1 + 1 + 1 = 4$. O princípio das antecipações da percepção diz: ‘Em todos os fenômenos, o real, que é objeto da sensação, possui quantidade intensiva, isto é, um grau’. A prova desse princípio dá uma definição da quantidade intensiva que enuncia suas duas principais características, opostas às da quantidade extensiva. ‘Denomino *quantidade intensiva* a quantidade que só é apreendida como unidade e na qual a pluralidade só pode ser representada por aproximação com a negação = 0 [...] a apreensão de uma quantidade intensiva é instantânea, ‘só preenche um instante’, isto é, sua unidade não vem da soma das partes, ‘não é uma síntese sucessiva’. Quando se sente um grau determinado de calor, tem-se uma representação do todo sem se ter uma representação prévia das partes. Um calor de 30 graus, por exemplo, não é a soma de $10 + 10 + 10$ graus (MACHADO, 2010, p. 125).

1.4 Figural

O meio artístico no século XX foi atravessado por inúmeras transformações. O conceito de imagem foi desdobrado, de forma prática e teórica. Um dos principais questionamentos nessas duas esferas de criação foi quanto ao âmbito da representação. No campo da arte, os novos sistemas e signos criados procuraram outros estilos de criação, onde o domínio da mimese e a retórica foram problematizados. O pensamento, em especial a filosofia, também foi contra padrões e modelos universais. A imagem é complexa e ambígua, mas deve ser entendida como uma construção, nunca um dado natural. Se tornou uma contundente forma expressiva, que problematiza o próprio esquema narrativo comumente atribuído a ela. Um termo-chave e ascendente nesse contexto é o *figural*, que foi abordado de diversas maneiras.

Uma das primeiras sistematizações do termo *figural* foi desenvolvida pelo filólogo literário alemão Erich Auerbach, autor de um ensaio intitulado *Figura*, escrito no final de 1930 e publicado na revista florentina *Archivum romanicum*, em 1938. Tem o subtítulo *Cenas do drama da literatura europeia*. É um trabalho de genealogia da palavra *Figura*, cujo objetivo é apresentar algumas de suas inúmeras transformações no decorrer da história. Ele classifica e demonstra o uso do termo de um período que vai da antiguidade clássica até a idade média (século XIV), a partir de autores como Terêncio,

Tertuliano, Plínio, Ovídio, Lucrécio, Quintiliano, Dante Alighieri, Santo Agostinho, etc. Em Tertuliano, que faz um dos usos mais instigantes, significa a representação de algo que irá se realizar no futuro, uma profecia. Assim como é diversificada a lista de escritores, também o é a concepção do uso semântico utilizado por eles, que varia de forma plástica, alegoria, imagem, cópia, contorno, figura de linguagem. É em suma um meio-termo entre história e verdade/real (CARONE, 1997, p. 9), um elemento que passou e ainda hoje passa por metamorfoses. Para o teórico literário Luiz Costa Lima, é através desse importante ensaio que é possível compreender a base afetivo-filosófica de Auerbach (COSTA LIMA, 1994, p. 220). O filólogo constrói um sistema de interpretação de eventos relacionados ao universo pagão e ao contexto judaico-cristão, apontando a função da Figura a partir de leituras relacionadas com a Bíblia, entre outras inscrições em obras teológicas, filosóficas e literárias. O debate essencial gira em torno da questão se o livro religioso possui aspectos reais ou metafóricos: “as pessoas e acontecimentos do Velho Testamento eram prefigurações do Novo Testamento e de sua história de redenção” (AUERBACH, 1997, p. 28). Sendo assim, ele compreende duas determinações: a pré-figural, vinculada ao Antigo Testamento; e a figural, relativa ao Novo Testamento, como um sistema de profecia. Elementos históricos ligados ao passado passam por novas configurações em torno do presente:

[...] a profecia figural implica a interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo, contêm algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento real, verdadeiro, definitivo. Isso não é verdade apenas em relação à prefiguração do Velho Testamento, que aponta para a encarnação e a proclamação do evangelho, mas também para aqueles acontecimentos recentes, pois eles também não são o preenchimento derradeiro, mas trazem em si mesmos uma promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus. Desse modo, a história, com toda a sua força concreta, permanece para sempre uma figura encoberta, requerendo uma interpretação (AUERBACH, 1997, p. 49-50).

Auerbach inicia o ensaio com a interpretação semântica do vocábulo *Figura*, segundo sua origem gregas, isto é, “figura, da mesma raiz de *ingere*, *figulos*, *fictor* e *effigies*, significa ‘forma plástica’ (AUERBACH, 1997, p. 13). O primeiro registro da palavra se encontra em *Eunuchus* (317), do dramaturgo e poeta romano Terêncio. Outra ocorrência remota desse mesmo período se encontra nas obras de Marco Pacúvio, autor

trágico romano. Ambos a empregam como aparência, semblante: “diz que uma jovem tem uma *nova figura oris* [formato estranho de rosto]” (AUERBACH, 1997). Auerbach ressalta que a helenização da educação romana no último século antes de Cristo foi crucial para a história do termo, sendo Varrão, Lucrécio e Cícero os nomes principais desse processo. Foi o filósofo e poeta Varrão quem primeiro complexificou a noção de Figura, utilizando-a como conotação de forma plástica, no viés estético, mas também tratando-a em termos gramaticais como forma, no sentido de molde, alternando o uso. Sobre isso, Auerbach indaga: “como é possível que ambas as palavras (forma e figura), mas, particularmente, figura, cuja forma guarda a clara lembrança de sua origem, adquirissem com tanta rapidez um significado puramente abstrato?” (AUERBACH, 1997, p. 15). Outros verbetes eram utilizados sinonimicamente, como *typus*, *umbra* e *imago*. O autor estabelece o vínculo do termo com o conceito de mimese, conexão de complementaridade que será aprofundada na sua importante obra *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, publicado originalmente em 1946. Neste, o percurso analítico também é extenso e diversificado, vai de Homero a Virginia Woolf, discutindo ainda Petronio, Dante, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Flaubert, Proust, entre muitos outros. Interessa do ensaio *Figura* a interpretação figural como categoria de pensamento, como construção de mundos. É um método de tornar inteligível um acontecimento através de um outro. Os textos recorridos pelo filólogo, com ênfase na função semântica da Figura, auxiliam na compreensão de particularidades da realidade, isto feito mediante a comparação contextual. O sentido processual apresentado é inventivo e extrapola a conotação de representação ou a simples mimese:

[...] a interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também o segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica (AUERBACH, 1997, p. 46).

No ensaio *Last day Every Day: figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez*, o teórico e pesquisador australiano Adrian Martin demonstra como é possível ver a arte figural, ou o pensamento figural, como algo que permanece latente e virtual, algo que expande novas formas de expressão. Para ele, as “passagens de Auerbach podem ser lidas como marcantes prefigurações de trabalhos cinematográficos”

(MARTIN, 2012, p. 27). O filólogo alemão recebe um lugar de destaque, e tanto Martin (2012) como Nicole Brenez (1998) o colocam como uma importante referência nos estudos cinematográficos do presente. Um método exposto, fortemente influenciado por Auerbach, foi realizado pelo crítico de cinema americano Jonathan Rosenbaun. Ele propôs uma leitura curiosa do filme *O Desprezo* (*Le mépris*, 1963), realizado por Jean-Luc Godard. É uma *mise en scène* conflituosa, em torno de dois métodos auerbachianos de narratividade: a narração propriamente dita e a evocação no mundo⁵⁰. O primeiro se refere ao estilo da *Odisseia*, poema épico da Grécia Antiga escrito por Homero, uma das bases do filme supracitado; o segundo, a aspectos do Velho Testamento. Rosenbaun, a partir da obra de Godard, renomeia como antiguidade e modernidade: “se *O Desprezo* tem um único assunto primordial, é a distância entre os dois estilos e contornos de Auerbach e as duas formas de perceber o mundo que elas implicam” (ROSENBAUN apud MARTIN, 2012, p. 27). Martin, em *Last day Every Day*, assim como Auerbach, lista uma série de classificações, variações e usos do termo *figural*, contudo são conceituações de autores mais recentes (século XX). Ele relaciona o termo com filósofos (Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Giorgio Agamben), com teóricos do cinema (Jonathan Rosenbaun, Nicole Brenez), além da própria analogia com a imagem cinematográfica. Ele compreende três maneiras de situar o *figural*: através da arte, pela crítica, ou pela cultura em geral. É um tipo particular de fazer artístico, presente nos quadros de Francis Bacon ou nos filmes de Philippe Grandrieux, e uma ferramenta crítica de interpretação artística, como realizado por Brenez, que foi quem

[...] precisou e realmente forjou a palavra Figura (e todas as suas derivações: figurativo, figural, etc.) para os estudos europeus contemporâneos de cinema, embora a palavra já havia sido implantada por Jean-François Lyotard, Stephen Heath, David Rodowick, Dudley Andrew, além de outros. Mas nem Brenez se refere e nem toma emprestado o uso do termo desses autores relativamente contemporâneos. Ela cria um termo novo (MARTIN, 2012, p. 6).

A pesquisadora francesa eleva o estatuto da imagem cinematográfica e a trata como um princípio dinâmico. Para ela, existem três eixos principais de teorização que caracterizam o pensamento contemporâneo: o trabalho sobre os poderes da imagem, sobre a figurabilidade do sujeito e sobre as relações pensáveis do cinema com a história (BRENEZ, 2010, p. 5). Ela propõe novas metodologias e problemas em suas análises,

⁵⁰ No original, *world-conjuring*.

estudos inventivos a respeito de objetos filmicos. Destaque para suas obras *De la Figure en Général et du Corps en Particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998) e *Abel Ferrara* (2006). Sobre seu estilo de pesquisa, ela diz:

[...] a análise figurativa não é um método doutrinário, e não tem vocação de ser: aponta para uma coisa, considera as dimensões e problemas que paradoxalmente têm sido negligenciado em filmes e, com isto, baseia-se na aplicação de uma série de princípios práticos que em nenhum caso são preceitos. Se trata de uma abertura analítica a partir dos próprios filmes e não de uma regulamentação terminológica (BRENEZ, 1998, p. 9-10).

O que ela propõe é menos uma perspectiva teórica e mais um fundamento de reflexão. Busca uma relação entre sujeito (analítico) e objeto (filmico) que foge à subordinação hermenêutica, tal como feito pela teoria clássica, “que postula a existência de um mundo ou mesmo de um sujeito a priori (como a psicanálise, por exemplo), ao qual o cinema poderia ser referido” (BRENEZ, 1998, p. 421). É uma outra dinâmica no estudo das imagens, ligação entre discursos distintos – palavra e imagem – de respeito e apreço horizontal, pois “cada filme é um laboratório, se você quiser ser fiel a ele” (BRENEZ, 2014). Nesse entendimento, cada obra requer a construção de um método de análise próprio, seja ele estético, histórico, ideológico, formalista, filosófico, sociológico, iconográfico, etc.: “as teorias modernas encontraram seu lugar: considerar o cinema, não como uma construção científica ou narrativa, por meio de suas leituras clássicas, mas como uma proposição crítica, um gesto de hipótese, um ato” (BRENEZ, 1998, p. 421). Em *De la Figure en Général et du Corps en Particulier*, na carta de introdução direcionada para o crítico de cinema americano Tag Gallagher, a autora apresenta quatro princípios de análise: considerar, ao menos provisoriamente, que o filme sobrepõe o seu contexto (análise figural); considerar que os componentes de um filme não formam entidade, mas elementos (economia figurativa); considerar os elementos do filme como questões próprias (lógica figurativa); ver como o cinema problematiza aquilo que ele trata (porque o corpo). Como ela diz:

[...] o sujeito do cinema, tal como as teorias contemporâneas o apreendem, é essa criatura assombrada pelo heterogêneo que, mais do que saber o que é, prefere verificar se há algo que ainda é possível (um corpo, um amigo, um mundo). O cinema descrito assim é um cinema com uma alta responsabilidade figural, que se desdobra e implanta a imagem de acordo com as suas competências (BRENEZ, 1998, p. 429).

Brenez cita duas frases que resumem esse tipo de abordagem de respeito e lealdade, a primeira delas, extraída de um dos diálogos finais de *Close-Up* (Nema-ye Nazdik, 1990), de Abbas Kiarostami – *Senhor, muito prazer em conhecê-lo*; e a outra retirada da *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem*, escrita por Deleuze: “você constata que o cinema permanece inteiramente por fazer, e que é ele a viagem absoluta” (DELEUZE, 2010, p. 101). A análise cinematográfica precisa levar em consideração aspectos singulares que constituem cada obra e ressaltá-las na construção de suas próprias figuras.

O pensamento figural, como visto, é uma noção polissêmica e diversificada, aberta a múltiplas perspectivas. Gostaríamos de nos ater ao uso da expressão a partir de questões relativas ao esgarçamento das propriedades imagéticas, em diálogo com a classificação elaborada por Jean-François Lyotard, retomada por Deleuze e desdobrada por Brenez. Em *Discourse, Figure*, Lyotard utiliza o figural como economia libidinal, sendo a imagem portadora de desejo e energia pulsional, um puro inconsciente da representação. É uma concepção de acontecimentos e eventos primários, menos secundarizados. Esse desenvolvimento se dá pela via da psicanálise freudiana, mais precisamente a partir do livro *A Interpretação dos Sonhos*: “o trabalho não é a interpretação do pensamento do sonho, um discurso sobre um discurso; também não é uma transcrição, de um discurso a partir de um outro discurso; é uma transformação” (LYOTARD, 2002, p. 241). Estabelece, em torno disso, uma analogia entre o material propiciado pelo sonho e a superfície de um certo tipo de configuração visual. O pensamento figural, para Lyotard, é uma mutação do figurativo e possui força de produção em contato com aspectos do inconsciente. Ele assinala a função da figura, que está caracterizada como dado visível (visual), complexificando o caráter legível (textual): “não lemos, não compreendemos um quadro. Sentados à mesa, identificamos, reconhecemos unidades linguísticas; de pé, perante a representação, procuramos acontecimentos plásticos” (LYOTARD, 2002, p. 10). É uma iconografia que captura forças, energias invisíveis, ou seja, uma aparência livre de qualquer forma (informe), um princípio que não passa por códigos da língua e nem pela estrutura de linguagem, um escape à significação. É dotada de uma grande capacidade de expressão e conta com uma lógica de valores. O figurativo, por sua vez, é descrito como um vínculo entre o objeto e aquilo que ele representa:

Lyotard se opôs à redução da realidade à língua e contesta o poder hegemônico que a lingüística tem a tendência de se arrogar. O real não se identifica a uma outra relevância do puro logos, que ele não é suficiente para decodificar. O figural dentro da arte se coloca a trabalho da libido, por que o olho é ao mesmo tempo ‘força’ e ‘lugar da palavra’. *O figural não está mais ao lado da ‘significação’ e da ‘racionalidade’, mas da ‘expressão’ e do ‘afeto’* (AUBRAL; CHATEAU, 2001, p. 203, grifo nosso).

Nessa compreensão sobre o figural, merecem destaque o uso das imagens nas artes visuais. A transgressão de modelos e a corporificação de aspectos plásticos se tornam essenciais nesse pensamento. Para o autor de *Discourse, Figure*, a pintura é o que nos deixa mais próximos da atividade transcendental (LYOTARD, 2002, p. 28). Ele se apoia em um tipo de abordagem contra o comportamento, que foge à narrativa, ou seja, como crítica da representação. É uma classificação que se abre a uma heterogeneidade, enfatizando a diferença da visualidade entre o real e o representado. O autor emprega o termo à ordem dos sentidos; a imagem como uma força e sensibilidade.

[...] a arte surge através da alteridade enquanto extensão da plasticidade e do desejo, extensão em curva, de frente para a estabilidade e a razão, espaço diacrítico. A arte quer a figura, a ‘beleza’ como figural, desatada, rítmica. O verdadeiro símbolo dá a pensar, mas de antemão, dá a ver. E o mais surpreendente não é que dá a pensar no fim das contas, uma vez que existe linguagem, todo objeto depende de um significado, de um lugar de discurso [...] O enigma é que este por ‘ver’ se mantenha implacavelmente sensível, que exista um mundo que seja uma reserva de ‘vistas’, ou um mundo interno (intramundo) que seja uma reversa de ‘visões’, e que qualquer discurso se esgote antes de chegar ao fim. O absolutamente outro seria essa beleza ou diferença (LYOTARD, 2002, p. 220).

Deleuze (2007b), em *Francis Bacon: lógica da sensação*, retoma timidamente essa noção analítica do figural. Contudo, seu entendimento é outro, e não passa pela via da imagem e sua relação com o inconsciente. Já em *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, coescrito com Félix Guattari e publicado em 1972, rejeitam algumas das concepções da psicanálise a respeito do inconsciente, compreendido como um teatro clássico (metáforas de palco, cena e encenação), um teatro íntimo, uma representação clássica, aquilo que Deleuze e Guattari denunciam criticamente como “um novo idealismo”. A teoria psicanalítica detém o inconsciente como um grau expressivo (como um fantasma, um sonho, um mito, uma tragédia), uma crença “em vez de participar de um empreendimento de efetiva libertação, a psicanálise se inclui na obra mais geral da

repressão burguesa” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 72). Em *O Anti-Édipo*, ambos defendem o inconsciente como uma fantástica fábrica, uma usina – composta por máquinas. O inconsciente, para eles, é uma unidade de produção desejante. É o agenciamento coletivo de enunciação. A esquizoanálise é uma dura resposta à psicanálise e ao seu teatro da representação. Os psicanalistas são tidos como os últimos padres (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 104), que, ao invés de problematizar a moral religiosa, se detêm em questões de atores simbólicos de um suposto teatro privado.

O uso figural, para Deleuze, é mais estético, no sentido de um importante elemento atribuído à lógica da sensação. Implica uma oposição ao figurativo, posição também divergente de Lyotard. É uma chave de leitura pouco recorrida, mas que ajuda a entender o funcionamento dos quadros de Bacon, principalmente seus corpos deformados:

[...] a figura não tem modelo a representar, nem história a contar. Por isso, possui como que duas vias possíveis para escapar do figurativo: em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção a um puro figural, por extração ou isolamento. Se o pintor faz questão da Figura, se toma a segunda via, será para opor o ‘figural’ ao figurativo. A primeira condição é isolar a Figura. O figurativo (representação) implica, com efeito, a relação entre a imagem e um objeto que ela deve ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto (DELEUZE, 2007b, p. 12).

O filósofo nota nos quadros de Francis Bacon uma semelhança mais profunda, uma semelhança não figurativa para a mesma forma. Ele define esse *modus operandi* como “produzir a semelhança com meios não semelhantes” (DELEUZE, 2007b, p. 159). O figural é a figura sem função figurativa. O procedimento de isolamento é uma importante característica nos quadros desse artista. Essa delimitação se dá por meio de uma área redonda, um cubo ou um paralelepípedo de vidro, como uma situação de circo. É importante que tais elementos não deixem a figura imobilizada, pois o movimento é um importante catalisador de forças. Bacon separa a figura do contorno e da grande superfície plana, enfatizando as forças sensoriais que atuam sobre o corpo ou sobre a cabeça, o isolamento pretende “tornar sensível uma espécie de itinerário, de exploração da Figura no lugar, ou em si mesma. É um campo operatório” (DELEUZE, 2007b, p. 12). Esse lugar isolante estabelece um fato, um acontecimento, privilegiando, com isso, a Figura como uma Imagem ou um Ícone. Isolar é um procedimento que auxilia na ruptura

com a representação, que interrompe a narração e liberta a Figura – para ater-se ao fato. O contorno, apenas complementando as funções das três estruturas nos quadros de Bacon, funciona como uma membrana que faz a conexão entre a Figura e a superfície. Existem outras características de manter uma Figura sem representar outra coisa nos quadros do pintor britânico. Destacamos duas aqui: por meio da deformação, ou seja, a recusa da pele orgânica, através da desfiguração do rosto ou dos elementos corpóreos; ou pela dissipação, quando ela se junta ao achatado, como no estranho sorriso (histérico) em que a imagem vai se dissolvendo. Sobre aspectos de seus próprios quadros, um trecho em particular das entrevistas que Bacon concedeu a David Sylvester é elucidativo quanto ao seu processo de criação e a esse tipo de imagem:

[...] outro dia pintei a cabeça de alguém e aquilo que formava as órbitas dos olhos, do nariz, da boca, era, quando fui analisar, simples formas que nada tinham a ver com olhos, nariz ou boca; mas a tinta, indo de um contorno para outro, fez surgir uma semelhança com a pessoa que eu estava querendo pintar. Eu parei; por um momento pensei que tinha conseguido uma coisa muito mais próxima daquilo que queria. Então, no dia seguinte, tentei chegar ainda mais perto do que procurava, tentei ser mais penetrante, mais profundo, e perdi completamente a imagem. Porque *esta imagem é como se equilibrar numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela.* É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 12, grifo nosso).

A estética figurativa, para Deleuze, vincula a dependência de uma imagem e um objeto que ela busca ilustrar, por intermédio de sua representação visual. O figural busca impedir essa relação, fugindo à narração. É uma distinção estética e conceitual. Existem inúmeras maneiras que o campo artístico encontra para isso. O figural é um exemplo que evidencia como a arte pode tornar visíveis as forças invisíveis. Uma de suas principais consequências estéticas é a lógica da sensação, uma resistência aos códigos cerebrais e racionais. A sensação é um tipo de experiência, atingida por via de um tipo de posicionamento estético, seja por meio de palavras (Marcel Proust, Fernando Pessoa) ou por meio de imagens (Francis Bacon, Philippe Grandrieux), entre outros materiais artísticos.

2 NOVOS CORPOS, NOVAS IMAGENS

2.1 O que pode o corpo?

É o corpo. Mas é o corpo como um todo, assim como para o cinema, como para a filosofia. É o corpo, o ritmo, a carne, o peso do corpo. É com isso que eu penso... e com a relação com a luz. Isso me interessa mais do que dizer: eu vou contar a história de um personagem... esse tipo de história eu não acredito (GRANDRIEUX, 2005).

O corpo é uma figura fundamental no cinema de Grandrieux. É a partir de sua exploração estética que o cineasta propicia imagens com movimentos, deformações, intensidades, que remetem diretamente à experiência da sensação. O caráter corpóreo altamente plástico auxilia na construção de uma atmosfera sensorial, esgarçando as propriedades visuais através da sua expressividade. O corpo faz a fusão entre os elementos cinemáticos e físicos de um filme. É quase um dado onipresente na história do cinema. Grandrieux investiga em seu estilo as potencialidades da imagem cinematográfica através da sua materialidade. Ele mesmo assume: “é através da materialidade do filme, o que tenho à disposição, que vou transmitir a sensação mais justa” (GRANDRIEUX, 2005). Seus dispositivos criados são heterogêneos, mas enveredam pelo caráter figural, plástico, gerando uma força visual singular. A experimentação vale mais do que a significação narrativa e a retórica. É uma experiência da sensação, que tenciona aspectos pictóricos e as percepções de estímulos táteis, onde a superfície da imagem e a densidade intensificam a força do plano. Seu plano de composição trabalha a natureza da matéria sensível, em especial os corpos, cabeças e paisagens, estimulando um estado gasoso da percepção (DELEUZE, 1985, p. 102)⁵¹, uma visualidade caótica desses elementos. Grandrieux diz sobre seu método de *mise en scène*:

[...] o cinema não deve utilizado usado para fabricar histórias no sentido da psicologia [...] É uma questão em relação ao desejo, o que põe em movimento o desejo de fazer um filme, por isso esta questão “carnal” da realidade, a corporalidade do cinema, seja de documentário ou ficção, é isso que importa para mim [...] Quando filmo eu tenho que sentir o que é justo, como quando se pinta (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999).

⁵¹ Deleuze utiliza esse conceito de estado gasoso ao se referir ao filme experimental *Bardo Follies* (1967), realizado por George Landow.

Os aspectos visuais de seu cinema exploram o indiscernível, através de elementos como enquadramentos, angulações, luzes e cores. São procedimentos que possuem valores próprios e que acentuam os sentidos táteis-ópticos. Essa é uma opção estilística radical, onde a *mise en scène* não opera por uma decupagem estritamente técnica. Grandrieux busca uma outra relação, retornando à matéria base da expressão cinematográfica, recursos que merecem ser ressaltados e explicados. Ele recorre a texturas, isto é, à disposição ou estruturação dos elementos agregados que compõem o visual; às superfícies, formas materiais e volumes imaginários; às cores, controle das combinações e sistemas de pigmentação e tonalidades; às luminosidades, quantidade de luz requerida cujos extremos são a subexposição (níveis muito baixos) ou superexposição (níveis muito altos), entre outras propriedades. Esses elementos descritos envolvem a *mise en scène* pela expressividade, um tipo de cinematografia que acentua a sensação: “a expressividade artística torna-se aí não mais algo ligado a conteúdos, a significados, mas ao trabalho da forma. Em um sentido ativo: a forma ‘trabalha’, ela ‘vive’, nunca é veículo inerte” (AUMONT, 2011, p. 203). À disposição dos planos ficam subservientes as forças da imagem. Grandrieux busca, com isso, a psicofisiologia da experiência cinematográfica (POWELL, 2005, p. 8), estimulando atividades do sistema nervoso que independem de signos racionais totalizantes. O corpo é, em sua filmografia, um item em constante afetação, uma utopia desejante. São corpos que, em alguns casos, se assemelham às Figuras dos quadros de Francis Bacon. Uma das concepções mais radicais para ambos é a deformação: “a expressividade talvez se origine fundamentalmente da deformação” (AUMONT, 2012a, p. 303). É um efeito, um estilo que permeia diversos contextos artísticos. Na pintura, desde o impressionismo, a deformação foi crescente, atingindo patamares radicais em alguns movimentos do século XX:

[...] o que convém sublinhar é o vínculo quase sempre estabelecido entre novidade e *deformação*. A obra expressiva costuma ser a que surpreende pelo frescor de seu trabalho formal, mas que pareça uma deformação. É claro que a noção de deformação é suspeita, já que não pode haver deformação no absoluto, mas apenas em relação a uma forma supostamente legítima [...] A ideia de deformação, em compensação, é interessante desde que não se torne normativa (AUMONT, 2012a, p. 303).

O corpo é uma materialidade de deformação recorrente nas artes visuais. O desenvolvimento de sua desfiguração trouxe novas questões a partir da arte feita no

século XIX, atingindo patamares de grande inovação nos objetos modernos e contemporâneos. Um ponto-chave é como a pintura e a escultura romperam com o corpo convencional muito antes das artes mecânicas (fotografia e cinema). Pintores como Paul Cézanne, Pablo Picasso, Francis Bacon, Lucian Freud e um escultor como Alberto Giacometti, cada um a sua maneira, entre muitos outros, problematizaram em suas obras abordagens de corpos altamente expressivos. A fotografia e o cinema encararam e ainda encaram essa questão muito timidamente, por mais que possuam inúmeros procedimentos capazes de modificar a imagem corporal dita padrão. No entanto, alguns artistas desses meios, como Jean Epstein, Stan Brakhage, Philippe Grandrieux, David Lynch, confrontam esse *status quo*, buscando desfazer o corpo em prol de suas estéticas. Uma das consequências da deformação como expressividade nas artes visuais é a sensação. Essa alteração da forma gera consequências: “a sensação é mestra da deformação, o agente da deformação dos corpos” (DELEUZE, 2007b, p. 43).

Esse tema do corpo possui uma vasta bibliografia, entretanto tem sido modificado consideravelmente com desdobramentos de questões filosóficas da corrente fenomenológica e pós-estruturalista, duas das mais importantes escolas de pensamento do século XX. O livro *The Cinematic Body*, do teórico americano Steven Shaviro, publicado originalmente em 1993, é uma das elaborações que nos auxiliam sobre o entendimento das possibilidades do corpo no cinema. Vale ressaltar que os estudos filmicos nesse período, isto é, inícios dos anos 1990, estavam profundamente influenciados pela teoria psicanalítica de cunho lacaniano⁵², tendo como eixo uma espécie de fobia da imagem, quando os filmes eram estudados com intuito de reflexões fantasmáticas. Essa abordagem privilegiava questões como a angústia da castração, o domínio sádico, a representação do falo, a fobia e a estrutura do significante. Shaviro foi contra esse posicionamento que chamou de “necessidade de controle do psicanalista, seu medo de ceder às lisonjas insidiosas do fascínio visual, e sua consequente construção de um edifício teórico como uma defesa contra um prazer impendente” (SHAVIRO, 2010a, p. 6). Ele buscou outra fundamentação teórica, tomando como base o pensamento de Walter Benjamin, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Michel Foucault, mas principalmente de Gilles Deleuze e

⁵² Jacques Lacan é um psicanalista fortemente influenciado por Sigmund Freud, mas também pelo estruturalismo. Este é um movimento intelectual francês praticamente hegemônico nos anos 1950 e 1960. É interdisciplinar e abrange áreas como a antropologia (Lévi-Strauss), a linguística (Roman Jakobson), a literatura (Roland Barthes), o marxismo (Louis Althusser) e a psicanálise, na qual Lacan é o principal autor. Para mais detalhes, ver DELEUZE (2006).

Félix Guattari. Seu objetivo com isso “não é promover uma nova ortodoxia, mas para sugerir que há outras alternativas além de uma fé cega na psicanálise” (SHAVIRO, 2006, p. IX). O autor faz um polêmico discurso. Um dos paradigmas dos quais se serviu foi aquilo que denominou como fascinação visual, a condição passiva da subjetividade cinematográfica. Ele procurou valorizar aspectos da singularidade da imagem, contrariando a identificação ativa do espectador, posição recorrente nas teorias psicanalíticas. O autor esclarece sobre isso: “não é o olhar que exige imagens, mas são as imagens que solicitam e sustentam – mantendo-se indiferente – ao olhar” (SHAVIRO, 2006, p. 19). Ele se vale do pensamento pós-estruturalista, contrário à noção de representação. Como já discutido, filósofos como Jacques Derrida e Gilles Deleuze criticaram essa postura conceitual. Eles valorizaram a constituição de uma filosofia da diferença, refutando a identidade, que busca a sua submissão, e a recusa à representação, ou seja, padrões e modelos universais. Derrida utiliza como referência a abordagem da fenomenologia, principalmente em contato com o pensamento de Martin Heidegger e o seu conceito de diferença ontológica. Deleuze se apoia em Nietzsche e em Bergson no seu posicionamento frente a isso. A esse respeito, ele argumenta no prólogo de *Diferença e Repetição*:

[...] o primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico (DELEUZE, 2000, p. 15).

Nessa perspectiva, os objetivos de análise não buscam meras interpretações ou significantes que se preocupam com a semelhança. Os autores se servem de obras de arte que legitimem outras rentabilidades, possibilitando, a partir disso, extrair conceitos dos objetos eleitos. Deleuze buscou nas artes a restituição do pensamento a partir do ato de criação. A questão do corpo é fundamental nesse ponto, com base na concepção spinozista do corpo como um fluxo de forças e intensidades. Em seu segundo tomo em diálogo com o cinema – *A Imagem-Tempo* – dedica um capítulo inteiro sobre esse item: *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*. Logo no início, atesta um fato: “não sabemos sequer o que um corpo pode: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências [...] É pelo corpo que o cinema se une com o espírito, com o pensamento” (DELEUZE, 2007a, p. 227). Elege duas categorias de classificação do corpo: cotidiano e cerimonial. Para

propor essa distinção, recorre a obras de alguns realizadores do cinema moderno: Carmelo Bene, Andy Warhol, John Cassavetes Jacques Rivette, Chantal Akerman, Jean Eustache e Michelangelo Antonioni, que, para o autor, é o cineasta até então que foi mais longe nesse aspecto corpóreo. Os métodos e estilos de *mise en scène* desse diretor italiano enveredam pelo cansaço, pelo desespero, pela espera, que são atitudes do corpo (DELEUZE, 2007a). São aspectos em direção ao domínio sensível, que é uma questão em comum a *The Cinematic Body*, obra que atualiza algumas questões referentes ao corpo, mas ainda no horizonte do cinema clássico e moderno. Shaviro desenvolve seus argumentos a partir de filmes de outros cineastas: George Romero, Jerry Lewis, David Cronenberg, Rainer Werner Fassbinder, Robert Bresson e Andy Warhol, único artista em comum estudado por Deleuze sob esse prisma. A perspectiva centrada na presença do corpo é interessante pelos exemplos analisados. Vale lembrar que em *Francis Bacon: lógica da sensação*, o corpo também é um dos agenciamentos pictóricos privilegiados por Deleuze (2007b) em seu estudo sobre a estética do pintor britânico. Shaviro avança por algumas dessas questões corpóreas, deslocando o debate para um outro tipo de cinematografia:

[...] o cinema me convida, ou me obriga, a ficar na órbita dos sentidos. Sou confrontado e agredido por um fluxo de sensações que eu não posso nem anexar a presenças físicas e nem traduzir em abstrações sistematizadas. Sou violentamente, visceralmente afetado por esse tipo de imagem e som, sem ser capaz de recorrer a qualquer quadro de referência, qualquer forma de reflexão transcendental, ou qualquer ordem Simbólica (SHAVIRO, 2006, p. 45).

O autor está interessado na identificação passiva, sendo assim, no deleite com as imagens. Preza pela celebração de sua condição de imersão como espectador, mas refutando a concepção do cinema como objeto de representação, defendendo-o como “uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação entre paixão e desejos, um território de contínuo esforço político” (SHAVIRO, 2006, p. 266). Ele apresenta problemas referentes ao impensado do corpo e sua dimensão sensível, com base em conjunções relacionadas à teoria *queer*, à pornografia, ao masoquismo, ao grotesco, etc. O conceito de abjeção é constantemente recorrido e auxilia no entendimento da intensificação das sensações corpóreas. Ele argumenta que muitas práticas do prazer na sociedade estão relacionadas com a abjeção e que ela fornece uma possível ligação entre o fascínio visual e a sensação física (SHAVIRO, 2006, p. 185). Essa noção é uma chave

de leitura importante nos objetos estudados em *The Cinematic Body*. A abjeção, para Shaviri, é uma postura e reação frente à normatividade corpórea e é entendida como uma exaltação, uma oscilação afetiva contínua. A abjeção é um possível campo de imanência, obscuro e pornográfico. O autor privilegia o corpo como uma coisa abjeta, que possui um lado violentamente repulsivo, mas ao mesmo tempo é um aspecto cativante “quanto mais intensamente o meu corpo é afetado, e quanto mais ele é posto em contato com as aparências, mais próximo eu fico da abjeção” (SHAVIRO, 2006, p. 259). O teórico recorre a filmes de gêneros pornográficos e de terror, demonstrando como tais exploram os corpos de maneiras viscerais e em um grau sensorial. George Romero e David Cronenberg, por exemplo, recorrem a obras com zumbis e outros personagens semelhantes como metáfora de um mundo extremo, onde o apocalipse estabelece a tensão e histeria social. São figuras alegóricas que apresentam características humanas e não humanas, reconfigurando outras modalidades de gestos e atividades. Os personagens se fundamentam em suas práticas grotescas.

[...] o filme nem deve ser exaltado como meio de fantasia coletiva e nem deve ser condenado como um mecanismo de mistificação ideológica. Deve ser elogiado como uma tecnologia para intensivar e renovar as experiências de passividade e abjeção (SHAVIRO, 2006, p. 78).

Em *Sombra*, Grandrieux se apropria de um personagem e alguns dos códigos do gênero de terror. O protagonista é um assassino em série, porém a *mise en scène* apenas sugere as cenas de morte. O realizador, em seu processo de figuração, rejeita as imagens diretas dos crimes. Nestas sequências em particular, o visual está mais próximo do caráter figural, aqui uma oposição ao figurativo. A violência do representado possui um caráter sensacional, posição contrária às predileções estéticas do realizador. Cabe ao som o papel mais indutivo e concreto das atrocidades cometidas. Como o próprio título aponta, é um filme sobre a escuridão, sobre o medo primitivo. Antoine de Baecque, então crítico da *Cahiers du Cinéma*, define como “quando o mundo pára de ser mundo para tomar o aspecto apavorante do lobo das fábulas de outros tempos. Não é mais um belo livro de imagens, é sobre um lobo que devora os personagens, que degola cada marca de civilização, que surge do fundo das florestas” (BAECQUE, 1999, p. 37). Jean, o protagonista, é um enigmático personagem que viaja pela França com suas marionetes e fantasias, adereços utilizados em seu trabalho. Ele é apresentado, desde sua primeira

aparição, como um ser atormentado, problemático, características que ficarão bem explicitadas no decorrer da trama. Grandrieux o descreve como “um personagem arquetípico, sem a fineza psicológica: um bloco de infância, um bloco de sensações amputado dos outros homens” (GRANDRIEUX, 1999, p. 39).

O cineasta prefere a dimensão do inconsciente em detrimento do contexto da realidade. Sendo assim, o processo de imersão nesse mundo é mais confuso, obscuro, opaco. A primeira cena do filme mostra crianças assistindo às performances de Jean, que interpreta fora do campo visual. O que vale destacar são as reações espontâneas do público, ora de entusiasmo, com risos e incentivos; ou de temor, com choros e medos. A imagem registra a emoção pura da plateia, o fascínio e o mistério diante da história do “Lobo Mau”. É uma das poucas cenas que mostram o protagonista em sua atividade de trabalho, representando em um teatro de fantoches. Grandrieux tenta construir desde o princípio o ambiente sensorial que coloca personagens e espectadores como em frente ao espetáculo do Lobo (BAECQUE, 1999, p. 38). Essa ambiguidade de emoções presente na sequência será uma das marcas da narrativa, característica referente à relação amorosa e conflituosa entre Jean e Claire. Os medos infantis apresentados na abertura serão ressignificados por adultos através de outras fantasias. A pesquisadora Martine Beugnet atesta que algumas das particularidades de *Sombra* geram efeitos contraditórios, fundindo o medo e o prazer, o abjeto e o sublime, afetando o espectador de modo visceral, mas também intelectual (BEUGNET, 2007, p. 7). O personagem principal é um *serial killer*, que tem como prazer assassinar mulheres, principalmente prostitutas, por meio de estrangulamento. Shaviro, a respeito de ligações do corpo com os códigos de gênero, complementa sobre esse tipo de prática: “o afeto espectral de terror é um excesso irreversível, produzido quando os corpos violados são empurrados para seus limites” (SHAVIRO, 2006, p. 174). Grandrieux não apresenta as motivações ou impulsos que levam o personagem a cometer tais execuções. Ele diz que seu principal desejo, em *Sombra*, era “atordoar o espectador, na frente de algo que ele ou ela mantém fascinado” (GRANDRIEUX, 1999, p. 40). O comportamento de Jean em momento algum envereda por explicações morais ou psicológicas. É Claire (interpretada por Elina Lowensohn), a outra protagonista de *Sombra*, que destoa desse estranho homem e o leva à crise interior. Ele é um homem que vive à margem, envolto em trevas, violento e brutal. Ela é o seu oposto, como o próprio nome sugere: cheia de luz, virgem, um quadro de pureza em comparação com o ser abjeto. Claire reconhece os gestos de agressividade e o caráter

violento do protagonista e, mesmo assim, se interessa afetivamente pelo homem que a deseja de forma compulsiva. Ela também sai modificada no seu contato com Jean, pois é ele que introduz sentimentos na vida da personagem. Por mais que essa delineação aqui feita demonstre um esqueleto de enredo, *Sombra* opera por uma espécie de suspensão narrativa, fragmentos de planos, pedaços aleatórios de uma história. Sobre esse aspecto, o pesquisador Luiz Carlos de Oliveira Jr. comenta: “a narrativa do filme, embora linear, é repleta de elipses e de pontos obscuros, compondo uma trama um tanto lacunar e picotada, como se ela partisse de uma consciência fraturada por traumas de infância” (OLIVEIRA, 2010, p. 105). A trama é mínima em detrimento das potencialidades das imagens apresentadas. Em entrevista, Grandrieux diz que o filme possuía um roteiro, mas que, em sua metodologia de trabalho, não serviu de nada no processo de filmagem. Havia 40 páginas sobre a história, que o permitiram obter o financiamento do longa-metragem. Depois, em parceria com Sophie e Pierre Fillières Hodgsoon, os roteiristas, foi ampliado para 130 páginas. Possuía muitos diálogos, quase tudo abandonado durante as filmagens. Para ele, em todos os seus filmes, é importante a liberdade no ato de criação, principalmente nas gravações: “isto é o que eu queria no processo criativo, afastar-se das 40 páginas originais, e mais tarde, nas filmagens, abandonar os diálogos das 130 páginas. Eu não possuía o roteiro enquanto estava filmando” (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999).

Grande parte da *mise en scène* se dá essencialmente por formas puramente visuais. A estética recai pelo viés figural, um hiato entre o abstrato e o figurativo. Os corpos dos atores se destacam nesse ponto e são valorizados pelos seus vislumbres plásticos. Merecem menção, nesse viés, as duas sequências de dança, onde a câmera acompanha incessantemente os cadenciamentos dos corpos, intensificando a dimensão sensorial pela via do movimento e da instabilidade. Na primeira sequência, próxima do começo do filme, Jean está sozinho em uma boate. A iluminação é oscilante, varia entre tons de azul, amarelo e própria escuridão típica desse modelo de ambiente. A batida eletrônica da música energiza a atmosfera. O protagonista caminha de forma contínua, intercalando tragos de cigarro com goles de bebida. A câmera se atém alternadamente nos corpos dançantes das *strippers*, em uma proximidade incomum, gerando uma imagem quase abstrata. Recursos ópticos como primeiríssimos planos, *desenquadramentos* (BONITZER, 2007), o desfoque e o embate entre luzes e cores são utilizados a favor da *mise en scène* com intuito de elevar a dimensão da sensação presente em cena. Na outra

sequência, próxima do fim, Jean e Claire vão para uma festa em um lugar aberto, mas antes ele a embebeda no trajeto para o local. Ela dança agitadamente, de um jeito extravagante. A câmera novamente está muito próxima e registra o seu impetuoso movimento corpóreo. A pulsação e a inquietação visual exponenciam as forças dos planos e são características ligadas ao estilo do cinema de Grandrieux. As primeiras imagens desse trecho são, em seu limite, silhuetas corpóreas. Uma das *Notas de Intenção* de *Sombra* deixa clara a percepção não convencional de Grandrieux com os métodos de filmagem: “eu sempre enquadro meus filmes para ter uma interface intuitiva com o que está lá, com a presença direta, a relação imediata, é uma sensação, primeiro sentimento, depois emoção, como se fosse um movimento da alma” (GRANDRIEUX, 2001, p. 547). Nas cenas mais radicais a imagem é oscilante e a *mise en scène* envereda pela sensação. É uma operação similar a procedimentos pictóricos, contudo rompimento audaz no cinema. As composições estão atreladas ao figural e suas qualidades. O cineasta busca a expressividade plástica, as preeminências das forças presentes no estatuto da figura, distante das propriedades figurativas. Grandrieux recorre, a princípio, àquilo que Deleuze denominou de corpo cerimonial:

‘dar’ um corpo, montar uma câmera no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível (DELEUZE, 2007a, p. 228).

Em *Sombra*, são poucos os diálogos, são poucas as palavras pronunciadas, no entanto o filme é rico em paisagens sonoras que ajudam na ambiência das cenas lúgubres: gritos, respirações, passos, grunhidos. Isso gera outros usos e possibilidades que auxiliam sensorialmente a própria imagem figural: “não são mais as personagens que têm voz, são as vozes, ou melhor, os modos vocais do protagonista (murmúrio, respiração, grito, arrotos...) que se tornam as únicas personagens da cerimônia” (DELEUZE, 2007a, p. 229). A *mise en scène* em *Sombra* se vale da abjeção como afetação, esquadrinhando o corpo como suporte de intensidades e deformações. Cenas de sexo, de estupro, de assassinato, de estrangulamento são recorrentes, entretanto o realizador opta por executar esses atos através de procedimentos estéticos experimentais, fugindo do realismo fotográfico presente em narrativas mais tradicionais. As imagens atingem uma força gráfica. Elas não cedem a explicações ou justificativas morais. O diálogo com o gênero

de terror é um catalisador estético. Em muitas das sequências, a dramatização dos atores ocorre na penumbra. A iluminação é escurecida por intenções ligadas aos elementos sensoriais. Grandrieux cria um material informe, opaco, pertencente ao ininteligível e ao inorgânico. O corpo, em seu cinema, adquire um estado de experimentação, físico e visual:

[...] se o cinema não nos dá a presença do corpo e não nos pode dar, talvez seja porque também se propõe a outro objetivo: estende sobre nós uma ‘noite experimental’ ou um espaço em branco, opera com ‘grãos dançantes’ e ‘poeira luminosa’, afeta o visível com uma perturbação fundamental, e o mundo com um suspense, que contradizem toda percepção natural. Produz assim a gênese de um ‘corpo desconhecido’, que temos atrás da cabeça, como o impensado no pensamento, nascimento do visível que ainda esconde à vista (DELEUZE, 2007a, p. 241).

Sombra é um *road-movie*. O carro é o principal meio de locomoção e é onde Jean encontra pela primeira vez Claire, em um dia chuvoso, quando o carro dela tem um problema mecânico no meio da estrada e o protagonista a ajuda. Um tipo de plano muito explorado dentro do automóvel são as nuças dos personagens, uma posição inusitada que propicia abordagens originais do corpo humano. Esse ângulo é repetido ao longo da narrativa em diversos trechos de veículos em movimento. Os personagens conversam, interagem. A comunicação vista através de um ponto traseiro complexifica o sentimento, que não transborda emoções transparentes, possibilitando a sugestão e o enigma físico e/ou psicológico. Ele filma os personagens por diversos ângulos, utilizando uma montagem permeada de *jump cuts*⁵³. É uma forma de manipulação sensorial, um modo de introduzir a temporalidade no plano cinematográfico. Outras importantes cenas do filme foram filmadas pelas costas⁵⁴. Esse método privilegia a apreensão do gestual, do ato de caminhar, do dorso. A *mise en scène* atua como mapeamento, registrando o movimento nos espaços. Quem delimita o enquadramento é o corpo do ator. Grandrieux assume em *masterclass* a importância dessa ação em seu cinema: “filmar de costas pode ser uma maneira de me aproximar da coisa, pode ser que seja uma coisa escondida, muito arcaica, talvez seja uma possibilidade para me aproximar de alguém que avança comigo, alguém

⁵³ Tipo de montagem onde o corte sugere um pulo entre um plano e o outro.

⁵⁴ É um estilo de encenação recorrente no cinema contemporâneo. As filmagens pelas costas é uma das principais características do cinema dos irmãos Dardenne e de Gus Vans Sant, por exemplo. O título dos diários de filmagens de Luc Dardenne publicado como livro na França se chama justamente *Nas Costas de Nossas Imagens* (Au Dos de Nos Images, 2008).

que eu possa seguir” (GRANDRIEUX apud HABIB, 2012). Essa opção confronta o *status quo* artístico, isto é, a interpretação frontal e sua maior expressão figurativa, seja ela corporal ou facial. O que as costas procuram é justamente o oposto: não mais a aparição, mas o desaparecimento: “o rosto se lê como uma novela, as costas como um poema criptografado” (BANU, 2001, p. 11). Desse jeito, o monólogo, diálogo ou o texto, padrões de comunicação por excelência, abrem novas possibilidades estético-narrativas por meio dessa postura incomum⁵⁵. Uma sequência célebre nessa perspectiva é momentos antes de Jean tentar estrangular Christine, a irmã de Claire, em uma lagoa. O enquadramento, do ombro para cima, em *plongée*, expõe apenas a silhueta da nuca e os contornos corporais do protagonista observando a água – o caçador se preparando para o ataque. O personagem é afetado por uma insuficiência trágica na sua relação de violência com o mundo. A luz incide sobre a paisagem e reflete o esplendor do sol. A água brilha com uma espécie de trepidação constante, uma leve agitação.

[...] nesta sequência, como em todo o filme, eu também trabalhei bastante com o *flou*: em algum momento, acima do lago, nós paramos de filmar porque o sol estava muito alto, logo, esperamos ele descer. Em seguida, houve o efeito cintilante da água e abaixamos o diafragma, densificando a luz, com isso, me aproximei de uma imagem que eu desejava. E tornou-se um *flou*, porque a imagem perde a nitidez quando se enquadra com um ponto movente. A indicação para o *flou* foi extremamente sensível e sensual (GRANDRIEUX, 1999, p. 43).

A rebuscada composição da câmera é uma recusa ao rosto. A expressão facial é vista como uma falta. É uma situação sugestiva, que estimula indiretamente a experiência sensorial. O realizador almejou com isso “um plano de sensação pura, um plano físico e mental de luz” (GRANDRIEUX, 1999). Ele opta pelas costas, um dispositivo de opacidade, assim como o personagem, fechado. A postura se assemelha a algumas obras de Caspar David Friedrich, em especial *Caminhante Sobre o Mar de Névoa* (Der Wanderer über dem Nebelmeer, Óleo sobre tela 98,4 cm x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo, 1818). Ambos são figuras solitárias, que olham atentamente para a paisagem

⁵⁵ O crítico e teórico francês Georges Banu escreveu um livro sobre as possibilidades estéticas das costas. O autor demonstra como esse item é importante e como foi bastante abordado nas inúmeras práticas artísticas. Ele se detém principalmente nas artes plásticas e nas artes cênicas, fazendo um longo passeio exploratório pela história dos dois meios. Banu não se atém a escola, período ou nação em sua argumentação. Quanto a arte pictórica, discorre sobre as obras de Francis Bacon, Velásquez, Caspar David Friedrich, Magritte, Balthus, Watteau, Tiepolo, entre outros. No teatro, trata principalmente de dramaturgos modernos como Peter Brook, Bertold Brecht, Samuel Beckett, Tadeusz Kantor e Heiner Muller.

de uma maneira ambígua: ao mesmo tempo seguros e fragilizados. Estão retratados nos extremos de penhascos, no alto, com uma ampla visão. São escolhas de tratamentos que reforçam o enigma e a tensão. A posição de costas é uma recusa ao clichê da feição melancólica normalmente esperada por esse tipo de situação limite. Georges Banu complementa sobre o estilo de Friedrich:

[...] ao virar de costas, os personagens de Friedrich formulam não a rejeição explícita e agressiva do mundo, mas sua recusa em segredo. A recusa implica a decepção acompanhada por um desejo distante, de um isolamento no horizonte ilimitado, sem fronteiras. A amplitude captura o olhar (BANU, 2001, p. 120).

O personagem observador na estética do pintor questiona um problema epistemológico emergente nas discussões filosóficas de sua época – a crise da representação. No período seguinte, a revolução francesa e o iluminismo, tendências de grandes discursos, os artistas do romantismo, no qual Friedrich se encontra, optaram por abordagens mais singelas e intimistas. A perspectiva de seus quadros privilegia indivíduos autorreflexivos, ou seja, uma relação de percepção com o mundo. O artista complexifica a interação entre a cultura e a natureza:

[...] a natureza e o homem devem ser entendidos em termos de um espectro de perspectivas do observador, que vai, por um lado, da bela harmonia das figuras devidamente ajustadas até o desprazer sublime experimentado quando da libertação que ocorre entre a natureza e o observador, por outro (GUMBRECHT, 2014, p. 90).

O pintor alemão, como Grandrieux, lida com a ambiguidade e a obscuridade dos sentimentos dos dois indivíduos. Privilegiar o corpo pelas costas é uma espécie de abstração figurativa que rejeita a fisionomia tradicional, valorizando, com isso, outros aspectos das singularidades físicas do sujeito e do espaço. É uma evasão do dispositivo de representação. A perspectiva das costas é o oposto de um mergulho subjetivo na situação do personagem. As possibilidades enveredam pela ambivalência da imagem. O cineasta, a respeito disso, assume a influência de dois filmes: *Aurora* (Sunrise, 1927), de F. W. Murnau, pela forma como os *travellings* acompanham os personagens, além das cenas dentro de um lago; e *Um Corpo que Cai* (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock, pelo modo obsessivo com que o diretor filma as costas e a nuca de Madeleine (uma das protagonistas, interpretada pela atriz Kim Novak). Ele diz sobre esse estilo em *Sombra*:

[...] para mim é algo muito forte, e que me dá um grande prazer e alegria estar com Marc [Grandrieux se refere a Marc Barbé, ator que interpreta Jean em *Sombra*], estar perto dele, perto da sua nuca, há uma coisa erótica evidentemente, há algo muito erótico no corpo do ator de qualquer maneira, você não pode fazer filmes se em algum momento não há acusação de carga erótica. A filmagem erotiza o roteiro, os corpos, as relações, fazer cinema é um ato erótico. É uma maneira de se aproximar do corpo do ator, e através do corpo do ator se aproximar do filme (GRANDRIEUX apud HABIB, 2012).

Grandrieux constrói um universo fechado e infinito para o assassino de *Sombra*: “Jean é um animal que, ao fim, retorna à sua toca, mineral que se funde às pedras, às árvores e ao verde escuro, úmido, do húmus original” (BAECQUE, 1999, p. 38). O paradoxal conflito amoroso entre ele e Claire é o ápice de toda a tensão. É uma relação ambígua: em certos momentos, de aproximação; em outros, de distanciamento. Em alguns trechos, ela parece direcionar a brutalidade do protagonista para uma espécie de redenção. O filme trata de uma humanidade desumanizada. O enredo acompanha todo o horror presente em Jean, contudo, no término da trama, ainda é impossível compreender ou justificar suas atitudes. Grandrieux diz sobre o protagonista: “é um homem muito longe de nós, que não tem acesso ao outro, sem acesso à alteridade, um homem completamente preso na repetição, na obsessão repetitiva do ‘mesmo’. Ele não é um homem perverso, ele não tem prazer quando mata. É antes, um clarão” (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999).

Questionado sobre a ofensividade e o vácuo moral de seus filmes, Grandrieux insiste que a moral é um gesto (BAECQUE, 1999, p. 38), a rejeição de uma prática que reduz a arte de modo a negociar e domesticar a realidade, a recusa de um cinema que protege o espectador do mais perturbador, e assim ignora o mais crucial, a dimensão humana da realidade. Seu objetivo com o filme era colocar o espectador em um estado de percepção, um estado ansioso, hiperativo, alucinado. Há poucas cenas de uma realidade mais tangível em *Sombra*. O filme se passa fora desse contexto. Grandrieux buscou indagar como seria a questão da moralidade quando se sonha (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999). A enigmática sequência final mostra dezenas de pessoas, famílias, interpelando a câmera por meio de um longo *travelling* no meio de uma rodovia. Elas estão acompanhando a tradicional corrida *Tour de France* e não esboçam qualquer tipo de dramatização. A canção *Les Amours Perdus*, composta por Serge Gainsbourg, na versão da banda nova-iorquina Elysian Fields, acompanha as

últimas imagens. É uma ruptura drástica na atmosfera do filme. Grandrieux expõe uma realidade mais social, a outra face da sociedade, seu lado comum “é como o contracampo absoluto do filme. O mundo externo existe, e vamos retornar a ele quando sairmos do filme” (GRANDRIEUX apud RENAUD; RIOUX; RUTIGLIANO, 1999, p. 39).

Em *A vida nova* (*La vie nouvelle*, 2002), mais do que em *Sombra*, seu estilo se apropria dos corpos como centros de gravidade cênicos. Os diálogos e a comunicação direta são ainda mais escassos. Raymond Bellour afirma sobre a proposta de incomunicabilidade: “uma coisa me surpreende: é que tão poucos entendem que o significado desse filme vem desse sentido alarmante de um não-dito, um modo invisível” (BELLOUR, 2005, p. 16). A *mise en scène* vale-se do corpo como item essencial para exploração de elementos estéticos e narrativos. O realizador novamente investiga o informe. Esse recurso possibilita interferências tanto no formato quanto no enredo. A abertura desse seu segundo longa-metragem de ficção é um exemplo disso. Logo na primeira imagem, vemos um grupo de homens e mulheres imersos na escuridão, vagando lentamente pelo espaço, caminhando como zumbis. Em seguida, a câmera se aproxima deles aceleradamente, de forma trêmula, na mão do operador e sem foco, o que impede o registro de forma figurativa. Esse *zoom-in* cria um borrão, um *flo* artístico, isto é, a “perda voluntária do foco em todo o quadro ou parte dele, para fins expressivos” (AUMONT et al., 2009, p. 33) até a imagem centralizar um rosto e atingir a nitidez.

A montagem repete várias vezes esse plano, sempre com um novo personagem, contemplativo, na maioria das vezes idosos, com semblantes melancólicos e até em lágrimas. O espectador não tem acesso ao contracampo desses misteriosos olhares e permanece no desconhecido. O som não é naturalista; pelo contrário, é incompreensível e abafado, o que dinamiza a atmosfera. A cena não é explicada, nem ao menos contextualizada. A freneticidade se faz presente já no início. Grandrieux explica: “é sobre um povo que atravessa a noite caminhando. Podemos pensar em outros grupos trágicos que apareceram no século XX; aqueles relacionados ao holocausto, à deportação. É uma imagem que convoca uma sensação muito complexa, muito densa”. O filme parte nesse prólogo de acontecimentos históricos, políticos, para a construção de uma *mise en scène* da sensação. Tanto a luz (ou sua ausência) como a movimentação drástica e o foco são pensados conceitualmente. O cineasta procura, com isso, traduzir imagetivamente sentimentos fortes, sofrimentos, que as rugas e o choro atestam. A concepção estética da

abertura é elaborada de modo a agir tanto o tema proposto como as figuras. O uso estilístico não é gratuito. O crítico Fabian Gaffez reforça:

[...] essa abertura é uma das mais profundas de ficção feitas a respeito do holocausto e todos os genocídios que estão no coração da Europa. Como se Grandrieux filmasse a própria memória da História, como se entendesse, por essa sequência, apresentar não mais lugares ausentes (o *Shoah*, de Lanzmann [1985], como em *Noite e Neblina* [Nuit et Brouillard, 1955, dirigido por Alain Resnais]), mas dentro de corpos atravessados e oprimidos pela noite, presentes na parte maldita de uma civilização no fim do reinado (GAFFEZ, 2005, p. 31).

A *mise en scène* articula elementos sensoriais, como o caos, que é um dado fundamental do cinema de Grandrieux. Como já discutido, esse é um importante embate efetuado no ato de criação artístico e um poderoso catalisador de forças. O artista precisa orquestrar o caos, desmanchar as afecções e percepções impregnadas na memória. Por mais que esse povo apresentado na abertura possua um passado trágico, ele é uma evocação, uma fabulação:

[...] artista ou o filósofo são bem incapazes de criar um povo, só podem invocá-lo, com todas as suas forças. Um povo só pode ser criado em sofrimentos abomináveis, e tampouco pode cuidar de arte ou de filosofia. Mas os livros de filosofia e as obras de arte contêm também sua soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 132).

Esse grupo de pessoas permanece à margem da história e à margem do próprio filme. Os rostos só retornam ao filme em um outro único momento, interpellando diretamente a câmera e, conseqüentemente, o espectador.

[...] penso efetivamente que elaborei em *A vida nova* uma relação muito forte com o caos no sentido de um evento histórico, de algo atravessado por um território de corpos, de rostos, de paisagem, que carregam as marcas de uma ferida profunda. É assim nos países do leste [europeu], como a Romênia, Bulgária, países marcados pelas forças de acontecimentos históricos e que ao mesmo tempo, existe o caos íntimo, psíquico, que nos fundamenta. São duas vibrações do real, que construímos através de emoções, sensações, afetos e que são no fundo a História. São os dois acontecimentos caóticos que constituem a dupla face da moeda de *A vida nova* (GRANDRIEUX, 2005, p. 187).

Na cena seguinte, o filme apresenta dois dos protagonistas: Seymour, um jovem americano (interpretado pelo ator Zachary Knighton); e Roscoe (interpretado por Marc Barbé, o mesmo ator que protagoniza *Sombra*), além de introduzir superficialmente o mote da trama: o comércio de homens e mulheres ligados à máfia do leste europeu. Os corpos destes “escravos” são inspecionados minuciosamente e avaliados pelos negociadores. É uma sequência longa, com apenas uma frase, sem nenhum sentido lógico. Toda a transação é feita por intermédio de gestos, sinais e olhares. Ao final surge a cabeça de um homem gritando; a silhueta de um corpo correndo, como se estivesse fugindo, totalmente fora de foco, envolto a uma densa camada branca; e a câmera frenética tentando acompanhar a movimentação dos cachorros. Esse visual expressivo será uma das marcas de *A Vida Nova* e estará fortemente presente no decorrer do enredo. A pesquisadora Silvia Casini define o filme não a partir da estrutura imagética, mas valorizando os gestos⁵⁶ corporais:

Grandrieux captura o corpo em todos os seus gestos e paroxismos, contornos e espaços, violência e ecstasy: oferecendo ao espectador um cinema de gestos corporais, e não de imagens. A vinda para o primeiro plano de gestos, de ‘formas de carregar o corpo’, torna *A Vida Nova* a exploração do material da potencialidade da imagem em movimento na sua relação com corpos, escuridão e luz (CASINI, 2014, p. 151).

A ênfase dada pelas estratégias opacas do cineasta estão na relação intensiva com os corpos. Seu interesse é pelo filme como experiência estética, pela investigação de elementos imagéticos e sonoros. Ele diz:

[...] o que me interessa é a questão da experiência – a experiência enquanto se assiste um filme. Corporal, física, a experiência humana. O cinema que me move é o cinema da sensação. Sou comovido pelo que o filme transmite como sensação – e não apenas emoção – através de imagens, sons, a montagem, os corpos, o ator... e a história deve ser capturada pela presença material cinematográfica (GRANDRIEUX apud BÉGHIN; DELORME; LAVIN, 2001).

A narrativa desse seu longa-metragem também é rarefeita e mínima: “o que resta do roteiro original são sinais que permitem construir um movimento mínimo” (GRANDRIEUX, 2003, p. 25). Se a história é secundária, ao menos a temática tem importância em seu cinema. O realizador faz novamente um filme que avança pelos

⁵⁶ A noção de gesto desenvolvida pela autora é feita em diálogo com a definição do filósofo italiano Giorgio Agamben. Para mais detalhes, ver AGAMBEN (2008).

códigos do gênero de terror, onde a abjeção tem papel de destaque. Nesse contexto, planos e fragmentos de cena propiciam experimentações de alto grau de inventividade. Sua ousadia formal possibilita novas imagens e, conseqüentemente, novos corpos. Esses recursos estão atrelados a tipos de *mise en scène* na qual a plasticidade tem papel como agenciamento dramaturgico. Grandrieux se interessa pela dimensão sensorial, ressaltando as forças dos personagens em seus respectivos corpos, em busca de uma alegoria plena das intensidades brutas das imagens. O abjeto entra nesse aspecto como propiciador de elementos cênicos. *A vida nova* trata de meandros do *underground* da cidade de Sofia, capital da Bulgária, um espaço em ruínas. É uma área degradada pelos conflitos bélicos nos Balcãs que marcaram os anos 1990. Muitas das cenas se passam dentro de um hotel, nos quartos e corredores. O tráfico de pessoas e a prostituição são utilizados como fundo da trama. Os personagens transitam por esse fio narrativo através de situações-limite. O desejo e obsessão marcam seus dilemas, e o sexo pauta as relações. Grandrieux descreve o contexto do filme como “a relação entre o histórico pós-comunismo caótico na Bulgária e o mundo psíquico caótico” (GRANDRIEUX apud BORCHERT; VETTER, 2012).

É interessante destacar como a violência e o erotismo estão amparados por uma materialidade cineplástica. Recursos ostensivos de *closes* e desfoques caracterizam isso. Um simples corte de cabelo de uma mulher, feito com uma tesoura, termina com uma imagem composta de maneira radical. A proximidade da câmera com os corpos filmados atingem o *status* sensorial, reconfigurando a percepção diegética. A cena em uma boate, ainda no começo do filme, em momento algum utiliza um recurso tradicional da linguagem cinematográfica como os planos de contextualização. A construção geográfica é baseada nos corpos dos atores como princípio dramaturgico, Seymour e sua interação com as *strippers*. A imagem privilegia a expressividade das ações dos personagens. O estado aparentemente dopado do protagonista, no meio da sequência, eleva essa percepção ao extremo, tornando-a mais lânguida, vagarosa, como se ele visualizasse o ambiente entre a consciência e o coma, reagindo apenas por estímulos. A própria audição da música eletrônica presente anteriormente é modificada, no caso, totalmente silenciada. Dentro dessa construção quase onírica, Seymour tem contato pela primeira vez com Melanie (interpretada pela atriz Anna Mougialis), mulher pela qual o personagem fica compulsivamente apaixonado, e a quem, durante o restante da trama, pretende comprar, oferecendo-lhe uma vida nova. Ela é uma prostituta que é gerida por Boyan (interpretado por Zsolt Nagy), um mafioso local. Os atores na boate estão banhados pela escuridão e

interpretam de forma quase incompreensível. Esse tipo criatividade estética, repetida em outras sequências, traz à tona substâncias corpóreas acrescidas de cores, luzes, névoas, penumbra que se tornam um modo extremo de *mise en scène*. Isso é utilizado como uma espécie de dramaturgia, vista como irregular pelas formas padrões de encenação. A liberdade e a improvisação dos atores são marcas do estilo de Grandrieux. A encenação não passa pela linguagem habitual: marcações, diálogos ou textos, mas pela expressividade física e sensorial. Sobre os métodos de direção desse cineasta, Raymond Bellour diz:

[...] para proibir a clareza visual, a cor em suas própria impossibilidade. Para saber como trazer a câmera para muito perto ou para longe, para filmar muito devagar ou muito rápido, para mergulhar a imagem nas sombras ou apaga-la em seu excesso de luz; e então esse sussurro psíquico pode acontecer, entre a marca e o borrão, o fixo e o trêmulo, o que cria o fundo opaco ou a transparência de todas as imagens, porque é incorporado a imagem como o traço de sua passagem mental (BELLOUR, 2005, p. 16).

Cenas do filme que expõem o sexo explícito e a dança, isto é, ações físicas que necessitam de grande movimentação são trechos de destaque desse corpo atrelado à sensação: “o corpo agitado multiplica seus efeitos e excitações ao ponto de sobrecarga sensorial, empurrando para os seus limites: deseja a sua própria extremidade, a sua própria transmutação” (SHAVIRO, 2006, p. 73). Na primeira sequência a sós entre Seymour e Melanie, dentro de um quarto de hotel, a câmera, no ato sexual, atinge uma intensidade visceral. A instabilidade dos corpos foge do caráter figurativo e se direciona para o figural. Momentos depois, Melania com outro cliente, o realizador acentua essa operação. A câmera filma um espancamento, ressaltando a movimentação física. O sexo e a violência são importantes para a *mise en scène* de Grandrieux. A materialidade plástica dos corpos, nesse sentido, catalisa os procedimentos imagéticos. Essa soma de elementos é utilizada como propiciadora de sensações, em que situações eróticas ou abjetas propiciam condições de intensidades visuais. Próximo do fim de *A Vida Nova*, outros planos chamam a atenção nesse sentido. Melanie dança a sós com Boyan, de forma excêntrica, ao som de uma música eletrônica que ritmiza as performances. O pesquisador Adrian Martin, em sua crítica, define Boyan como o senhor da dança, o mestre de marionetes, enquanto Melanie seria o seu fantoche (MARTIN, 2004). A câmera está totalmente autônoma, deslizando e interagindo entre os dois corpos, alterando a

velocidade da filmagem, os ângulos e os formatos de enquadramentos. Ela própria participa de forma ativa na coreografia, envolvendo-se com a materialidade corpórea intrínseca a cena. Grandrieux cria uma relação de mistura física e de multiplicidades. Um corte na montagem e os personagens são transportados e inseridos para o meio de uma boate, rodeados por dezenas de pessoas. Eles protagonizam a cena no novo ambiente. Melanie dança de forma ainda mais expansiva, como no tipo de interação habitual por batidas eletrônicas. Boyan incentiva os outros com socos no ar “iluminação e postura (em particular a sua posição encurvada como visto de trás) transformam o mestre de marionetes momentaneamente em um Nosferatu, e as imagens de seu rosto se assemelham a um demônio” (MARTIN, 2004). O corpo da atriz rodopia incessantemente, por meio de uma mecanicidade robótica. Ao final, ela se esvai para trás, como um quadro contorcido de Francis Bacon e é carregada para fora do local. As inventividades da *mise en scène* de Grandrieux se beneficiam desses elementos corpóreos como catalisadores das deformações visuais. A dança é um movimento em suspenso. O realizador apresenta o trecho a partir do caos da matéria captada. Sobre essas ações expressivas, em particular os gestos na dança, em geral, José Gil complementa:

[...] o que é um gesto dançado? Distingue-se de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que caracteriza: o fato de nunca ir até ao fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem *contorno*, tem apenas um em-redor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. É isso que lhe permite permanecer aquém da grafia: é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço. Quando o faz, desliza em direção à proeza acrobática ou à coreografia de circo. Que o gesto fique sempre para aquém de um limite marca o primado do movimento que o transporta relativamente ao movimento que ele transporta. De fato, o gesto dançando supõe dois planos de movimento, um à superfície do corpo, outro que faz paralelamente o mesmo trajeto, mas sustentando os movimentos do primeiro plano. Este refere-se apenas aos movimentos visíveis do corpo próprio, ao passo que o segundo implica e atravessa todo o corpo, o seu interior e a sua superfície. Se o gesto permanece aquém de si próprio, é por causa da sua velocidade: esta é sempre inferior à do movimento do segundo plano, movimento subterrâneo que só se deixa ver nesta estranha esquiva do gesto aos seus próprios limites (GIL, 2004, p. 83).

Grandrieux cria um turbilhão de imagens, uma percepção confusa em contato com a *mise en scène* sensorial. Esse *modus operandi* se assemelha com os corpos de Bacon. Suas figuras também são desfiguradas, deformadas. O pintor reitera: “o que quero fazer é deformar a coisa, descartar a sua aparência, mas, nesta deformação, reconduzi-la ao

registro da aparência” (SYLVESTER, 2007, p. 83). No capítulo *Nota sobre a relação entre a pintura antiga com a figuração*, Deleuze recorre ao quadro *O enterro do conde de Orgaz* (El entierro del Conde de Orgaz, Óleo sobre tela, 480 cm x360 cm, Igreja de São Tomé, Toledo, 1587), de El Greco, para apresentar uma nova função dos corpos modificados como elementos estéticos dessa pintura. Os corpos na linha de baixo são deformados, alongados; na parte superior, onde o conde é recebido por Cristo, as figuras também se remoem, afinam, elevam ou alongam. Os seres divinos são animados por um livre trabalho do criador, onde tudo é permitido visualmente. É uma “libertação enlouquecida, uma total libertação” (DELEUZE, 2007b, p. 18). O filósofo entende a partir disso que, “apesar das aparências, não há mais história a ser contada, as Figuras são libertas de seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem de sensações celestes [...] As figuras se erguem, se dobram ou se contorcem, libertas de qualquer figuração” (DELEUZE, 2007b, p. 18). Grandrieux assume que El Grego é uma grande influência. O pintor também borra as fronteiras da ficção, que se torna campos abertos, mais do que histórias, conectando diretamente com a imaginação, com o pensamento, um material fantasioso (GRANDRIEUX, 2002). Os corpos cinéticos do seu cinema são configurados como forças visuais. Ele valoriza a performatividade da imagem, que independe de práticas discursivas cerebrais e signos totalizantes, tendo autonomia para se manifestar como regime estético singular. Esse recurso de desnaturalizar os vínculos convencionais do corpo abre espaço para a experimentação, investigando, com isso, a plasticidade da imagem.

A criatividade do estilo de Grandrieux se relaciona com o cinema de gênero, no caso, o terror. Os movimentos e as forças possibilitam uma estética radical, preocupada com questões referentes ao figural, uma imagem distante do mero registro mimético. Ao trazer esse estilo para o cinema, o artista amplia a taxonomia estética e narrativa do meio. Essas obras de Grandrieux – *Sombra* e *A Vida Nova* – se inserem em posturas extremas, que privilegiam as possibilidades da sensação como *mise en scène*, ao invés de elementos tradicionais de interpretação. Os corpos, nesse sentido, são muito evocados, e nos dois filmes passam por processos carnis constantes. Eles são estrangulados, estuprados, espancados, negociados, alugados, arranhados, mordidos, etc. Isso reconfigura a dramaturgia dos personagens e a própria materialidade filmica.

2.2 O que pode o corpo da imagem?

Sombra e A Vida Nova se preocupam com a investigação de um espaço tátil, cuja composição de elementos é agenciada essencialmente na superfície da matéria. O olhar estabelece uma percepção háptica, isto é, a visualidade opera como um órgão de toque. Os códigos e linguagens estabelecidos pela gramática cinematográfica são substituídos pelo caos das sensações, ou seja, modos pré-linguísticos de expressão. A imagem, nesse sentido, captura a fisicalidade das coisas, o seu estado bruto, e menos a feição racional ou cerebral. A pesquisadora Laura Marks define esse tipo de imagem:

[...] a percepção háptica é normalmente definida como a combinação de funções táteis, cinestéticas e propioceptivas, o modo como experimentamos o toque tanto na superfície como no interior dos nossos corpos. Na visualidade háptica, os próprios olhos funcionam como órgãos do toque (MARKS, 2000, p. 178).

É um tipo de estética onde a dramaturgia opera por texturas, criando camadas que envolvem as cenas pelo nível sensorial. A superfície explora o indiscernível: “as imagens hápticas podem dar a impressão de ver pela primeira vez, descobrindo gradualmente o que está na imagem ao invés de vir para a imagem já sabendo o que é” (MARKS, 2000, p. 178). O espaço háptico é uma complexificação da hegemonia do espaço óptico, onde é privilegiada a relação de domínio do olhar, ou seja, o espectador separa e analisa os objetos da visão. O tátil ou háptico (do verbo grego *aptô*, que significa tocar) é um apelo a outros sentidos intrínsecos à imagem, que desenvolvem sua predileção multifuncional, especialmente no que diz respeito à experiência sensorial. É uma aproximação entre o sujeito-espectador e o objeto-artístico, em que o vínculo cognitivo é invertido; dessa forma, o espectador fica vulnerável à imagem, mais propenso à imersão e a se perder na sua apreensão: “na zona especial dos próximos, o olhar procedendo como tato sente no mesmo lugar a presença da forma e do fundo (MALDINEY apud DELEUZE, 2007b, p. 172). O próprio título da obra de Marks sobre esse tipo de percepção – *The Skin of the Film* – é uma metáfora da ênfase nos elementos filmicos como materialidade (MARKS, 2000, p. XI), como se fosse possível tocar nas obras com os olhos, reconhecendo, assim, a sua presença física. As imagens do cinema de Grandrieux, nessa perspectiva, contam ainda com qualidades de aspectos eróticos e violentos, que funcionam no âmbito

sinestético da *mise en scène*. O livro *The Cinematic Body*, de Shaviro, ajuda no entendimento desse tipo de prática. Marks diz:

[...] quando a visão é como toque, o toque do objeto pode ser como uma carícia, embora também possa ser violento, como Steven Sharivo argumenta – a violência não para a imagem, mas em direção ao espectador. A violência pode ocorrer em uma mudança abrupta da imagem háptica para a óptica [...] A visualidade implica uma tensão entre o espectador e a imagem, sendo assim, porque esse potencial violento está sempre lá (MARKS, 2000, p. 184-185).

A autora se atém na análise e no funcionamento dessa noção presente em filmes (realizados em películas) e em vídeos (feitos em formatos digitais). O *corpus* analisado é bem variado: *Lumumba, a morte de um profeta* (*Lumumba, la mort d'un prophète*, 1990), de Raoul Peck; *História e Memória: para Akiko e Takashige* (*History and Memory: For Akiko and Takashige*, 1991), de Rea Tajiri; *Quem precisa de um coração?* (*Who Needs a Heart*, 1991), de John Akomfrah; *Calendar* (1993), de Atom Egoyam; *Crônica de um Desaparecimento* (*Segell Ikhtifa*, 1996), de Elia Suleiman, entre muitos outros. Esse termo, *visualidade háptica*, possui uma longa trajetória no estudo das imagens. Uma das primeiras caracterizações e referências foi elaborada pelo historiador da arte Alois Riegl. Ele toma como princípio da pintura ocidental a arte do antigo Egito, que já apresentava sentidos do tato e da visão, a partir dos agenciamentos de baixo-revelo. Estes, são frontais, sem perspectiva, aproximados, lineares, fazem a conexão entre a forma e o fundo no mesmo plano e são separados pelo contorno geométrico. As obras foram concebidas para serem vistas a uma distância próxima. Esse tipo de configuração estabelece um vínculo particular entre o olho e a mão, que enfatiza os elementos esquadrinhados na superfície plana, já indicado por Riegl como háptico, ou seja, o olho operando como órgão de toque, a forma a serviço da essência. Deleuze atribui uma grande influência desse tipo de estilo na obra de Francis Bacon. O artista moderno, contudo, faz inúmeras modificações, como a recusa à linha geométrica:

[...] ao longo dos séculos, muitas coisas fazem de Bacon um egípcio: as grandes superfícies planas, o contorno, a forma e o fundo como dois setores igualmente próximos no mesmo plano, a extrema proximidade da Figura (presença), o sistema da nitidez. Bacon presta ao Egito a homenagem da esfinge e declara seu amor pela escultura egípcia (DELEUZE, 2007b, p. 124).

A arte grega, por sua vez, funciona de maneira distinta, através do espaço óptico, definido como exemplo representação clássica. É uma visão distanciada, que recorre à perspectiva a forma e o fundo são discernidos pela profundidade; existe todo um manejo entre a luz e a sombra; o contorno é o molde, nunca é frontal. Deleuze resume: “na representação clássica existe uma organização ótica, organizada, plástica” (MARKS, 2000, p. 126). A harmonia é obtida através de leis e regras de composição. Ao invés do háptico, os gregos obtêm um espaço tátil-ótico, cujo resultado é a atividade orgânica do homem (MARKS, 2000, p. 127). Os recursos pictóricos estão subordinados à perfeição da forma. É uma tipologia de imagem figurativa, sendo assim o objeto estético serve como modelo de representação: “tendo abandonado sua função háptica e se tornado ótico, o olho subordinou o tátil como potência secundária” (MARKS, 2000, p. 127). A partir dessas considerações sobre a arte grega, Deleuze, em diálogo com outro historiador da arte, Heinrich Wölfflin, aponta dois desdobramentos⁵⁷ para a pintura por vir: em direção ao espaço ótico puro, em que existe uma atividade tátil, mesmo que subordinada, como na arte bizantina; ou ao contrário, em direção ao espaço manual violento, que refuta a subordinação, como na arte bárbara. Dentre essas duas categorias, alguns planos do cinema de Grandrieux estão mais próximos deste último, que desfaz a representação orgânica. A mão do artista, no caso, do próprio cineasta, busca a construção de texturas de imagens, que independem de lógicas estritamente narrativas. Um procedimento cinematográfico para atingir tal resultado estilístico é o uso da câmera na mão, que

⁵⁷ Os valores ópticos abriam possibilidades para os valores tácteis e vice-versa. Ao longo da história da arte, essas duas maneiras – o privilégio do olho ou da mão – foram sendo ressignificadas. A história da arte, nesse entendimento, não é apenas sucessão de estilos e escolas, mas uma operação de compreensão da sobrevivência das imagens, cuja processo valoriza as reminiscências e conexões. As problematizações originais do historiador da arte Aby Warburg são importantes nesse argumento. Ele utiliza a figura artística da Ninfa para relacionar a vida e a memória das imagens. Essa sua obsessão resulta na criação do *Atlas Mnemosyne*, isto é, um pretensioso projeto constituído de constelação de imagens, cujo objetivo é apresentar a reminiscências de seus interesses. É necessário dizer que o usual formato da historiografia por meio do texto e da linearidade é refutada em prol de outras maneiras de assimilação. É o *Atlas* que apresenta conexões entre a história das imagens eleitas por Warburg. A figura da Ninfa, ícone que ganha destaque no renascimento, mas principalmente na obra de Botticelli, é elevada a objeto de culto e indagações. Warburg por seus meios singulares procura estabelecer como se dá essa recorrência artística no decorrer dos séculos. Dois conceitos ajudam a explicar tal procedimento. O termo *nachleben*, ou seja, a vida póstuma, a sobrevivência temporal da história que procura outras vias que vão além da continuidade do tempo cronológico; e a *pathosformel*, fórmula warburguiana onde gestos e expressividades corporais são elencados, são propostos com intuito de ajudar a entender essa vida das imagens apresentadas por ele. Autores contemporâneos como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman retomam essa linha warburguiana. Agamben ressalta: “a sobrevivência das imagens não é, em efeito, um dado, mas que requer uma operação, cuja execução corresponde ao sujeito histórico. Por meio desta operação - o passado das imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – parecia em si selado e inacessível, e se põe de novo, para os outros, em movimento que volta a se fazer possível” (AGAMBEN, 2012, p. 27).

possibilita uma maior autonomia e vibração ao plano. É um princípio análogo às potências manuais das artes plásticas. Grandrieux utiliza esse dispositivo de forma diegética e estética, buscando a deformação dos corpos e a composição visual de zonas de indiscernibilidade. Em consequência, a movimentação da câmera é realçada, impondo uma nova dinâmica de velocidade e deslocamento, característica em comum com a arte bárbara. Segundo Deleuze, esta “ultrapassa a representação orgânica de duas maneiras: pela massa do corpo em movimento, e pela mudança de direção da linha achatada” (MARKS, 2000, p. 129). Outro estilo próximo é o expressionismo abstrato, como nas obras modernas de artistas como Jackson Pollock, Barnett Newman e Mark Rothko. O filósofo, contudo, critica o fato de esses quadros se dirigirem ao cérebro e agirem por intermédio do cérebro, escapando ao sistema nervoso. O que os une – Grandrieux, Bacon e os pintores abstratos – é o embate contra os clichês figurativos. A percepção háptica nos filmes de Grandrieux lidam com a textura, com a atmosfera, atribuindo violência e eroticidade às qualidades da imagem. É um uso intensivo, que é diferente de uma ontologia realista transparente: “o háptico procura mover-se sobre a superfície do objeto, ao invés de mergulhar na profundidade ilusionista, não distinguindo tanto a forma a ponto de discerni-la da textura. É mais inclinada para o movimento do que para o foco, mais inclinada ao esfolar do que ao olhar” (MARKS, 2000, p. 183). São opções que expressam o caos, artifícios não orgânicos que catalisam a sensação. O próprio realizador opera a câmera em seus filmes, na maioria das vezes nas mãos ou nos ombros, nunca apoiada em *steadycam*. Ele assume que uma das maneiras de estabelecer uma interação mais sensível com a cena é fechando os olhos. Grandrieux diz:

[...] há momentos em que fecho os olhos enquanto enquadro. Pode-se pensar que ao fechar os olhos enquadrámos mal; na verdade, enquadrámos exatamente como deveríamos, pois entramos numa relação íntima com o mundo em que está ao nosso redor, como os cegos devem estar com o universo. Eles têm uma percepção do mundo bastante fina, sensorial. Se por alguns momentos fechamos os olhos e continuamos o movimento, este adquire uma força incrível, porque não está ligado ao visível, e é transmitido de maneira bastante erótica (GRANDRIEUX, 1999, p. 42).

A filmografia de Grandrieux se beneficia e avança por estratégias pertencentes ao cinema experimental, principalmente no que tange às pesquisas óticas: a plasticidade da imagem e abstração cromática. Antoine de Baecque (1999, p. 38) define o estilo de *Sombra* como “filmar primitivamente a pulsão primitiva”. Na primeira cena desse filme,

logo após a abertura, o realizador filma uma paisagem com sua matéria mineral: florestas, árvores, montanhas, rochedos, contudo, o quadro não é fixado e capta aleatoriamente o fluxo de vistas em vibração. Esse aspecto natural é ressaltado em seu estado puro. É uma sequência figural: a imagem rumo a abstração, mas que ainda é possível apreendê-la pelo viés da sensação. Grandrieux eleva a indefinição do plano ao limite da sua figuração discursiva. É uma imagem sensível, plástica, trabalhada conceitualmente. Em seguida, surge a primeira aparição de Jean, junto com uma mulher nua, ambos envoltos na penumbra de um quarto. A câmera fica à deriva. É a percepção tátil dos dois corpos que guia a cena, por meio da interação física e da intensidade dos movimentos. Em alguns planos, a escuridão é total, abstrata, sendo possível acompanhar os personagens apenas pela sonoridade: primeiro de caráter erótico, seguida de feição violenta. A visualidade háptica da sequência privilegia os aspectos corpóreos como *mise en scène*, tal qual a proximidade da câmera, que quase toca os corpos filmados, e as texturas de pele. Em alguns planos, há ausência de qualquer traço figurativo. A legibilidade visual não é o essencial. A força da cena está na sensação, e não na narração ou na interpretação dos atores. As sequências de estrangulamento em *Sombra* repetem esse dispositivo cênico. Como no momento em que ele assassina uma *stripper*, próxima do começo do filme; quando mata uma prostituta à beira de um lago; ou a penúltima cena, onde sufoca outra mulher e desaparece pelo meio de uma escura floresta. Essas escolhas paradoxais negam a espetacularização da imagem, do suspense, da violência e buscam uma estética que amplie as forças e intensidades sensoriais. Grandrieux investiga a indeterminação dos corpos como dramaturgia. A proximidade da câmera com os atores propicia uma visualidade háptica. Esse tipo de imersão através da interação, mesmo que à deriva, convoca outros sentidos. Em essência, a visão serve como um órgão de toque. Dois dos principais estilos recorridos em sua filmografia para atingir esse tipo de percepção é através da ausência ou excesso de luminosidade, como na cena em que Jean liga o farol de um carro em direção a uma mulher, ou da proximidade da câmera para com o objeto, em especial os corpos performáticos dos atores. O império do textocentrismo cede lugar a novas formas de expressão, mais livres e que se beneficiam do caráter figural das imagens. Isso provoca uma conscientização mais aguda da relativa autonomia da *mise en scène* e seus resultados sensoriais.

O processo pré-pictural de Bacon, que ele mesmo chama de diagrama, auxilia no entendimento desse *modus operandi* de Grandrieux. Esse efeito é como uma catástrofe

ocorrida na tela, uma força que usa o acaso como instaurador da sensação. Bacon, assim como Grandrieux, não preenchem a superfície da imagem, mas a esvaziam, limpam, subvertem as relações da obra com a realidade. Ambos buscam vínculos de criação preocupados com o *pathos* do sensível, e não com a representação. Eles criam uma imagem com potência estética, através da transfiguração e deformação, em suma, eles maltratam a composição. O diagrama é um traço manual, possível de ser alcançado tanto por meios pictóricos, como cinematográficos. Em *Sombra*, uma sequência sintomática nesse viés se dá após um desentendimento de uma festa de família. Claire e sua irmã, Christine, (interpretada pela atriz Géraldine Voillat) vão embora com Jean em seu carro. A câmera primeiro acompanha o semblante sereno dos três personagens, para, em seguida, focar as paisagens do percurso e, logo depois, crescentemente, desfocá-las. Ao final da sequência, temos um quadro abstrato, com vistas informes – cores, borrões, resquícios da vegetação – e uma percepção háptica ritmada do veículo em alta velocidade

[...] há uma perda da perspectiva e uma desaparecimento das figuras, que cedem lugar a traços, a trajetos indeterminados da cor, sugerindo uma moção de conteúdos psíquicos descontrolada e remetendo ao *mouvement-fou* da pintura moderna. Não há mais distância ou horizonte, mas simplesmente um campo visual sem começo nem fim, fora do tempo. A imagem assim obtida desrealiza os contornos do legível, passa a operar num nível molecular dos elementos plásticos, provocando trajetórias de colisão no decurso das quais as cores e as matérias interagem e se transformam (OLIVEIRA, 2010, p. 108).

Outra cena do filme nesse sentido é logo após Jean tentar estrangular Christine em uma lagoa. Claire socorre a irmã e expulsa o protagonista do local. A câmera se torna um diagrama, um fluxo aleatório, rasurando imagens vibratórias sem foco do céu e das árvores. Grandrieux busca uma relação física e imediata no quadro (GRANDRIEUX, 1999, p. 42). O ponto de vista está distante dos personagens, o que refuta a ideia de um plano subjetivo. As irmãs entram em um automóvel e Jean reaparece, com seu corpo instituído de maneira figural, sem nitidez, um borrão de imagem. A câmera se agita e apreende o cenário caoticamente. O carro se movimenta, deixando o quadro ao acaso, trêmulo, categoria definida por Aumont como uma “nova forma por muito tempo julgada indesejável e não-estética da síntese temporal” (AUMONT, 2011, p. 91). O caráter experimental das imagens está atrelado ao aspecto figural, em busca da invenção e reinvenção de possibilidades de atingir a sensação, seja pelos corpos dos atores, dos cenários, da natureza, etc.

Grandrieux utiliza a mesma fórmula de Bacon: fazer semelhante, mas por meios acidentais e não semelhantes. O corpo do ator, mesmo que desfigurado esteticamente, tem uma importância fundamental como presença háptica. É possível compreender esses aspectos em alguns planos específicos de *A Vida Nova*. Logo no começo, o rosto de Seymour é visto em contato com um vidro. Ele está assim para tentar entender a conversa entre seu amigo Roscoe e Boyan no outro ambiente. A câmera se aproxima e o reenquadra de maneira ainda mais aproximada, ressaltando a textura de sua cabeça desfigurada pela mediação da substância transparente. Essa compressão é um efeito plástico, sensorial. Próximo ao final do filme, o mesmo personagem está em um prostíbulo, à procura de Melania. Grandrieux utiliza um dispositivo comum ao seu estilo, a *mise en scène* imersa na escuridão, interangido pelas sombras, tipo de execução tanto para a imagem quanto para a dramaturgia dos atores. É uma espécie de cognição quase inapreensível. Novamente um vidro tem valor na construção da superfície visual. O cristal destrói as propriedades figurativas dos corpos. Seymour não encontra o que almeja e vai embora atrás da garota com os homens que administram o bordel. No carro, o protagonista é filmado por meio de um diagrama, traços involuntários da câmera. Ele observa a conversa de dois agenciadores com uma postura quase inconsciente. O diagrama deixa clara a posição que existe entre a intuição do artista e o resultado estético. Esta é uma relação intensiva, sensorial, distante de uma linguagem de inteligência. Em termos cinematográficos, o acaso, o acidente são processos de criação não representativos e têm uma importância crucial no cinema de Grandrieux. Ele se vale de aspectos da própria filmagem, em muitos casos de operações manuais, com intuito de atingir um certo tipo radical de imagem. O diagrama ultrapassa a dimensão puramente óptica e catalisa elementos da visualidade háptica, como nessa cena em que o quadro fica à deriva dentro de um automóvel em velocidade, ou quase no fim, quando Seymour adormece em um trem e sonha com Melanie – suas cabeças estão próximas e ficam à mercê da matéria assignificante gerada pelo trepidar da câmera. O cineasta cria por meio disso “traços e manchas, das linhas e zonas [...] O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo. É um violento caos em relação aos dados figurativos (DELEUZE, 2007b, p. 104). A imagem ganha um corpo tátil, uma espessura própria. *Sombra* e *A Vida Nova* utilizam esse dispositivo de forma moderada, e permitem que a *mise en scène* se expresse pelo viés figural, por zonas de indiferenciação. Deleuze ressalta sobre essa categoria de imagem

[...] é fácil opor-ser abstratamente o figural ao figurativo [...] a Figura é ainda figurativa, ela ainda representa alguma coisa, um homem que grita, um homem que ri, um homem sentado, ela ainda está contando coisas, mesmo que seja um conto surrealista. Podemos dizer agora que a oposição da figura ao figurativo se faz em uma relação interior muito complexa, e no entanto não é praticamente comprometida nem mesmo atenuada por esta relação. Existe um primeiro figurativo, pré-pictórico: ele está sobre o quadro, e na cabeça do pintor, naquilo que o pintor quer fazer, antes que o pintor comece, clichês e probabilidades. E este primeiro figurativo não pode ser completamente eliminado, dele conservamos sempre alguma coisa. Mas existe um segundo figurativo: aquele que o pintor obtém, desta vez como resultado da Figura, como efeito do ato pictórico. Pois a pura presença da figura é bem a restituição de uma representação, a recriação de uma figuração (DELEUZE, 2007b, p. 100).

Grandrieux se apropria desse caos, dessas imagens confusas, para atingir a fabulação de uma criação sensorial. De forma análoga, Bacon assume, nas *Entrevistas*, que, “quando se deixa o acaso agir, certos níveis mais profundos da personalidade vêm à tona. Eles vêm à tona inevitavelmente. Eles vêm à tona sem que o cérebro interfira na inevitabilidade de uma imagem [...] A imagem sensorial começa acidentalmente a formar-se” (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 120). As marcas livres auxiliam na destruição da figuração primária. Elas servem para “extrair a imagem visual do clichê nascente, para se desvencilhar da ilustração e da narração nascente (DELEUZE, 2007b, p. 98). Bacon se serve disso para fazer surgir as Figuras, todavia o artista controla os traços irracionais, involuntários. É um acaso manipulado:

[...] a pessoa possivelmente se aperfeiçoa ao manipular marcas que foram feitas ao acaso, marcas que ela faz de forma totalmente irracional. Quando nós nos condicionamos através do trabalho e da constância, ficamos mais atentos para aquilo que o acaso nos propõe. No meu caso, sempre que um resultado me agrada, sinto que ele foi consequência de um acaso sobre o qual pude trabalhar. [...] Fazendo aquelas manchas sem saber como elas vão se comportar, surge alguma coisa que de repente o instinto apreende como sendo aquilo que você poderia começar a desenvolver (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 122).

Para Deleuze, o artista, no ato de criação, nunca está diante do branco, do vazio. O escritor não escreve sobre uma página branca e nem o pintor nunca se encontra perante uma tela em branco; “o pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor, no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho” (DELEUZE, 2007b, p. 91). A crença figurativa se direciona por um outro aspecto, o criador diante de uma superfície

em branco, reproduzindo objetos que funcionam como modelo. É uma série de coisas, de clichês, que ocupam em princípio a tela. Quase ao final da *A vida nova*, Grandrieux utiliza uma técnica que, nos créditos finais, recebe o nome de câmera térmica. São imagens em preto-e-branco altamente contrastadas, quase irreconhecíveis. O realizador se apropria de um aparato militar (GRANDRIEUX apud BRENEZ, 2003) utilizado sobretudo por engenheiros, com intuito de avaliar a resistência dos materiais. A imagem capta diferentes níveis de temperatura dos corpos, em que os tons de cinza indicam a variação de calor, que é o que fica registrado na película. Grandrieux (apud BRENEZ, 2003) explica que a cena foi filmada na escuridão total, e apenas ele, através da câmera, é que visualizava os gestos e movimentos dos atores. É uma impressão física dos corpos sensibilizados, cujos movimentos, como os gestos, são intensificados:

Essa cena surgiu desde o começo da colaboração com Éric Vuillard, o co-roteirista. Nós trabalhamos em um projeto chamado Uma história natural do mal. Eu pedi para ele escrever uma cena que se desenrolava na escuridão total, um tipo de cegueira absoluta. Ela se desenrolaria em uma espécie de inferno. Teria um grupo de homens e mulheres que realizariam gestos enigmáticos, pedaços de corpos no chão, como restos de um banquete animal; uma coisa muito antiga como um rumor dos tempos profundos. Era uma ficção de nossas origens em conexão com totens e tabus de Freud: o assassinato do pai pelos irmãos, um ato de extrema violência que iria basear a nossa civilização (GRANDRIEUX apud BRENEZ, 2005, p. 192).

Para Bellour, essas imagens se assemelham esteticamente aos quadros do pintor belga Henri Michaux (BELLOUR, 2005, p. 16). Para Brenez, é uma figuração infernal digna de El Greco ou Dante (BRENEZ, 2003). A câmera térmica é uma percepção háptica por excelência, que ressalta a expressividade corporal de um modo sensível.

[...] uma imagem tátil? A sequência térmica – porque ela transfere os poderes figurais da forma para o informe dos corpos (seu calor próprio), porque propõe uma ontologia háptica do corpo humano – inventa uma nova maneira de toque. O corpo cinematográfico não é mais silhueta ou carne, mas um magma de afetos [...] O filme, como em matéria e fluxo, circula em nós como um toque excrescente, um toque que, apesar de ser humano, não seria necessário do corpo por existir, estes corpos exasperados que abusam sem jamais serem usados, este corpo plural que pede para não renascer de suas cinzas, mas das cinzas de sua representação (GAFFEZ, 2005, p. 34).

Essa lógica estética está mais próxima de cineastas experimentais como Stan Brakhage, Peter Kubelka, realizadores com propostas radicais de cinematografia. O

pesquisador André Parente, a respeito desses artistas, define seus estilos como “uma espécie de imagem gasosa em que o espectador tem dificuldade de identificar o que vê [...] Para o cinema experimental, interessa não a impressão de realidade, ponto nodal do cinema de representação, e sim a intensidade e a duração das imagens” (PARENTE, 2009, p. 38). O cinema de Grandrieux se insere nessa concepção, mas dentro do contexto do cinema contemporâneo. Ele esgarça a imagem na sua disposição figural, utilizando a materialidade em um viés expressivo, em que as texturas e as superfícies, em alguns trechos, são empregadas para intensificar a força do plano. Baecque coloca o espectador de *Sombra* próximo de uma prova sensorial, onde “todos os seus sentidos são convocados e saturados pelas perturbações, sub-exposições, sonoridades, abafamentos, violências que povoam o filme” (BAECQUE, 1999, p. 38).

2.3 Filmar o grito, mais que o horror

Um dos pontos destacados por Deleuze (2007b) em *Francis Bacon: lógica da sensação* é o grito. O filósofo reconhece que esse gesto é uma das forças invisíveis expressas pelas obras pictóricas de Francis Bacon, assim como a ruptura com o grito harmonioso é uma questão cara à música, demonstrado pelas óperas do compositor austríaco Alban Berg, por exemplo. Na palestra *O que é o ato de criação?*, Deleuze se refere ao grito associado ao cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. O filósofo compreende o gesto na filmografia do casal como um ato de resistência, uma luta ativa contra a separação do profano e do sagrado. Reconhece como uma captura de duplo aspecto: uma atividade humana e um ato de arte (DELEUZE, 2013, p. 397-398). Os quadros de Bacon, por sua vez, têm como objetivo expressar o grito ao invés do horror: “se fosse possível exprimi-lo num dilema, seria: ou pinto o horror e não pinto o grito, já que figuro o horrível; ou pinto o grito e não pinto o horror visível, pois o grito é como a captura ou a detecção de uma força invisível” (DELEUZE, 2007b, p. 66). São dois tipos de violência, e é necessário fazer a distinção: o horror é uma forma de espetáculo e/ou um aspecto espetacular, figurativo, associado ao clichê; o grito é uma força da sensação, figural, que capta energias imperceptíveis, abandonando a ilustração e a narração “ao par matéria-forma se substitui material-forças” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 36). O grito é uma expressão pré-linguística e implica uma forte dimensão corporal. É uma

operação pela qual todo o corpo se esvai pela boca, que Deleuze define como uma potência do futuro (DELEUZE, 2007b, p. 66). A sensação é um complexo plano de composição estético, diferente do espetáculo, que recai pelo sensacional, uma figuração primária:

[...] quando ele pinta o papa que grita, não há nada que cause horror, e a cortina diante do papa não é apenas uma maneira de isolá-lo, de subtrai-lo aos olhares, é muito mais a maneira pela qual ele mesmo nada vê e grita *diante do invisível*: neutralizado, o horror é multiplicado, pois é consequência do grito, e não o contrário. Certamente, não é fácil renunciar ao horror ou à figuração primária (DELEUZE, 2007b, p. 47).

Nas obras do pintor britânico, o grito é um sintoma de corpo visível, que é um embate de visibilidade com as potências do invisível: “é nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava” (DELEUZE, 2007b, p. 67). As suas cabeças pintadas são imóveis, ainda assim, sofrem forças externas, como pressão ou achatamento, ou seja, são artificialmente agitadas. Ele privilegia a violência das posturas mais que a das situações (MACHADO, 2010, p. 45). Um exemplo de grito é o célebre *Estudo do Papa Inocêncio X, segundo Velázquez* (Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X, Óleo sobre tela 153,4 cm x 119,4 cm, Des Moines Art Center, Iowa), realizado por Bacon, em 1953. Ele se inspirou⁵⁸ no retrato *Inocencio X* (Óleo sobre tela, 140 cm x 120 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma, Itália), feito pelo artista espanhol Diego Velázquez, em 1650. Entretanto, a estética de Bacon é uma versão distorcida e sombria, onde o Papa está se dissipando no espaço. O retrato da boca, por sua vez, é inspirado na expressão do grito de uma babá na cena da escadaria de Odessa, extraída do filme *O Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, 1925), de Sergei M. Eisenstein. Nas palavras de Bacon:

[...] foi um filme que eu vi antes de começar a pintar e me impressionou profundamente – falo não só do filme inteiro como também da sequência da escaria de Odessa e desta foto. Eu tinha esperança de que ainda faria – não há aqui qualquer sentido especial de caráter psicológico – eu tinha esperança que um dia faria o melhor quadro de grito humano que já se fez no mundo. Não consegui, mas ele está feito por Eisenstein e de maneira muito melhor, é isso aí. Na pintura, sou de

⁵⁸ Bacon executou, ao longo de sua carreira, mais de quarenta versões do Papa Inocêncio X, inspirado pelo quadro de Diego Velázquez.

opinião que o melhor grito humano já feito até hoje é o de Poussin (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 34).

O grito é uma fonte intensiva em comum com a filmografia de Grandrieux. No cinema, em geral, o próprio som do grito expressa uma percepção sonora singular. Em *Sombra*, esses valores auditivos ficam explícitos. Como já ressaltado, filmar em *close* o grito das crianças logo na abertura possui um aspecto ambíguo, que registra as emoções instintivas de cada um presente na performance artística de Jean. Martine Beugnet compara essa abertura com uma cena específica de *Os Incompreendidos* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959), de François Truffaut, onde também é mostrado o público infantil contemplando um teatro de fantoches, com reações semelhantes, sentimentos inquietantes de medo e entusiasmo. Para a pesquisadora, as imagens de Grandrieux se referem aos prazeres perdidos muitas vezes vivenciados na infância (BEUGNET, 2007, p. 1). Em outras cenas do filme, o grito é utilizado como expressão imperativa, como modo de proferir forças não enunciáveis. Dois trechos atestam isso: quando Claire expulsa Jean no meio da tentativa de assassinato de sua irmã na lagoa, “sua presença vocal basta para enxotar o homem, sem precisar de outra ameaça” (BAECQUE, 1999, p. 43), ou quando o protagonista para um carro aleatório na estrada e manda a motorista levar Claire para longe dali. O grito, em *Sombra*, potencializa as palavras de ordem, mas também reforça as angústias discursivas dos personagens.

Em *A Vida Nova*, esse gesto também é recorrente, mas com imagens mais complexas e compostas. Logo no começo, uma cabeça, sem qualquer traço de identificação, sem qualquer contextualização com a narrativa, é filmada em *contre-plongée* exprimindo um grito intensivo. É um plano relativamente longo, com cerca de 17 segundos. O personagem está se contorcendo progressivamente para trás. A imagem é acompanhada por um barulho ensurdecedor e abafado da vociferação. Essa boca aberta, como nas obras de Bacon, torna-se estritamente o buraco pelo qual o corpo inteiro escapa. A câmera executa um *desenquadramento*, conceito desenvolvido pelo crítico francês Pascal Bonitzer⁵⁹, que consiste nas possibilidades de alteração da cenografia tradicional

⁵⁹ Bonitzer publicou um livro inteiro dedicado a relação entre o cinema e a pintura – *Desencuadros: Cine y Pintura* (1987). No capítulo *Décadrages* resalta o desenquadramento como procedimento de ruptura nas obras de pintores, como Bacon, William, Turner, Manet e Edward Hopper; mas também em cineastas modernos como Jean-Marie Straub, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Raoul Ruiz, John Cassavetes, Jean-Luc Godard. O *desenquadramento* faz um contraponto ao estilo da pintura clássica, simbolizada pelo quadro *As Meninas* (*Las meninas*, Óleo sobre tela, 318 cm × 276 cm, Museu do Prado, Madrid, 1656), de Diego Velásquez. O classicismo utiliza técnicas como a perspectiva

por meio do jogo de angulação e pela fragmentação do quadro. Esse grito desenquadrado rompe com a zona dos mistos entre o corpo e a cabeça, escapando às funções narrativas do plano e valorizando a sensação. É um processo de desrostificação, como no estilo de Bacon, um pintor de cabeças, e não de rostos. Essa é uma diferenciação de caráter representativo. As deformações faciais do pintor passam por traços animais da cabeça: “não que lhe falte espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, um espírito animal, o espírito animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego” (DELEUZE, 2007b, p. 29). Essas marcas ou animalidades presentes nas pinturas são individuações de cabeças sem rosto e não correspondem aos traços de rostidade humanos, é um fato comum, uma “*zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade* entre o homem e o animal” (DELEUZE, 2007b, p. 29). Ao final do grito do misterioso personagem de *A Vida Nova*, o quadro anamórfico está bem próximo da cabeça e com uma angulação abissal, fazendo surgir, com isso, traços da anatomia animal, esgarçando a figuração da boca, do nariz e do queixo do ator, imagem que lembra um focinho.

Outra cena com um grito é quando Melanie canta em uma espécie de cabaré. Primeiro seu corpo emerge da escuridão, com sua face carregada de maquiagem e iluminada pontualmente por uma luz vermelha. Essa é uma entrada arrastada, dramática. A imagem insinua a eroticidade do corpo da atriz. Ela sobe ao palco e começa a cantar no microfone, de forma quase sussurrada. Um homem anônimo a acompanha em um piano ao lado. O cenário é rigorosamente composto e auxilia a atmosfera sensível da interpretação. O contracampo expõe a reação passiva dos homens na plateia. Seymour é o único agitado, inquieto, mas ao mesmo tempo admirado. Os protagonistas se entreolham demoradamente. Existe um forte contraste entre o palco iluminado e o pavimento inferior do público, bem mais escurecido. A troca de olhares aumenta a tensão da cena. Quase no final da canção, a imagem enfatiza a expressão facial do grito do pianista, que não é acompanhado pelo seu respectivo som. É um gesto potente, rápido, que ao final deixa o músico abalado fisicamente. Grandrieux não está interessado em um “rosto falante acoplado à palavra” (AUMONT, 1998, p. 49). O próprio ruído do grito não é nem audível na cena. Ele anseia mais por um “rosto como um objeto excepcional, um lugar de

renascentista e a geometria euclidiana como método de identificação espacial, características que dramatizam e tensionam o quadro. Esses efeitos de sedução enveredam pela composição centrífuga, dando grande valor à parte central da imagem. Para Bonitzer, “a fotografia é a arte do enquadramento e *desenquadramento* por excelência” (BONITZER, 2007, p. 86).

expressividade tendencialmente imóvel; um valor de troca que, ao contrário, converte em puro operador de sentido, de relato e movimento” (DELEUZE, 2007b, p. 53). Seu objetivo é filmar a sensação, que se refere apenas ao seu material. Melanie sai do palco com seu corpo desfigurado, rodeada de pontos de luz sem foco e brilhantes. O trecho termina com o músico tocando fortemente notas ao acaso no piano, com outros gritos inaudíveis e angustiantes. Esse movimento expressivo surge das profundezas do corpo. Deleuze compreende nos gritos de Bacon uma potência e um ato de fé vital. Como no caso especial do quadro *Estudo do Papa Inocêncio X, segundo Velázquez*, em que o filósofo expressa a fórmula “gritar para... Não gritar *diante...*, nem *de...*, mas gritar *para* a morte, etc., para sugerir este acoplamento de forças, a força sensível do grito e a força insensível daquilo que faz gritar” (DELEUZE, 2007b, p. 66). O final de *A Vida Nova* é o apogeu dessa intensidade estética no cinema de Grandrieux. O mundo de Seymour se desvanece, não lhe resta mais nada além da dor. O realizador, sobre essa cena, se refere à devastação, mas também ao renascimento. É aí em que está a “vida nova” (GRANDRIEUX apud BRENEZ, 2003). O grito é usado para expressar o inexpressável. Ele concentra todas as forças em uma única ação. A sequência tem início no banheiro, com o protagonista se olhando em um espelho e depois o arranhando desesperadamente. Adiante, está em uma boate, com a câmera rente ao seu rosto. Uma *stripper* dança próximo a ele. Ambos começam a se beijar. Ao final, são filmados em um ambiente privado, se despindo, e iniciam uma relação sexual. A garota emite baixos gemidos, abafados, que desagradam Seymour. Ele continua o ato, primeiro tentando calá-la, depois a espancando por causa dos ruídos. A *mise en scène* neste trecho é um diagrama, um fluxo à deriva de imagens na escuridão. Os corpos possuem papel fundamental como percepção háptica. Ele a solta e percebe um grande corte em seu braço feito pelas unhas da parceira sexual. Ele se desespera e grita, com grande intensidade. Tanto o áudio como o visual possuem forças de composição estética: “a câmera não filma a crueldade, ela é a crueldade. Ela não filma queda, ela é vertiginosa. Ele não registra o sofrimento, ela é o grito. Ela não filma o corpo, ela é carne machucada, ferida, dilacerada” (MERCIER, 2005, p. 55). Seus grunhidos ecoam pelo ambiente e são ressaltados como sensação. A imagem não centraliza o rosto. A câmera está autônoma e transita aleatoriamente: focando e desfocando, se aproximando e afastando:

[...] o *desenquadramento* é uma perversão que pode ser uma nota de ironia sobre a função do cinema, da pintura, da fotografia, enquanto nas

formas do exercício de um direito de olhar. [...] Irônico e sádico na medida em que essa excentricidade do enquadramento é a princípio frustrante para os espectadores e mutilante para os ‘modelos’ (termo bressoniano), dá conta de uma destreza cruel, de uma pulsão de morte agressiva e fria: *o uso do quadro como instrumento cortante* [...]” (BONITZER, 2007, p. 86, grifo nosso).

Grandrieux cria novamente um devir-animal, enfatizando com isso a singularidade de aspectos físicos e a cabeça desfigurada de Seymour. Ele filma o corpo como vianda. Este é o estado em que a carne e os ossos se tensionam localmente. Nas obras de Bacon, como em *Três Figuras e um Retrato* (Three Figures and a Portrait, Óleo sobre tela, 198 cm x 147 cm, Tate Modern Gallery, Londres, 1975), é possível identificar a vianda na coluna vertebral dos corpos contorcidos. Um quadro em que esse elemento está presente na cabeça é *Fragmento de uma crucificação* (Fragment of a Crucifixion, Óleo sobre tela, 140 cm x 108.5cm, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1950), em que Bacon pinta o grito de uma coruja presa. A vianda não é uma carne morta. Ela conservou todos os sofrimentos da carne viva, pois todo homem que sofre é vianda. O pintor diz: “sempre fui muito tocado pelas imagens de abatedouros e de vianda, e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é a Crucificação... É claro, nós somos vianda, somos carcaças em potência. Se vou a um açougue, sempre acho surpreendente não estar lá, no lugar do animal” (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 46). *A Vida Nova* termina com o quadro descontrolado enfatizando a garganta do protagonista, focalizando, por meio de uma estranha angulação, seu pomo de adão. Essa proeminência física é uma vianda e possui uma textura plástica extraordinária. Os últimos planos são outros gritos, incessantes, que se repetem, com intensidades crescentes. Filmar o grito, dessa maneira, é filmar a sensação visual pura, totalmente liberta da narração e da representação, tornando visíveis as forças invisíveis: “a vida grita *para* a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar” (DELEUZE, 2007b, p. 67).

3 A MISE EN SCÈNE PICTÓRICA

3.1 Algumas proposições sobre a noção de fotogenia

Notas (Julho de 2007)

A história se passa em um país sobre o qual nada sabemos. No norte.

A luz é desprovida de força.

O sol nunca sobe no alto do céu. Permanece no horizonte.

Tudo acontece com grande rapidez.

Nada a preparar.

Apenas acontece.

As cenas são de alguma forma ligadas ao subterrâneo por correntes invisíveis na superfície.

Poucos diálogos.

Linhas entregues rapidamente.

O filme é uma tragédia.

O poder do cinema é que ele nos permite viver dentro de um mundo, como o sonhador vive dentro de seu sonho.

Assim, caminhamos na imagem

(GRANDRIEUX, 2007).

O texto acima é uma das notas que Philippe Grandrieux escreveu antes das filmagens de *Um Lago* (*Un Lac*, 2008), seu terceiro longa-metragem de ficção. Revela a maneira peculiar com a qual o realizador prepara suas obras: universos artificiais, com poucos diálogos, situações catastróficas e a aposta na força da imagem, em suma, um modo radical de cinematografia. Ele continua a investigação de recursos estéticos apresentados em seus trabalhos anteriores: a busca de uma *mise en scène* da sensação. Contudo, abandona fundamentos essenciais de *Sombra* e *A Vida Nova*, como a violência excessiva e o sexo explícito. O cineasta ainda opta nesse novo contexto pela intensidade e a força de composição da imagem. Algumas assinaturas do seu estilo continuam presentes, como a importância dos elementos corpóreos, a percepção háptica e a escuridão dos planos. *Um Lago* acentua a densidade da imagem em uma espécie de pictorialidade expressiva. O enfoque são artificios cinematográficos tais quais luzes, cores, contrastes, nuances, etc. A investigação desses componentes explora tonalidades e tratamentos visuais próximos à arte pictórica.

O trabalho com o estatuto imagético envereda ainda mais pelas possibilidades plásticas. A ideia de fotogenia, proposta por Louis Delluc⁶⁰ como uma “lei do cinema” e desenvolvida principalmente por Jean Epstein⁶¹ como uma espécie de fascínio presente na constituição da imagem, ajuda na compreensão dessa potência estilística. Ambos prezavam pelo “cinema puro”. Uma definição sumária dessa noção de fotogenia é: “qualquer aspecto das coisas, seres, ou almas cujo caráter moral seja realçado pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN apud STAM, 2003, p. 50).

Vale ressaltar que muitos dos cineastas das vanguardas da década de 1920 questionaram o caráter mimético das imagens, foram contra produções com enfoques mais comerciais e/ou industriais. Eles também refutaram as vias meramente narrativas dessa nova arte. Alguns dos recursos utilizados nesse tipo de embate foi através do *chiaroscuro* da fotografia, do *slow motion*, do *fast motion*, da sobreimpressão, da superposição, do uso estético do *close*, da reversão ou inversão do tempo fílmico, o congelamento do plano, em resumo, derivações da inventividade cinematográfica. Tais qualidades seguem premissas que só podem ser realizadas por lentes de câmeras e a ritmicidade imposta pela filmagem e pela montagem – especificidades mecânicas⁶². O som, nesse sentido, possui valor como complemento. São escolhas presentes no Expressionismo Alemão, no Impressionismo Francês, no Construtivismo Soviético, que problematizaram a já recorrente representação figurativa. A noção de fotogenia é fundamental na consolidação do cinema como arte⁶³. É uma idealização misteriosa, poética, argumentada por cineastas-teóricos em defesa do cinema como elemento habitual da modernidade (artística). Jacques Aumont afirma sobre seu prestígio: “o importante na

⁶⁰ “Poucos compreenderam o interesse da fotogenia. De resto, nem mesmo sabem o que é. Ficaria encantado com o que se supusesse um acordo misterioso da foto e do gênio” (DELLUC apud AUMONT, 2012b, p. 37).

⁶¹ A pesquisadora americana Annete Michelson valoriza o interesse resente no pensamento de Epstein nos debates da teoria e prática do cinema contemporâneo (MICHELSON, 2014, p. 39). Ele se tornou uma importante referência para os estudos fílmicos e realizadores, inclusive para Grandrieux.

⁶² A câmera Bell-Howell é um cérebro de metal, padronizado, fabricado, reproduzido em alguns milhares de exemplares, que transforma em arte o mundo exterior. A Bell-Howell é um artista e é apenas atrás dele que vêm outros artistas: diretores e operadores (EPSTEIN, 2008, p. 277).

⁶³ Essa defesa do cinema como arte é uma marca em comum do pensamento das vanguardas. Annete Michelson definiu como “epistemologia eufórica” (MICHELSON, 1990, p. 16), Deleuze, por sua vez, denominou como “otimismo metafísico” (DELEUZE, 2010, p. 95), uma valoração depositada no cinema pelos seus primeiros autores, críticos e teóricos como uma arte total das massas. Se alguns dos primeiros entusiastas buscaram o que lhe era próprio, foi no sentido de demarcação e legitimação de uma nova forma de expressão. Os filmes, na medida em que foram surgindo no final do século XIX e início do XX, eram vistos com preconceito e receio diante da camada culta e em comparação com as artes “nobres”. A reflexão sobre o meio surge desde o seu princípio, mesmo que de maneira temerária e intuitiva. Os adeptos irão demonstrar suas potencialidades artísticas e divergência frente as outras artes.

fotogenia é seu caráter de valor estético, essencial, mas indescritível; ela é sentida, mas não é explicada; é constituída, mas não analisável” (AUMONT, 2012b, p. 37). Para Epstein, é a quintessência do cinema, o que o diferencia das outras artes, ou seja, a sua mais pura expressão, uma potência de deslumbramento: “a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura, o elemento específico dessa arte” (EPSTEIN, 1974, p. 145). O artista e pensador francês valoriza a imersão na imagem por meio das possibilidades plásticas e materiais, assim como o trabalho com a temporalidade e a instabilidade dos filmes: “o cinematógrafo torna perceptíveis pela visão e pela audição indivíduos por nós considerados invisíveis e inaudíveis, divulga a realidade de certas abstrações (EPSTEIN, 1974, p. 251). É uma alteração da percepção tradicional, instituída por capacidades cinemáticas. Valoriza-se com isso a experiência e a noção de “instante”. O conceito opera virtualmente, como um entendimento não linguístico, irracional, que independe das capacidades cognitivas tradicionais. Leo Charney complementa: “para Epstein, a essência do cinema residia não em suas capacidades narrativas, mas nos momentos evanescentes de sensações fortes que certas imagens forneciam. A fotogenia marca o lugar desses efeitos estranhos” (CHARNEY, 2004, p. 324). O enredo novamente não é o primordial na arte cinematográfica. A fotogenia investiga a experimentação espacial e temporal, principalmente das intensidades imagéticas, mas também sonoras. É uma busca pelo momento sublime. A câmera como um pincel, procedendo de maneira análoga a procedimentos pictóricos. Ela se torna um ser autônomo, com leis próprias, divergente das funções da realidade. Isso exponencia as potencialidades da matéria filmica, a “cinematograficidade” (AUMONT, 2012b, p. 91).

Alguns aspectos se destacam nas reflexões de Epstein e ressoam no cinema de Grandrieux: a importância estética do movimento, o uso poético do *close* ou primeiro plano, a paisagem filmada como um “estado da alma”, a criação de um novo tempo, não cronológico, são procedimentos que esgarçam a representação, em busca de novos valores, no caso, em direção à sensação. Nicole Brenez reconhece as imagens de Grandrieux como o equivalente aos textos de Epstein (BRENEZ, 2003). Para ela, a teoria desse autor da vanguarda francesa reorganiza completamente as categorias, em especial a percepção. Já as obras desse cineasta contemporâneo são realizadas metaforicamente no interior do corpo humano, não só fisiologicamente, mas também no sentido de mostrar tudo o que habita em nós. *Sombra* e *A Vida Nova*, por exemplo, quebram as relações

clássicas de temporalidade e utilizam esteticamente as grandes elipses, os *jump cuts*, as digressões intertextuais. Segundo Epstein, o tempo⁶⁴ é a primeira dimensão da realidade:

[...] em vez de levar em conta a ordem cronológica, com a qual o homem se familiarizou com as medidas de comprimento, superfície, volume e duração, não conviria mais chamar o valor-tempo a primeira dimensão, e não a quarta, a fim de reconhecer o papel de orientadora geral que ela exerce em seu espaço? (EPSTEIN, 1974, p. 284-285).

Grandrieux radicaliza a percepção temporal. Sua *mise en scène* faz com que as imagens circulem livremente, sem a preocupação de qualquer tipo de contextualização. Ele opta por uma feição radical de percepção, virtual, valendo-se do embaralhamento dos planos e a consequente selvageria narrativa. O ritmo é acentuado pela intensidade desordenada da matéria filmada; a sensação como precedente ao sentido lógico.

[...] um belo aspecto é o tempo no processo de edição, um processo intelectual. Você corta as coisas e os coloca junto, e depois um sentido aparece. Mas a sensação é outra coisa. É a intuição, a duração pura. Não é mais o tempo que você pode selecionar em segundos discretos. É uma eternidade dentro de si. É uma grande questão. Talvez a mesma pergunta: se você está pensando muito em termos intelectuais e sentido, você está pensando em termos de imortalidade. Se você está pensando em termos de duração, você está pensando em termos de eternidade. São dois diferentes modos de ser e para mim a arte é realmente parte desses sentimentos de eternidade que são uma parte de nós (GRANDRIEUX apud BORCHERT; VETTER, 2012).

A montagem caleidoscópica intercala múltiplas camadas de registro: a realidade social, a fantasia, os sonhos, o fluxo de consciência, as performances artísticas, a memória. É uma variação espaço-temporal constante. O cineasta cria toda um universo fabulatório, ou seja, uma faculdade visionária, que é diferente da lembrança e da imaginação (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 203). As reflexões de Epstein corroboram que o cinema produz uma temporalidade própria⁶⁵, relativa. O *fast motion* ou o *slow motion*, recursos técnicos descritos e aplicados em *A queda da casa de Usher* (La chute de la maison Usher, 1928), sua película mais célebre, não são alterações do mundo, mas

⁶⁴ Epstein foi um grande leitor de filosofia e novidades científicas. A teoria da relatividade de Einstein exerceu um grande impacto no seu pensamento. Ele se formou em medicina, mas se engajou muito jovem na poética modernista e na defesa do cinema como arte.

⁶⁵ Este é um ponto em comum com *Cinema II – A Imagem-Tempo*. Tanto Epstein quanto Deleuze defendem o princípio do cinema como gênio, uma poderosa força artística e uma poderosa forma de pensamento. Epstein opta pela metáfora de uma máquina inteligente, um cérebro mecânico; Deleuze, como um ser perfeito.

revelações da duração filmica como ambiguidade. Epstein entende a dimensão temporal através dos inúmeros processos de modulação, assim como experimentado pelos dois primeiros longas-metragens de Grandrieux:

[...] o cinematógrafo demonstra que o tempo não passa de uma perspectiva, nascida da sucessão de fenômenos, como o espaço é apenas uma perspectiva da coexistência das coisas. O tempo nada contém que se possa chamar de tempo em si, não mais do que o espaço encerra espaço em si. Eles só se compõem, um e outro, de relações, essencialmente variáveis, entre aparências que se produzem sucessiva ou simultaneamente (EPSTEIN, 1974, p. 286).

Em *Um Lago*, o sistema de montagem temporal adotado é linear, objetivo. Mesmo assim, como apresentado nas *Notas* iniciais, o cineasta ressalta que um dos poderes do cinema é que ele nos permite viver dentro de um mundo, como aquele que sonha é dono seu sonho (GRANDRIEUX, 2007). A trama se concentra em torno de um lago isolado, povoado inicialmente apenas por uma família, que havia um mundo rodeado pela natureza: montanhas, penhascos, densas florestas, neblinas, nuvens e neve por todos os lados. Os elementos minerais são recorrentes em sua filmografia, porém, nesse terceiro filme, são cruciais na criação da atmosfera, no sentido que esta é uma expressão da relação entre o indivíduo e o mundo (TELLENBACH apud GIL, 2005, p. 19). O tempo do filme é anônimo, indeterminado.

O plano geral é um enquadramento que possui prestígio estético⁶⁶ em *Um Lago*. A força do espaço, em especial das paisagens, são manifestações visuais que buscam exteriorizar a sensação, o mistério, “a natureza vista através de um temperamento” (AUMONT, 2011, p. 70) e se torna algo fundamental para a *mise en scène*, tanto quanto a dramaturgia dos atores. Aumont frisa que esse uso – emocional – da paisagem não só alcança a pintura, como a prolonga. Ele entende, a partir dos textos de Epstein, que a tomada de distância máxima, o afastamento da câmera até onde, justamente, mais nenhuma presença humana será perceptível na imagem, é acompanhada por uma aproximação mental. O olho cinematográfico *se afastou, mas para melhor filmar de perto* (AUMONT, 2011, p. 71).

O prioritário nesse filme são as paisagens, e não os espaços. Os personagens se tornam secundários nessas grandes externas. A linguagem cinematográfica tradicional

⁶⁶ Normalmente, o plano geral é utilizado para situar os personagens no espaço em que se encontram ou para apresentar o local aonde ocorrerá a cena seguinte. É um plano com função de contextualização.

compreende esses planos abertos de paisagem como uma quebra no ritmo do filme. Grandrieux utiliza a percepção filmica desses ambientes como uma revelação fotogênica, utilizando a matéria natural como meio de atingir a sensação. O lago é tão importante para a diegese que está presente no próprio título da obra. A obra é permeada de paisagens afetivas, criadas como valor de experiência estética. Sua presença se torna influente. Diante dela, a trama é deslocada, mas ainda está designada como elemento da narrativa. A sua pura impressão se torna uma intensidade. Deleuze e Guattari defendem que a paisagem, assim como a geografia⁶⁷, não são apenas fornecedores de lugares variáveis para a forma histórica, não são somente físicas e humanas, mas também são mentais (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 115). A câmera do cineasta está totalmente liberta, inserida no cerne da natureza, de maneira quase ubíqua. O ponto de vista narrativo é absoluto. Seu lugar em cena é oscilante, filma a partir de inúmeros posicionamentos: longínquos ou aproximados.

O filme é protagonizado por Alexi (interpretado por Dmitriy Kubasov), aprendiz de lenhador, mesma atividade exercida pelo seu pai. Ele é muito próximo à sua irmã, Hege (Natálie Rehorová), a ponto de cobiçá-la sexualmente em uma das primeiras cenas. A chegada inesperada de Jurgen (Alexei Solonchev), jovem forasteiro, abala toda a formação dessa frágil família, composta ainda por um irmão mais novo, pela mãe cega e pelo pai. O ser desconhecido altera o fluxo rotineiro e catalisa o processo de desintegração desse núcleo familiar. A comunicação direta entre os personagens também é rarefeita, assim como em seu longas-metragens anteriores. Jurgen surge pelo meio da vegetação próxima ao lago. A imagem o segue o tempo todo, por mais fechada que seja a mata que ele desbrava. A câmera está próxima, na mão, vibratória. Em *Bonjour Cinéma*, Epstein preza pela imagem cinematográfica como uma figura poética. O registro lírico de um vegetal (flores, árvores), por exemplo, apresenta uma perspectiva sensorial: “eu olho, eu cheiro, eu sinto. Close up, close up, close up” (EPSTEIN, 2013, p. 100). Logo após o personagem desconhecido se deparar pela primeira vez com Alexi e se apresentar, o ponto de vista da cena é transferido para o meio do lago e se direciona lentamente rumo ao barco onde ambos estão. Em seguida, são filmados se afastando, indo embora. Cai uma garoa fina, possível de ser visualizada pela leve ondulação da água. O enquadramento está distante, fixo, no pír. O final da sequência termina com algumas

⁶⁷ O conceito de geofilosofia, território, desterritorialização e reterritorialização são fundamentais em *Mil Platôs* (1980) e *O que é a filosofia?* (1991).

paisagens misteriosas da lagoa, dos rochedos, da floresta enevoadas, apreendidos de um modo puramente fotogênico. Grandrieux afirma que pensa a beleza como uma decisão política de uma forma, e não apenas sobre fazer coisas bonitas, belas imagens (GRANDRIEUX apud BORCHERT; VETTER, 2012). Ele preza pela possibilidade de sentir a força, a força das coisas:

[...] isso é o cinema, filmar a presença, o ser-aí das coisas, filmar as árvores, as montanhas, o céu, o poderoso fluxo dos rios. Isso é que é ser um ator, capaz de suportar a força do real, o que é jorrado, sua vibração alucinada, o poder de encarnação (poucos conseguem), e no espaço de uma tomada, no tempo de um plano, tornar o céu e as montanhas uma massa tempestuosa do oceano. É assim que o cinema é imenso. O cinema toca mais perto essa profundidade, uma experiência sensível do mundo, seu destino é transmitir a sensação, pelos seus métodos próprios, transmitir parte do mundo que passa, o mundo sensível (GRANDRIEUX, 2000).

Quando chegam ao outro lado da lagoa, próximo à casa da família, já anoiteceu, e a cor do plano envereda pela transfiguração de tom azul escuro, com os personagens quase imperceptíveis dentro do quadro: “uma verdade da cor no cinema é dita: não é o seu peso simbólico, mas a sua capacidade de aparecer e desaparecer, ter importância ou não, resumidamente, ser animada de uma respiração e de uma certa alacridade” (LEUTRAT apud GIL, 2005, p. 125). É o enigma frequentemente comentado por Cézanne: “o homem ausente, mas inteiro na paisagem”. Os personagens não são captados pela imagem, mas estão virtualmente presentes pela força da caracterização dos quadros. A dimensão e a onipresença são decisivas como criação atmosférica. Uma das definições dos perceptos ajudam nesse ponto: “os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 202). Grandrieux torna o caos sensível, através da plasticidade da natureza:

[...] o mundo vibra. Há uma espécie de vibração imensa. Olhando as nuvens, a luz, a matéria. É como se fosse projeto no caos [...] Eu acredito que o cinema tem uma habilidade extraordinária para nos dar a experiência da presença das coisas, tão grande, imensas. E também são histórias de fluxo, de intensidades [...] Estou imerso nas histórias de Deleuze com Conrad. Ele fala muito bem do caos. Como a arte é uma espécie de guarda-chuva que nos protege do caos; mas você tem que fazer ranhuras para que algo chegue até nós. E eu acho que o cinema pode ser uma dessas ranhuras (GRANDRIEUX, 2002).

Essa questão não humana é um elaborado plano de composição. São construções artificiais⁶⁸, com valores estéticos e narrativos. As cores dos planos são realçadas, tornando-se um dado de expressividade. A tonalidade da imagem não é apenas ornamental, possui valor funcional⁶⁹. Esse viés pictórico presente no estatuto da imagem cinematográfica não é apenas estilístico, é utilizada como valor poético, como teorizado por Epstein. A *mise en scène* recorre aos artifícios da imagem – distorções, trabalhos com o foco, contrastes, nuances, resumido por Aumont como uma materialidade não figurativa (AUMONT et al., 2009, p. 47), que dinamiza o caráter fotogênico. A natureza de *Um Lago* vista como um ser atuante, absorvida pela sua força orgânica, ou seja, filmada como elemento estético. Ela problematiza o próprio lugar do homem, questiona sua posição de centralidade nesse universo. A paisagem é uma aproximação da cultura e da natureza, uma poderosa mobilizadora de forças conceituais, que propriamente ocasiona uma emocionalização “um meio não só para expressar valor, mas para expressar sentido, comunicação entre pessoas – mais radicalmente, para comunicação entre o humano e o não-humano” (TUAN apud LOPES, 2007, p. 136). Epstein, em seus textos, preza pela filmagem da paisagem como uma força pictórica, ampliando a percepção para além dos tradicionais aspectos visuais. Ele realiza⁷⁰ *A montanha infiel* (La montagne infidèle, 1923) sobre o Etna, um vulcão ativo situado na Sicília. Poucos anos depois escreve um ensaio sobre essa experiência: *O cinematógrafo visto do Etna* (Le Cinématographe vu de l’Etna, 1926), em que valoriza o papel do observador na modernidade e coloca o próprio Etna como um “grande ator”. Essa ênfase no fascínio de um vulcão acarretaria na autonomia e imanência do mundo natural, definido por ele como uma força sublime. Em termos de história da arte, a vista de paisagem é uma tipologia frequente nas reflexões sobre a experiência estética acerca do sublime. Essa categoria é atingida quando a obra de arte tenta testemunhar o irrepresentável, ou seja, ela é conflitiva, se qualifica entre sentimentos opostos: o prazer e o desprazer, um terror delicioso. Nelson Brissac Peixoto a define:

⁶⁸ Para Béla Balázs, “a estilização da natureza é a condição para que um filme se torne uma obra de arte [...] O câmara tem a tarefa paradoxal de pintar, com a máquina fotográfica, imagens de atmosfera” (BALÁZS apud AUMONT, 2011, p. 71).

⁶⁹ O teórico Guy Fihman diferencia o cinema ‘a cores’ do cinema ‘das cores’. No primeiro, as cores desempenham um papel de figurante ou têm uma função decorativa, enquanto que no último a cor tem uma importância figural e constitui o próprio corpo do filme (FIHMAN, 2000, p. 38-39).

⁷⁰ Esse documentário está perdido.

[...] é quando um objeto grande - o deserto, uma montanha, uma pirâmide - ou muito potente - uma tempestade no oceano, a erupção de um vulcão - suscita a ideia de um absoluto que não pode ser pensado e não tem apresentação sensível possível. A impotência da imaginação a leva a tentar mostrar o que não pode ser mostrado (PEIXOTO, 2004, p. 33).

Todo o universo de Alexei gira em torno do lago. O mundo externo ao seu microcosmo é feito de intrusos. Seu semblante melancólico ao se deparar com Jurgen denota isso. O outro misterioso se apresenta, e o protagonista apenas observa, com uma grande aflição, abaixando os olhos e virando a cabeça. Ele não precisa verbalizar qualquer sentimento: “o cinema sorrateiramente radiografa, descasca você até os miolos, até a ideia mais sincera que você exhibe” (EPSTEIN, 2008, p. 279). O texto dito ou escrito de toda a cena é mínimo. É a ruína do esquema sensório-motor. A comunicação por fala já não se insere no esquematismo de ação e reação, campo e contracampo. Essa dimensão melancólica se torna importante para os personagens. A paisagem ao redor que os delimita reforça o caráter de isolamento. Isso manifesta uma tensão claustrofóbica. A natureza possui uma função de grandiosidade, vista pela câmera e pelos personagens como se nada fosse maior. Ela é quase infinita, transgredida uma única vez na fuga final de Hege e Jurgen: “quando se chama de sublime a visão do céu estrelado, não se devem tomar os pontos brilhantes sobre nós como sóis em movimento orbital apropriado, *mas olhá-los simplesmente como os vemos, como uma vasta cúpula que envolve tudo*” (PEIXOTO, 2004, p. 33, grifo nosso). São complexas construções visuais, informes, que transcendem as qualidades de beleza. O sublime não implica a contemplação, mas um movimento do espírito (PEIXOTO, 2004, p. 379). Essa importante noção estética se apresenta por meio do lago, da montanha, da floresta, que transcendem a mera semelhança mimética. Grandrieux abre às imagens a plasticidade figural. Sarinah Masukor define o filme como uma “materialidade sublime” (MASUKOR, 2013). Para a autora, as qualidades materiais – som, luz, sombra, cor, movimentação de câmera – permitem que *Um Lago* evoque a sensação de estar no corpo e explorar a temática da terra por meio da sensibilidade, da intimidade e da conexão, fazendo visível sua materialidade.

[...] mas não é qualquer segmento de terra que é paisagem. A natureza objetiva, a natureza natural não o é. A paisagem é uma fisionomia, um rosto, que de repente em um ponto de uma região nos olha, como acontece com linhas emaranhadas de um trompe-l’oeil. Um rosto da

região com uma expressão totalmente certa, embora indefinível, com um sentido distinto embora inapreensível. Um rosto que parece ter uma profunda relação emocional com o homem. Um rosto que quer dizer o homem. (BALÁZS apud AUMONT, 2011, p. 227).

Se nos quadros de Francis Bacon são as Figuras (corpos) as principais composições para atingir esse tipo de estética, nas obras de Cézanne, outro mestre da sensação, são as paisagens⁷¹ (natureza). O pintor francês cria uma visualidade háptica, em que a superfície geométrica é um aspecto essencial; pinta sobre o caos, explorando riquíssimas tonalidades de luzes e cores. Nessa invenção de cenários, *a mise en scène* pictórica de Grandrieux está próxima do estilo do pintor pós-impressionista. Ambos almejam expressar a força da paisagem. Deleuze, todavia, esclarece:

[...] a lição de Cézanne vai além dos impressionistas: não é no jogo ‘livre’ ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação, mas no corpo, mesmo que no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representando como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação (o que Lawrence, falando de Cézanne, chamava de ‘o ser maçãnesco da maçã’) (DELEUZE, 2007b, p. 43).

Essa obra de Grandrieux explicita a atmosfera dos planos, mas por meio da geometria das montanhas, da plasticidade das florestas, da ondulação das águas/chuva. Ele filma a ordem da impressão, ampliando os efeitos estéticos e dramáticos presentes tanto nos elementos das paisagens, nos personagens e em seus respectivos aspectos corpóreos. Em algumas circunstâncias, principalmente quanto à experimentação com ênfase nos componentes visuais, *Um Lago* é ainda mais radical que a filmografia precedente do realizador. Os corpos dos personagens raramente são vistos em sua totalidade. A fragmentação do quadro e a ênfase nos primeiros planos são ainda mais impactantes que em *Sombra* e *A Vida Nova*. Esse tipo de estética exacerba a hipervisibilidade do detalhe, em geral, do corpo humano. Epstein, em seu ensaio *Ampliação*, descreve o primeiro plano como “a alma do cinema” (EPSTEIN, 2008, p. 278) e argumenta como é um modo de atingir a fotogenia. O autor recusa a longa a extensão sequencial e valoriza o instante: “se ele for longo, não experimentarei um prazer contínuo” (EPSTEIN, 2008, p. 278). Grandrieux se vale desse artifício como um poder de

⁷¹ Além da natureza morta, que é onde o artista melhor pintou a força das maçãs.

presença material. A fragmentação é utilizada na sua essência poética, e não analítica⁷². Isso estabelece uma relação direta de expressividade. As imagens são dotadas de sensorialidade, intensificado sua força. Na primeira cena a sós entre Alexei e Hege, dentro de uma pequena cabana escura, a câmera do cineasta está muito próxima dos personagens, registrando seus gestos e fisionomias de maneira quase abstrata. É uma concepção antinaturalista. O sentido pictórico da *mise en scène* é potencializado pela escuridão do ambiente. O diálogo entre ambos se dá por meio de sussurros. A câmera está autônoma e não se preocupa com a coerência geométrica do espaço. Ao final da sequência, o irmão tenta iniciar uma relação sexual e é repreendido. A imagem, nesse trecho, é toda composta por closes dos rostos desenquadrados. O emprego dessa proporção salienta a respectiva ação e reação dos personagens, destacando suas expressões faciais “um rosto jamais é fotogênico, mas sua emoção o é algumas vezes (EPSTEIN, 1974, p. 102). A percepção da cena acentua os valores hápticos e auditivos. Os murmúrios, a respiração ofegante e o choro são elevados como sonoridade. A escassa iluminação e a ausência de profundidade de campo ressaltam a visualidade tátil. As cabeças chegam a preencher toda a superfície do quadro. Grandrieux utiliza o primeiro plano como força pictórica, intensificando seu vigor plástico. É uma desnaturalização contextual do corpo humano. Na cena seguinte, Alexei está com seu cavalo, que sempre o acompanha em sua atividade de lenhador. A imagem decompõe as feições do animal de um modo estranho: primeiro, sua cabeça fora de foco, seguido de um *contra-plongée* do seu focinho, adiante uma vista das suas pernas, por fim, sua cabeça e olho em primeiríssimo plano. O protagonista surge ao lado e emite um incompreensível zumbido próximo a crina, a câmera se aproxima ainda mais. O cineasta usa o primeiro plano pela sua faculdade abstracionista. Ele investiga, nesse trecho, a textura imagética como um órgão de toque, trabalhando com um regime de presença que valoriza a fisicalidade: “a carne é intrínseca ao dispositivo cinematográfico, ao mesmo tempo o seu sujeito, a sua substância, e seu limite” (SHAVIRO, 2006, p. 256). Um plano crucial no filme são *closes* de mãos tateando os corpos, rostos e espaços. É uma imagem frequente em *Um Lago*, utilizada de maneira sensível. Em duas cenas, ainda no começo, os irmãos acariciam a pele do cavalo com o enquadramento registrando apenas esse contato corporal. Na

⁷² O primeiro plano ou *close* foi muito utilizado no primeiro cinema e no cinema clássico como forma de montagem analítica. Nesse tipo de segmentação, valoriza-se a fração da cena em planos aproximados (*cut-ins*) e planos mais abertos. O objetivo é tornar a cena a mais didática possível para o espectador, salientando os detalhes importantes para a compreensão da narrativa.

segunda vez, esse movimento é efetuado quase que na escuridão, com o mínimo de luminosidade. O trecho tem início com a mão de Alexei fazendo um curativo no couro do cavalo, logo depois ele escova os pelos com uma rasqueadeira. São movimentos curtos, captados de um modo ampliado, que valoriza a delicadeza do toque. Em uma outra sequência gestual, Alexei lava as mãos do seu irmão mais novo em uma torneira. Eles conversam e esfregam as mãos na água, demoradamente. Em seguida, o protagonista as seca com uma toalha, também filmada em close. Grandrieux enfatiza essas expressões visuais. A relação entre os personagens não passa pela via racional, mas pelo afeto. A mãe, que é cega, se destaca nesse viés. A forma como ela se guia pelos espaços é tateando as paredes laterais, como quando caminha por um estreito corredor dentro da casa. A personagem utiliza essa fisicalidade como sonda, ao ponto de identificar os outros indivíduos pelo toque, como quando reencontra Alexei depois de sua fuga e coloca as mãos em seu rosto, ou, próximo ao final, quando se despede de Hege e Jurgen, que vão embora em definitivo. A comunicação tradicional por diálogos é substituída pela valorização dos toques e gestos. Epstein define o cinema como um “teatro de pele” (EPSTEIN, 1974, p. 66). Esse tipo de sensibilidade, háptica por excelência, reforça a experiencição do corpo como elemento dramático e principalmente estético. O poeta e dramaturgo Antonin Artaud, uma das principais influências⁷³ de Grandrieux, valoriza a imponderabilidade do cinema, o uso de sua matéria direta – sem bloqueios e representações. Em seus ensaios poéticos, opta por uma aposta nos corpos como força dramática, que servem de suporte para uma intensa atividade vital. O cinema, na sua perspectiva, lida sobretudo com a pele humana das coisas, a derme da realidade (ARTAUD, 2011, p. 161).

[...] ele [cinema] exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou. As imagens nascem, derivam umas das outras enquanto imagens, impõem uma síntese objetiva mais penetrante que qualquer abstração, criam mundos que não pedem nada a ninguém nem a nada. Mas desse puro jogo de aparências, desse tipo de transubstanciação de elementos, nasce uma linguagem inorgânica que mobiliza o espírito por osmose e sem nenhuma espécie de transposição em palavras. E pelo fato de lidar com a própria matéria, o cinema cria situações que provêm do simples choque de objetos, formas, repulsões, atrações. Ele não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas [...] Uma certa agitação de objetos, formas, expressões, só se traduz bem nas

⁷³ Ele assume a importância de Artaud na *masterclass* proferida no dia 13 de outubro de 2012. Disponível em <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525>>. Acesso em: 04 dez. 2014.

convulsões e sobressaltos de uma realidade que parece se destruir a si mesma com uma ironia na qual ressoa o grito dos confins do espírito (ARTAUD, 2011, p. 161).

No final do artigo *Feitiçaria e Cinema*, escrito originalmente em 1927, Artaud (2011, p. 173) já fala de um “exame plástico” e, em *Van Gogh, o suicida da sociedade*, visualiza o corpo sob a pele como uma fábrica superaquecida (ARTAUD, 2011, p. 285). O cinema verdadeiro para ele ainda não havia sido realizado. Ele recusa⁷⁴ o cinema abstrato visual, pelo seu caráter essencialmente formal⁷⁵ e crítica as obras de fundamento psicológico⁷⁶, cujo objetivo maior é contar uma história, que para ele nada mais são que simples interpretações de um texto. Uma de suas publicações sobre o meio se chama justamente *A velhice precoce do cinema*⁷⁷. Ele preza por uma terceira via, de choque e sensação, com destaque para a dramaturgia puramente imagética. Vale ressaltar que o uso que Deleuze (2007b) faz do figural, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, também é em direção a uma terceira via de expressão, que se distancia do figurativo e da abstração, e de maneira análoga com objetivo pleno da sensação.

Filmar o toque detalhadamente amplia o campo de percepção da matéria realçada, enfatiza os pequenos gestos e movimentos. Ele registra a sensorialidade dos relevos: “o menor detalhe, o objeto mais insignificante, adquirem um sentido e uma vida que lhes pertencem intrinsecamente” (ARTAUD, 2011, p. 172). Em um dos planos mais radicais de *Um Lago*, a cena se inicia com vistas das paisagens: o lago, as colinas, o céu com nuvens. Alexei está sentado, de costas, na beira da água. O trepidar da câmera é intensificado, simulando as consequências físicas de um terremoto. A imagem é toda preenchida pela boca, com o enquadramento muito próximo e centralizado. O quadro é todo composto com o gesto do personagem gritando, sem qualquer espaço lateral ou ao fundo. A banda sonora está muda e não acompanha o registro visual. A câmera estremece

⁷⁴ Esse posicionamento está presente no roteiro que Artaud entregou à Associação de Autores de Filmes, em 1927, e foi publicado no mesmo ano na revista *Nouvelle Revue Française*. A crítica à abstração foi feita no final do cinema mundo. O autor deveria se referir aos filmes de Man Ray, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Fernand Léger.

⁷⁵ “Só se pode ficar insensível a linhas puramente geométricas, sem valor significativo em si mesmas, e que não fazem parte de uma sensação que o olho da tela possa reconhecer e catalogar” (ARTAUD, 2011, p. 158).

⁷⁶ Nos filmes de peripécia, toda emoção e humor repousam unicamente sobre o texto, excluindo-se as imagens; com raras exceções, todo o pensamento de um filme está nos letreiros, mesmo nos filmes sem letreiro; a emoção é verbal, exige esclarecimento ou apoio de palavras, pois as situações, as imagens, os atos, giram todos em torno de um significado claro (ARTAUD, 2011, p. 159).

⁷⁷ Para mais detalhes, ver ARTAUD (2001, p. 181-183).

como força de violência. Como discutido anteriormente, filmar o grito é um importante meio para o cineasta atingir a sensação. Nesse estranho plano, o uso é diferente dos longas-metragens anteriores. Sua função é como reação ao abalo sísmico, uma manifestação de pânico perante a catástrofe vertiginosa. É um grito duradouro (cerca de 20 segundos), intenso, que aflora o estado sensível do personagem. O ator russo Dmitry Kubasov, que interpreta Alexei, afirma em entrevista que durante as filmagens Grandrieux estava lendo sobre Jean Epstein, terremotos e câmeras trêmulas (KUBASOV apud SIPPL, 2009). O terremoto é um acontecimento determinante na vida do diretor de *A queda da casa de Usher*. Marie Epstein, sua irmã, afirma que a primeira experiência como espectador de cinema do futuro realizador foi em um hotel à beira do mar Adriático, enquanto viajava com a família pela Croácia, e a sessão coincidiu com um terremoto. Isso a impactou, toda a sala estremecia, as imagens pulsavam, as cadeiras balançavam. Ele pensou que o abalo fosse uma consequência da experiência do cinema. Depois disso, ele não queria mais assistir filmes devido ao fenômeno vivenciado, contudo acreditava que podia provocar reações ainda mais perigosas. Epstein acreditava no poder do cinema, na imprevisibilidade para desvendar o que está além do senso comum. Ele prezava por um processo de criação experimental que levava em consideração o acaso e o viés irracional. A fotogenia surge como uma qualidade da imagem cinematográfica. É defendida como sua essência, como potencial diferencial. Nesse sentido, o cineasta-teórico valoriza o movimento como um elemento estético singular: “o cinema prova seu erro. Ele por inteiro é movimento, sem obrigação de estabilidade ou de equilíbrio. A fotogenia, entre todos os outros logaritmos sensoriais da realidade, é o da mobilidade” (EPSTEIN, 1974, p. 94). É o movimento que faz a conexão entre o espaço e o tempo, duas questões refletidas por ele. O deslocamento da câmera gera efeitos visuais extraordinários. Epstein aposta na imponderabilidade do meio, que possui inúmeros recursos para atingir uma cadeia de momentos de caráter fotogênico. As propriedades da imagem são transformadas nessa agitação, desconstruindo a realidade. Essa transformação da percepção a partir de inventividades visuais se aproxima do estilo pictórico de Grandrieux. Ele esgarça os planos no ponto limite entre o figurativo e o abstrato. Sua *mise en scène* evidencia a materialidade plástica, com grande destaque para o uso do movimento. A abertura de *Um Lago* atesta essas capacidades. Na primeira cena, visualizamos um corpo, fragmentado, rodeado de árvores e o céu cinzento logo acima. Alexi está realizando sua tarefa de cortar troncos. Os braços executando essa atividade

atravessam velozmente todo o campo visual. A câmera permanece próxima, valorizando a movimentação física e as consequentes texturas da vibração. O som, tanto da sua respiração ofegante quanto do ato com o machado são realçados. Em seguida, vemos o personagem contemplativo. Ele olha para o céu, de maneira serena, e volta a cortar troncos. O enquadramento foca em seu rosto expressivo. A imagem é trêmula o tempo todo, sendo operada na mão do cinegrafista. Adiante, o cineasta filma a floresta ao redor, em *contra plongée*, valorizando o contraste entre a silhueta da vegetação e o céu. As árvores estalam, balançam e algumas caem. A câmera continua inquieta, por mais lenta que esteja, é sempre movente. Alexi caminha pela neve e conduz o seu cavalo com uma das mãos. O animal carrega um tronco amarrado por uma corda. A imagem acompanha a movimentação. A vibração da câmera acelera e circunscreve o personagem. Essa espécie de diagrama cria um borrão, uma mancha fantástica (AUMONT, 2011, p. 190) cuja diferença entre as cores direciona o quadro rumo à abstração. O protagonista cai no chão. Ele está tendo um ataque epilético. A câmera treme, uma agitação extraordinária, um plano subjetivo desse transtorno. Nessa sequência descrita, o movimento é o catalisador das forças, que evoca a sensação do corpo humano. Grandrieux filma a energia presente em cena, exponenciada pelo caos, tornando visível o invisível, tendo como ponto de vista interno a dramatização. Adrian Martin alcunha o realizador como um “cineasta pulsante” (MARTIN, 2004).

[...] os filmes de Philippe Grandrieux pulsam. Eles pulsam microscopicamente: nas imagens, nas câmeras trêmulas, se agitam com tanta violência, que um único plano contínuo não se assemelha a nenhum outro fotograma. E eles pulsam macroscopicamente: a trilha sonora é construída globalmente em cima do não identificável, em camadas, sintetizadores, ruídos de ambiente, do ar, do vento, sugado ou exalado, que estão na base de todo o filme e constituem o seu batimento cardíaco, retornando aos nossos ouvidos quando todos os outros sons desapareceram. No começo e nos finais de seus filmes, sobre os créditos, não há nada além desse estranho ruído corporal (MARTIN, 2005, p. 167).

Uma outra sequência, uma das mais belas do filme, se inicia com Alexei cortando um tronco de uma árvore com o seu machado. A câmera acompanha a intensidade dos movimentos e a expressividade do seu rosto enfurecido. Hege se aproxima vagarosamente e lhe entrega uma garrafa. O protagonista fica contente, para sua atividade e bebe o líquido. Nesse trecho, o quadro está agitado, em primeiríssimo plano, direcionado para sua cabeça e desenquadrado. Sua irmã, no contracampo, está reflexiva,

com um close padrão. Eles se abraçam e em seguida caminham em direção ao cavalo. A garota sobe na garupa do animal. Ambos riem. Alexei canta e passa a mão nos pelos do bicho. O cavalo começa a trotar, segurado no chão pelo irmão e com Hege em cima. No começo da cavalgada, ela fica de olhos fechados. A imagem segue o movimento, que aumenta crescentemente. A mobilidade do quadro é absoluta. A câmera está próxima, à deriva da corrida, registrando os três personagens de vários ângulos e posições. O resultado é uma catástrofe, dinamizada pelo contraste visual entre os corpos escuros em deslocamento e o espaço esbranquiçado todo coberto de neve. O figural como percepção tensiona os dados figurativos e o efeito de abstração. A estética da hipermobilidade é utilizada como catalisadora sensorial. Esse tipo de uso da câmera como propiciadora de movimento vai ao encontro dos pressupostos de Epstein:

[...] é muito importante mobilizar ao extremo a câmera; colocá-la, automática, em bolas de futebol lançadas verticalmente, sobre a sela de um cavalo que galopa, sobre bóias durante a tempestade; ocultá-la sob o chão; passear com ela à altura do teto. Estas virtuosidades são essenciais, e não importa se parecem excessivas em dez ocasiões; na décima primeira, compreenderemos como elas são necessárias e ainda assim insuficientes. Graças a elas, experimentamos a sensação nova do que são as colinas, as árvores, os rostos no espaço. Desde sempre e para sempre, somos projéteis, formados e formadores, ao infinito, de outros projéteis. Melhor que um automóvel, melhor que um avião, o cinematógrafo permite algumas trajetórias pessoais, e é toda a nossa física que estremece, é a mais profunda intimidade que se modifica. Mesmo habitando uma cidade, não a conhece quem não a visou na mira do radiador, aproximada, penetrada, desdobrada no espaço e no tempo. Não a conhece quem, tendo-a diante de si, não deixou-a para trás, de lado, em cima, embaixo, em uma ordem sempre renovada. Não viu a terra quem não a viu sem abandonar seu movimento. É preciso girar mais depressa do que ela, e menos também, e diferentemente; deixar fugir este campanário, persegui-lo, deslocá-lo, colocá-lo de novo entre as colinas que se desdobram, em torno dos álamos que brincam pelos quatro cantos (EPSTEIN, 1974, p. 224-225).

A impossibilidade do amor incestuoso entre Hege e Alexi recai pela ênfase da cobiça sexual. Toda a busca e frustração do personagem segue novamente pela mesma linha dos personagens esboçados em suas obras anteriores. Hege, é o objeto de amor a ser conquistado. Os protagonistas masculinos de Philippe Grandrieux idealizam a figura feminina através de prismas de desejos. Em *Sombra*, isto se dá através do contraste entre os personagens. Em *A Vida Nova*, por aspectos de mistério e investigação; em *Um Lago*, a impossibilidade do amor recai pelo incesto. A única salvação possível para os

personagens masculinos é a irredutível constatação da perda do objeto amado. Os três protagonistas são conscientes de seu caráter melancólico e frustrante. A insatisfação é um dado. As imagens de Grandrieux precisam dar conta disso através de outras operações que fogem da narrativa textocêntrica.

A experiência de cinema é enriquecida pelas possibilidades fotogênicas. O uso da materialidade como força de expressão se torna um elemento estético importante para a *mise en scène* de Grandrieux. Nicole Brenez, no ensaio *Ultra-Moderno: Jean Epstein ou o Cinema 'Servindo as forças de transgressão e revolta'*, ressalta o conceito de poder de presença a partir dos postulados do autor. Essa noção é extraída de um poema:

*É o milagre da presença real,
manifesta a vida,
abre como uma bela romã,
sua pele descascada,
facilmente assimilada,
bárbara (EPSTEIN apud BRENEZ, 2012, p. 235).*

Ela contextualiza a obra do realizador de *Um Lago* dentro de uma linhagem de artistas que investigam as propriedades cinemáticas, uma tradição de grandes formalistas: Epstein, Grandrieux, Stan Brakhage, F. J. Ossang. Para eles, o enredo não é o primordial. As imagens em movimento os interessam pelo seu caráter experimental. A *mise en scène* pictórica de Grandrieux, principalmente em *Um Lago*, possibilita qualidades visuais singulares, forças e intensidades atingidas por estratégias pró-fílmicas: a câmera não como um olho (VERTOV, 2008), mas como um pincel, como possibilidades de efeitos radicais – estéticos e narrativos. O estilo dos filmes de Grandrieux são uma evasão da linguagem cinematográfica padrão, uma quebra dos códigos gramaticais habituais e dos controles técnicos. Epstein também vangloria o cinema não pela sua capacidade de mimese ou racionalismo excessivo: “quase ninguém se deu conta de que a imagem cinematográfica traz um aviso de algo monstruoso, que carrega um veneno sutil que poderia corromper toda a ordem racional tão meticulosamente imaginada no destino do universo (EPSTEIN apud MICHELSON, 2014, p. 45), mas celebra a lente da câmera como um olho desumano, sem memória, sem pensamento, capaz de escapar do egocentrismo tirânico de nossas visões pessoais, contrário à repetição das funções da retina, ou seja, ele recusa a representação subjetiva da câmera como análoga ao olho humano (EPSTEIN, 1974, p. 128).

O uso da luminosidade é uma exploração visual essencial nos filmes em geral. Essa é mais uma herança pictórica. A fotografia investiga a luz com controle exato da matéria fílmica. Essa utilização cênica foi desdobrada na história do cinema de inúmeras maneiras. Aumont distingue três tipos de função⁷⁸: simbólica, dramática e atmosférica. O uso simbólico “liga a presença da luz na imagem a um sentido. Princípio banal, mas que, no caso da luz, toca sempre o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência” (AUMONT, 2011, p. 173). Como exemplo desse estilo, o teórico francês cita a cinematografia do diretor dinamarquês Carl Theodor Dreyer e *Fausto* (Faust – Eine Deutsche Volkssage, 1926)⁷⁹, de F. W. Murnau⁸⁰: “o simbolismo da luz é sempre, no cinema, um pouco rasteiro ou um pouco chapado [...] Nos cineastas mais pintores, a luz é, de fato, pensada em surdina, como o perigo permanente de ser demais, de ceder ao símbolo” (AUMONT, 2011, p. 173). A função dramática, por sua vez, está ligada à organização espacial, mais precisamente à estruturação dos ambientes como algo de importância cênica: “os meios de ação da luz são aí quase inumeráveis, e não há razão para não inventar novos continuamente” (AUMONT, 2011, p. 174). Essa elucidação da luz está ligada a opções verossímeis, com contrastes e pontuações direcionadas. Citamos como modelo a vanguarda expressionista e os usos dos filmes *noir*. Os pontos de luminosidade artificiais ou naturais se fazem presentes com objetivo de atenuar a expressividade dos atores, objetos ou do próprio cenário. Por fim, a iluminação atmosférica está próxima da função simbólica, porém, menos acentuada. A luz está mais difusa pelo ambiente, é percebida de forma quase natural: “o ouro dos fundos de retábulo, em Duccio ou Cimambue, poderá ser chamado por nós de ‘atmosférico’, já que a luz que irradia acaba banhando todo o quadro com uma luz suave e quente” (AUMONT, 2011, p. 176). As três funções de luz podem coexistir dentro de um filme. Grandrieux, em *Um Lago*, organiza o espaço cênico de maneira rigorosa e inventiva, recorrendo à iluminação como pontuação da estrutura narrativa, utilizando-a como uso dramático. Quando Alexei

⁷⁸ Esse esquema pode ser tensionado com outros objetos artísticos.

⁷⁹ Sobre *Fausto*, outro livro de Aumont reforça o potencial da luz: “se trata de um filme em que a origem elétrica das iluminações não é confessada” (AUMONT, 2012b, p. 61).

⁸⁰ A tese de doutorado de Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau* (1977), é justamente sobre *Fausto*. O autor também destaca obras de Eisenstein e Carl Theodor Dreyer como fortemente influenciados pela pintura. Rohmer, contrariando o senso comum, não relaciona Murnau com o estilo da vanguarda expressionista; detecta na estética do cineasta alemão uma forte influência das artes plásticas, mas a partir de fundamentos do romantismo alemão, da cultura renascentista e da arte clássica. Rohmer considera o realizador de *Fausto* o mais pintor dos pintores, um Rafael sem mãos (AUMONT, 2011, p. 179). Um dos assuntos em que Rohmer mais se concentra é quanto à espacialidade. O cinema, assim como a pintura, são artes do espaço.

foge de casa, Hege e Jurgen vão procurá-lo. É noite, e eles utilizam lanternas na busca pelo irmão. A imagem utiliza a matéria luminosa como um guia extraordinário, reconfigurando a espacialidade do ambiente. Isso acentua a dramaticidade da cena, além de criar impactantes texturas. A luz, em alguns momentos, incide diretamente sobre a lente da câmera, borrando drasticamente a visualidade. O próprio corpo humano é transformado por esse tipo de visualidade. Aspectos naturais como a vegetação e a neblina são acentuados. A natureza tem um aspecto fundamental em *Um Lago*, ressaltando a força dos ambientes. Esse recurso de utilizar a paisagem como elemento incidental, como item opressivo sobre os personagens, trouxe novos ganhos para a estética de Grandrieux. Esse modelo diferencia todo o campo imagético dos usos habituais.

Um Lago é um trabalho mais maduro, que avança por algumas questões estéticas esboçadas em *Sombra* e *A Vida Nova* e abandona elementos temáticos como o terror, a violência e a sexualidade. Esse terceiro longa-metragem de ficção possui uma trama recorrente nas expressões artísticas: a desestruturação de uma família. Quase ao final do filme, Hege canta para Alexei, e o irmão aponta a modificação na voz da personagem: “*não é como antes*”. A montagem horizontal estende o som do canto e apresenta as paisagens dos cenários recorrentes: o lago, o céu, as nuvens, a cabana, a neve onipresente. Existe todo um trabalho pictórico com esses elementos naturais, que pintores como Caspar David Friedrich, Cézanne utilizaram como dado essencial em suas obras. Eles expuseram a intensidade das luzes, das cores, do brilho, que rodeia esse terceiro longa-metragem de Grandrieux. O seu cinema cultiva essas preocupações referentes à criação de uma atmosfera sensorial, valendo-se desses cenários como elementos determinantes da diegese: “o que ensina a busca da pintura no cinema é, justamente, entre outras coisas, que este não contém aquela, mas a cinde, a explode e a radicaliza (AUMONT, 2011, p. 243). As forças mundanas desse microcosmo estão presentes no pequeno mote narrativo e atuam na percepção dessa *mise en scène* da sensação.

CONCLUSÃO

O hibridismo entre as artes é uma constante no âmbito da criação contemporânea, que reconfigura circuitos, formatos e modifica drasticamente as próprias obras. As reflexões sobre tais objetos também precisam se abrir para novas possibilidades de análise, incorporando outros campos e valorizando as relações e conexões. Buscou-se, nesse estudo, a ampliação do instrumental conceitual do meio cinematográfico, mapeando questões filosóficas desenvolvidas por Gilles Deleuze no que se refere à concepção de sensação e à experimentação. O enfoque se deu a partir de discussões sobre o cinema e a pintura, com intuito de progredir sobre outras categorias a partir das taxonomias deleuzianas. Seus livros monumentais da série *Cinema* privilegiam o exame a sobre a imagem, movimento, tempo, e seus respectivos desdobramentos. Em outros ensaios independentes dessas duas obras, como *Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem* e *O que é o ato de criação?*, o autor aponta novas investigações e classificações.

Steven Shaviro, referência fundamental nessa pesquisa, também avança teoricamente por alguns problemas apresentados pelo filósofo francês. As possibilidades inventivas do corpo são um destaque nesse ponto. Ele se torna um suporte de fluxos e intensidades. Detalhes da fisionomia humana e animal, como as cabeças e a vianda, se tornam importantes artificios visuais na filmografia de Philippe Grandrieux. O uso dos gestos também é considerado como um recurso de prestígio. No ensaio *Notas sobre o gesto*, Giorgio Agamben (2008) coloca essa dimensão como um dado essencial das imagens de cinema, fundamental mesmo nos trabalhos fotográficos de pesquisadores do pré-cinema, como Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey. A ação faz parte da constituição do meio. Grandrieux utiliza o gesto como um movimento de expressão, e não de translação. Os corpos móveis se tornam condicionadores da sensação. Essa é uma abordagem poética, e não discursiva. O grito é um exemplo sintomático e recorrente dessa força cinematográfica. O realizador, com isso, torna visíveis forças que não são visíveis. É uma construção física do instante como valor de intensidade, cujos acontecimentos internos aos personagens são exteriorizados como potência estética.

Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, o corpo também é privilegiado como processo de agenciamento. As distorções, achamentos e elasticidade pela qual passam as figuras nos quadros do pintor britânico são atravessadas por gestos e movimentos. Essas deformações se aproximam do conceito de devir-animal, expressão de escape à

rostificação e à conseqüente representação. Essa é uma zona de indiscernibilidade, uma modulação da matéria, que valoriza novos traços fisionômicos. O *desenquadramento*, a freneticidade da câmera de Grandrieux, isto é, sua abertura ao diagrama (acidente), também exprimem aspectos corporais como singularidade visual próximo à animalidade. Deleuze e Guattari indicam que uma das instaurações da sensação é o devir-animal (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 211). Essa circunstância sobre o não humano questiona a ontologia das reflexões de cunho humanista: “é o cérebro que pensa e não o homem (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 247).

A teorias dos afetos, noção pouco explorada nessa dissertação, é um complemento para essa dimensão sensível do corpo. A recente virada afetiva (*affective turn*) se torna um regime estético fundamental no pensamento contemporâneo. É uma ideia que emerge na *Ética* de Spinoza (2009), que a compreendia como uma potência de agir, uma possibilidade de afetar outros corpos (aumentando ou diminuindo suas capacidades), e que é desdobrada conceitualmente por outros autores. O afeto é um princípio dinâmico, impessoal, que faz dos corpos uma passagem de um estado a outro. Ele se dá através de devires não humanos, do qual o papel da obra de arte é capturá-lo em seu suporte. O artista precisa criar métodos de diferenciação para atingir tal categoria, ou seja, um plano de composição como força estética.

A *mise en scène* de Grandrieux ralenta a percepção dos fenômenos visuais e sonoros. Seu cinema é elaborado como um processo de experimentação. Os planos são dotados de intensidades afetivas. A plasticidade e o trabalho com a materialidade da imagem dinamizam essa qualidade. Brian Massumi define o afeto como um estado de suspensão (MASSUMI, 2002, p. 26), que possibilita a fabulação na arte. O artista se apropria dessa faculdade de criação. A lógica da sensação, força essencial das obras pictóricas de Bacon e Cézanne, e o de bloco de sensação, extraída de *O que é a filosofia?*, também auxiliaram no entendimento do estilo de Grandrieux. No cenário contemporâneo, a busca pela sensação se torna uma exploração recorrente, que atravessa os campos artísticos. Nesse viés, o foco não é a construção de narrativas ou a relação de significação. A sensação é um modo pré-linguístico de expressão. A organização de uma interpretação harmônica do mundo é substituída pelas possibilidades do caos, da investigação pela matéria da imagem. Grandrieux não se atém a questões como a fidelidade ao roteiro, a decupagem técnica, marcações dos atores, etc. Ele não busca a coerência da trama e o ordenamento claro das coisas no plano. Seu desejo é a invenção pela imagem. A câmera

como ponto de vista fílmico se torna um ser autônomo nos processos dramaturgícos. O caos é um instinto da liberdade artística de seu cinema. O acaso, o inesperado, o incontrolável (como a luz solar) das filmagens são integrados e valorizados no processo de realização. Busca-se, com isso, a construção de experiências, fluxos à deriva, cujo papel da *mise en scène* é influir pelo sistema nervoso ao invés de uma apreensão racional. Em comparação com a gramática cinematográfica padrão, as escolhas desse cineasta se apresentam como uma linha de fuga. Ele agencia devires e potências de expressão, apropriando-se de certos métodos presentes nas artes plásticas e nas obras das vanguardas cinematográficas. Jacques Aumont destaca o papel da montagem como um dado mais decisivo que a encenação no âmbito de um cinema contemporâneo mais normalizado. Esse funcionaria como pequenos choques sensoriais (AUMONT, 2006, p. 180). No modo muito particular do estilo de Grandrieux, os elementos pró-fílmicos são cruciais, essa é uma das bases da sua concepção como diretor. É ele próprio que opera a câmera durante a feição de seus filmes. Essa valorização da encenação é uma liberdade criadora, uma perspectiva artística de viés autoral semelhante às práticas de cineastas experimentais. Todo esse controle absoluto da matéria cinematográfica tem como objetivo atingir a sensação. Seus planos, nessa perspectiva, não são reflexos da realidade; eles são empregados para investir na imanência. Esse tipo de cinema se abre à heterogeneidade, em cruzamento com a radicalização de procedimentos pictóricos. Artistas contemporâneos como Claire Denis, Douglas Gordon, Philippe Parreno, Bill Morrison, Stephen Dwoskin, entre outros, se aproximam desse modo de criar imagens e dialogam com os métodos de Grandrieux. Eles recorrem à experimentação de elementos rítmicos e visuais, maneiras de expressão que invertem a lógica representativa dominante no meio e partem para vias despojadas da função figurativa. São modos inventivos, que libertam as obras da preocupação com o enredo e abrem caminho para vias da sensação.

Um item pouco abordado na presente pesquisa foi a importância dos aspectos sonoros no cinema de Grandrieux. O áudio, pela maneira como o realizador utiliza, se torna um elemento complementar às forças da imagem. Em *Sombra*, a trilha sonora foi trabalhada minuciosamente pelo músico e artista americano Alan Vega. Em *A Vida Nova*, contou com a colaboração da banda francesa *Étant-donnés*, do duo experimental Marc e Eric Hurtado. Os diálogos e a comunicação direta entre os personagens são mínimos. A audição de ruídos, respirações, gritos e gemidos são fabulações constantes, que dinamizam a sensibilidade das cenas. Os próprios toques e gestos são acentuados pelos

resultados auditivos. O conceito de “paisagem sonora” desenvolvido pelo compositor canadense Murray Schafer (2001) contribui para o entendimento de como os filmes recorrem às distorções e composições desses “barulhos” como construção de uma ambiência e atmosfera. São forças com propriedades próprias, que atuam no papel de expansão da vibração do plano, uma intensificação radical da estética adotada. O som é um importante catalisador de qualidades sensoriais, que pode atuar completamente independente dos aspectos imagéticos.

A produção bibliográfica sobre os filmes de Grandrieux frequentemente o relacionam com a sensação. Foi priorizado nessa pesquisa o estudo visual de três filmes – *Sombra*, *A Vida Nova* e *Um Lago* –, analisando detalhadamente cenas em particular e algumas categorias recorrentes, como o figural, a percepção háptica, a fotogenia, que contribuem para o desenvolvimento desse conceito chave. Estes são planos de composição, criações que esgarçam a figuração da cinematografia tradicional. Recursos como o primeiro plano ou *close*, a encenação executada em ambientes muito iluminados ou escurecidos, a importância da movimentação e da vibração (da câmera e dos personagens) são utilizadas de maneira estética e diegética pela *mise en scène* de Grandrieux. São instrumentos fundamentais na construção de uma relação ligada à sensação pura. O realizador complexifica o vínculo entre a representação e a visualidade. Artifícios como paisagens (natureza) se amparam não na reprodução do seu registro, mas na dinâmica de imagens trabalhadas como potência poética. É uma busca por experiências sensoriais. Esse cinema se veste com sua dignidade artística (AUMONT, 2011, p. 242), privilegia problemáticas pictóricas. É uma encenação das potencialidades plásticas ao invés da mais usual dramaturgia literária do cinema, em que o enredo e a mimese são, na maioria das vezes, os motes principais. A *mise en scène* de Grandrieux aposta em qualidades cênicas apoiadas em fenômenos da imagem. Essas propriedades se tornam intrínsecas a estrutura narrativa dos filmes.

Ao fim dessa dissertação, deparamo-nos com conceitos que auxiliam no modo de compreender a imagem como uma singular forma de pensamento, estruturas que nos conectam diretamente com o viés da sensação. A análise de interpretação racional abre espaço a possibilidades não hermenêuticas. O vínculo com outras áreas de criação e a apropriação de vocabulários extrínsecos ao meio cinematográfico possibilitam a ampliação dos estudos filmicos, todo um campo que se abre para a experimentação teórica de novas imagens.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. Notas sobre o gesto. Ouro Preto: *Artefilosofia*, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.
- AGUT, Delphine. La Vie Nouvelle et l'inventivité narrative. In: BRENEZ, Nicole. *La vie nouvelle/nouvelle vision*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005. p. 71-73.
- ANDREW, Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Uma Introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AUBRAL, François; CHATEAU, Dominique. *Figure, Figural*. Paris; Montréal: Éditions L'Harmattan, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 2012a.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2012b.
- _____. (Org.). *La mise en scène*. Paris: De Boeck, 2000.
- _____. *El rostro en el Cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- _____. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papyrus, 2008a.
- _____. *Montage Eisenstein*. Paris: Albatros, 1979.
- _____. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.
- _____. Pode um filme ser um ato de teoria? Porto Alegre: *Educação e realidade*, v. 33, n. 1, p. 21-34 jan./jun. 2008b.
- _____. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2009.
- BAECQUE, Antoine de. La peur du loup. *Cahiers du Cinéma*, n. 532, fev. 1999.

BANU, Georges. *L'Homme de Dos: Peinture, Théâtre*. Paris: Adam Biro, 2001.

BÉGHIN, Cyril; DELORME, Stéphane; LAVIN, Mathias. Interview with Philippe Grandrieux. *Balthazar*, n. 5, set. 2001. Disponível em: <www.cyrilbg.club.fr/grandrieux.html>. Acesso em: 20 dez. 2014.

BELLOUR, Raymond. Bords marginaux. In: BRENEZ, Nicole (Org.). *La vie nouvelle/nouvelle vision*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005. p. 16-17.

_____. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas : Papirus, 1997.

BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

_____. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

_____. Evil and the senses: Philippe Grandrieux's *Sombre* and *La Vie nouvelle*. *Studies in French Cinema*, v. 5, n. 3, p. 175-184, 2005.

BOUQUET, Stéphane. De manera que todo comunica. In: BAECQUE, Antoine de (Org.). *Teoría y crítica del cine – Avatares de uma cinefilia*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 160-169.

_____. De sorte que tout communique. *Cahiers du Cinéma*, n. 527, p. 54-59, set. 1998.

_____. L'usine à organes. In: BAECQUE, Antoine de; BOUQUET, Stéphane; BURDEAU, Emmanuel (Orgs.). *Cinéma 68*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

BONITZER, Pascal. *Desencuadros: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

_____. De manera que todo comunica. In: BAECQUE, Antoine de (Org.). *Teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BORCHERT, Amos; VETTER, Dennis. *Interview with Philippe Grandrieux*. Negativ, 2012. Disponível em: <<http://www.negativ-film.de/2012/10/interview-with-philippe-grandrieux/>>. Acesso em: 25 nov. 2014.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.

BRENEZ, Nicole. *Entrevista com Nicole Brenez*. Revista Cinética. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>>. Acesso em: 23 out. 2014.

_____. *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma.* Bruxelles: De Boeck Université, 1998.

_____. El viaje absoluto Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine. *Imagofagia*: Revista de la asociación argentina de estudios y Cine y Audiovisual, n. 1, p. 1-21, 2010.

_____. (Org.). *La vie nouvelle/nouvelle vision.* Paris: Éditions Léo Scheer, 2005.

_____. The Body's Night: An Interview with Philippe Grandrieux. *Rouge*, n. 1, 2003. Disponível em: <<http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>>. Acesso em: 24 nov. 2014.

_____. Ultra-Modern: Jean Epstein, or Cinema "Serving the Forces of Transgression and Revolt". In: KELLER, Sarah; JASON, Paul (Orgs.). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations.* Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2012. p. 227-243.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, Erich. *Figura.* São Paulo: Ática, 1997. p. 7-11.

CASINI, Silvia. Engaging Hand to Hand with the Moving Image: Serra, Viola and Grandrieux's Radical Gestures. In: GUSTAFSSON, Henrik; GRONSTAD, Asbjorn (Orgs.). *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image.* Nova Iorque; Londres: Bloomsbury Academic, 2014. p. 139-160.

CHAMARETTE, Jenny. Shadows of Being in Sombre: Archetypes, Wolf-Men and Bare Life. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina (Orgs.). *The New Extremism in Cinema.* Edinburg: Edinburgh University Press, 2011. p. 69-81.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 317-334.

COSTA LIMA, Luiz. Figura e Evento. *V Colóquio UERJ*: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DANEY, Serge. *Ciné-Journal.* Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1986.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e outros textos.* São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *A imagem-movimento – cinema 1.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo – cinema 2.* São Paulo: Brasiliense, 2007a.

- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- _____. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.
- _____. *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?* In: LAPOUJADE, David (Org.). *A Ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 221-247.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Portugal: Brochura, 2001.
- _____. *O que é o ato de criação?* In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 385-398.
- _____. *Qu'est-ce que l'acte de création*. *Trafic*, Paris, P.O.L., n. 27, p. 133-142, automne 1998.
- _____; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- _____; _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- _____; _____. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- _____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. v. 1b*. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- _____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. v. 3*. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- _____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. v. 4*. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- _____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. v. 5*. São Paulo, Editora 34, 2007.
- _____; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- _____; _____. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *O Animal que Logo Sou*. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIAS, Sousa. *Lógica do acontecimento, Deleuze e a filosofia*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'image brûle. In: ZIMMEMANN, Laurent (Org.). *Penser par les images*. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006.

DUBOIS, Philippe. A questão da "forma-tela": Espaço, Luz, Narração, Espectador. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 123-157.

_____. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

DURAFOUR, Jean-Michelle. *Jean-François Lyotard: questions au cinema*. Paris: P.U.F, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EPSTEIN, Jean. Bonjour Cinéma – excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. *Cinéma*. London: Forgotten Books, 2013.

_____. *Ecrits sur le cinema*. v. 1 e 2. Paris: Editions Seghers, 1974.

FICACCI, Luigi. *Bacon*. Lisboa: Taschen, 2004.

FIHMAN, Guy. Le mouvement des couleurs et la Cinéchromie. In: COSTANTINI, Michel; LE RIDER, Jacques; SOULAGES, François (Orgs.). *La couleur Réfléchie*. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 29-40.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. Nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

GAFFEZ, Fabien. Carnet de bord. Notes et contre-notes d'une incubation cinéophile. In: BRENEZ, Nicole. *La vie nouvelle/nouvelle vision*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005. p. 26-34.

GIL, José. *A arte como linguagem – A "última lição"*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

_____. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

_____. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

_____. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema: o caso de "A Sombra do Caçador" de Charles Laughton entre onirismo e Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

GOMBRICH, Ernst. Action et expressions dans l'art occidental. In: _____. *L'écologie des images*. Flammarion, 1983.

GRANDRIEUX, Philippe. Grandrieux: de A à G. Classe de maitrê avec Philippe Grandrieux. *Hors Champ*, 2012. Disponível em: <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

_____. Contre Culture Générale. Émission n. 1, Philippe Grandrieux, Éric Vuillard. Une émission de Zalea TV. In: BRENEZ, Nicole. *La vie nouvelle nouvelle vision*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005. p. 187-202.

_____. Interview with Philippe Grandrieux. *Balthazar: Revue d'analyse du cinéma contemporain*, n. 4, 2005. Disponível em: <<http://cyrilbg.club.fr/grandrieux.html>>. Acesso em: 03 nov. 2014.

_____. *Le monde à l'envers: Entretien avec Philippe Grandrieux*. Paris: Cahiers du Cinéma, num.532, fev, 1999.

_____. Sombre, notes d'intention. In: BRENEZ, Nicole; LEBRAT, Christian (Orgs.). *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental*. Milano: Cinematheque Francaise, 2001.

_____. *Synopsis*. Website pessoal de Philippe Grandrieux, jul, 2007. Disponível em: <http://grandrieux.com/content/lac_scenario_texte_02.php?lang=en>. Acesso em: 04 dez. 2014.

_____. Sur l'horizon insensé du cinéma. *Cahiers du cinéma hors série*. Le siècle du cinema. Paris, nov. 2000.

_____. Un Cinéma visionnaire. *Le Technicien du film*, n. 530, p. 23-27, 2003.

_____. Propos de Philippe Grandrieux. Glanés dans divers entretiens, 1999–2002. In: *Dérives.tv*, 2002. Disponível em: <<http://www.derives.tv/Propos-de-Philippe-Grandrieux>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

GREFFET, Philippe. *La revanche de Cézanne, cet éternel*. Paris: Publibook, 2007.

- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.
- HABIB, André. *Grandrieux: De A à G*. Montreal. Palestra realizada na retrospectiva do *Festival du Nouveau Cinema* em 13 out. 2012. Disponível em: <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article525>>. Acesso em: 15 jun. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KELLER, Sarah; JASON, Paul (Orgs.). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2012.
- LOPES, Denilson. *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens*. Brasília: UnB, 2007.
- _____. O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. *Galaxia*, São Paulo [Online], n. 26, p. 72-83, dez. 2013.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 2002.
- MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MASOTTA, Cloe. Entrevista a Philippe Grandrieux: La plástica del deseo. *Transit: Cine y otros desvíos*, março, 2010. Disponível em: <<http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>>. Acesso em: 25 jan. 2015.
- MASSUMI, Brian. *Parables of the virtual: movement, affect, sensation*. Durham & London: Duke University Press, 2002.
- MASUKOR, Sarinah. Sublime Materiality: Un Lac. *Screening the Past*, v. 37, out. 2013. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2013/09/sublime-materiality-un-lac/>>. Acesso em: 12 dez. 2014.
- MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres; Durham: Duke University Press, 2000.
- MARTIN, Adrian. Dance girl dance: Philippe Grandrieux's *La Vie nouvelle* (The New Life, 2002). *Kinoeye*, v. 4, n. 3, 2004. Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/04/03/martin03.php/>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

_____. Dance Girl Dance. In: BRENEZ, Nicole (Org.). *La vie nouvelle/nouvelle vision*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005.

_____. *Last day every day*: figural thinking from Auerbach and Krakauer to Agamben and Brenez. New York: Punctum Books, 2012.

MERCIER, Marc. Pour en finir avec l'art orthochromatique. In: BRENEZ, Nicole (Org.). *La vie nouvelle/nouvelle vision*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MICHELSON, Annette. Epstein Revealed: A Review of Jean Epstein. Cambridge: MIT Press, *October*, n. 148, p. 39-52, Spring 2014.

_____. The kinetic icon in the work of mourning: Prolegomena to the analysis of a textual system. Cambridge: MIT Press, *October*, n. 52, p. 16-52, Spring 1990.

MOURLET, Michel. Sur un art ignoré. *Cahiers du Cinéma*, n. 98, p. 23-37, août 1959.

OLIVEIRA, Luiz Carlos de. O cinema de fluxo e a mise en scène. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. *Cinemáticos*: tendências do cinema de artista no Brasil. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

POWELL, Anna. *Deleuze and horror film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

RAJCHMAN, John. *The Deleuze connections*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A fabula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

RENAUD, Nicolas; RIOUX, Steve; RUTIGLIANO, L. Au commencement était la nuit: Entretien avec Philippe Grandrieux. *Hors Champ*, oct. 1999. Disponível em: <www.horschamp.qc.ca/Emulsions/grandrieux.html>. Acesso em: 23 jan. 2015.

RIVETTE, Jacques. Génie de Howard Hawks. *Cahiers du Cinéma*, n. 23, p. 16-23, mai 1953.

ROHMER, Éric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHEFER, Jean Louis. *Questions d'Art Paléolithique*. Paris: POL, 1999.

SHAVIRO, Steven. Nota de Conjuntura: The Cinematic Body REDUX. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 13, n. 2, p. 5-15, abr./ago. 2010a.

_____. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

_____. *Post Cinematic Affect*. Winchester: Zer0 books, 2010b.

SIPPL, Diane. A Lake at the AFI FEST: Where Downsizing Means Upscaling. *KinoCaviar*, 12, maio 2009. Disponível em: <<http://www.kinocaviar.com/a-lake.php>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ULPIANO, Claudio. *Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento*. Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho (1924). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 260-262.

WOLFE, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ediora 34, 2000.

FILMOGRAFIA DE PHILIPPE GRANDRIEUX

VIA LA VIDEO, vídeo-instalação, Galeria Albert Baronian, Bruxelas, 1976.

LA PEINTURE CUBISTE, 55 min., co-realização: Thierry Kuntzel, produzido pelo INA, 1981.

JUSTE INE IMAGE (9 x 55 min.), co-realizadores: Thierry Garrel; Louissette Neil, produzido pelo INA, 1982.

UNE GÉNÉRATION, 10 min., produzido pelo INA, 1982.

PLEINE LUNE, 180 min., produzido pelo INA, 1983.

GRANDEUR NATURE, 55 min., produzido pelo INA e A2, 1984.

VOYAGE D'ÉTUDES AUX U.S.A ET AU JAPON, instituto de tecnologia de nova Iorque, universidade de Osaka, 1985.

LONG COURRIER, 25 min., vídeo-jornal, 1985.

COMÉDIE/COMÉDIENS, 50 min., documentário, 1986.

BERLIN, programa televisivo, 1987.

BERLIN / PARIS / BERLIN, 120 min., produzido por Eckart Stein para Z.D.F e exibido no canal 3 Sat, 1987.

LE MONDE EST TOUT CE QUI ARRIVE, programa televisivo, T.V.8, 1987.

AZIMUT (4 x 30 min.), 1989.

- *Le monde est une image*, entrevista com Paul Virilio.

- *Le trou noir*, entrevista com Juan David Nasio.

- *Le labyrinthe*, entrevista com Jean Louis Schefer.

- *La taille de l'homme*, inspirado por um texto de C.F. Ramuz.

LIVE (14 x 60 min.), produzido e exibido no canal La Sept, 1990.

Robert Frank (Nova Iorque)

Steve Dwoskin (Londres)

Nick Waplington (próximo a Newcastle)

Robert Kramer (Berlin)

Gary Hill (Estados Unidos)

Thierry Kuntzel (Tampico)

Daniele Incalcaterra (Moscou)

Ken Kobland (Dallas)

CAFÉ, 210 min., produzido por Eckart Stein para Z.D.F, 1992.

LA ROUE (2 x 7 min.), exibido no dia da Tour de France, 1993.

JOGO DO BICHO, 60 min., documentário, produzido por La Sept/Arte, 1994.

BRUT, produzido por La Sept/Arte, 1995.

RETOUR À SARAVEJO, 75 min. produzido por La Sept/Arte, 1996.

SOMBRA (Sombre), 110 min., cor, 1998.

Direção: Philippe Grandrieux.

Roteiro: Philippe Grandrieux, Pierre Hodgson, Sophie Fillières.

Fotografia: Sabine Lancelin, Philippe Grandrieux.

Som: Ludovic Hénaut.

Montagem: Françoise Tourmen.

Trilha sonora: Alan Vega

Produção: Catherine Jacques, Zélie Productions.

Elenco: Marc Barbé, Lowensohn.

A VIDA NOVA (La Vie Nouvelle), 100 min., cor, 2002.

Direção: Philippe Grandrieux.

Roteiro: Philippe Grandrieux, Eric Vuillard

Fotografia: Stéphane Fontaine, Philippe Grandrieux.

Som: Mélanie Blouin, Valérie Deloof, Jacques Descomps.

Montagem: Françoise Tourmen.

Trilha sonora: Étant Donnés.

Produção: Catherine Jacques, Pierre Benque, Emmanuel Schlumberger.

Elenco: Zachary Knighton, Anna Mouglalis, Marc Barbé, Zsolt Nagy.

UM LAGO (Un Lac), 85 min., cor, 2008.

Direção: Philippe Grandrieux.

Roteiro: Philippe Grandrieux.

Fotografia: Philippe Grandrieux.

Som: Régis Boussin, Valérie Deloof, Guillaume Le Bras.

Montagem: Françoise Tourmen.

Produção: Catherine Jacques, Alain de la Mata.

Casting: Alexandre Nazarian.

Elenco: Dmitriy Kubasov, Natálie Rehorová, Alexei Solonchev, Simona Huelsemann.

É POSSIVEL QUE A BELEZA TENHA FORTALECIDO NOSSA DETERMINAÇÃO -
Masao Adachi (Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi), 74
min., cor, 2011.

Direção: Philippe Grandrieux.

Fotografia: Philippe Grandrieux.

Som: Philippe Grandrieux, Charles Lamoureux.

Montagem: Philippe Grandrieux.

Produção: Nicole Brenez, Annick Lemonnier.

Trilha sonora: Ferdinand Grandrieux.

Elenco: Masao Adachi, Naruhiko Onozawa.

WHITE EPILEPSY, 68 min., cor, 2012.

Direção: Philippe Grandrieux.

Fotografia: Philippe Grandrieux.

Montagem: Philippe Grandrieux.

Som: Emmanuel Soland, Corinne Thévenon.