



Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux

Despite the night: the materiality of human figure in Philippe Grandrieux.

palavras-chave:
figura humana; sombra;
presença; cinema; pintura

No cinema de Philippe Grandrieux, o interesse em valorizar a presença da figura humana coexiste com um espaço pictórico crepuscular, na iminência de desaparecer na escuridão. Cria-se um regime aparentemente contraditório: o corpo ganha peso, materialidade, apesar do risco de sua diluição na imagem. Tendo isso em vista, o artigo discute como a modulação do negrume contribui para a sublimação visual e a restituição sensorial da figura humana em seus filmes, com foco em *Sombra* (*Sombre*, 1998) e mais brevemente em *White epilepsy* (2012). A partir do cotejo com as artes plásticas, sobretudo com obras de Pablo Picasso e de Paul Cézanne, busca-se pensar as particularidades de um programa que evoca o corpo a partir das sugestões espaciais e da circularidade na imagem.

keywords:
human figure; shadow;
presence; cinema; painting

In Philippe Grandrieux's cinema, the interest in representing the presence of human figure coexists with a twilight pictorial space on the brink of fading into darkness. Therefore, we recognize a contradictory situation: the body gets materiality in spite of his possibility of dissolves in the image. In view of the above, the paper aims to discuss how the shadow contributes to a visual sublimation and a sensory restitution of human figure in Grandrieux's cinema, especially in *Sombre* (1998) and briefly in *White epilepsy* (2012). In relation with plastic art, notably the works of Pablo Picasso and Paul Cézanne, we intend to discuss the specificities of a formal proposition that seeks to evoke the body by space indices and by the circularity in the image.

* Universidade de
São Paulo [USP]

Augusti Centrellesc,
Barricadas, Barcelone, 1936

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

... Basta lembrar que Rembrandt jamais tratou a luz de outro modo, que a obscuridade é o seu hábito, que a sombra é a forma ordinária de sua poética, seu meio usual de expressão dramática, e que, em seus retratos, em seus interiores, em suas lendas, em suas anedotas, em suas paisagens, em suas águas-fortes, assim como em sua pintura, é geralmente com a noite que ele faz o dia.

Eugène Fromentin¹

1. FROMENTIN, Eugène. **Les maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande**. Paris: Librairie Plon, 1896 (8ème édition), p. 329.

Na cena inicial de *Sombra* (1998), de Philippe Grandrieux, um automóvel se desloca por uma estrada situada na encosta de uma montanha. A câmera segue o veículo à distância, em sua retaguarda, filmando-o como um elemento menor diante da paisagem, cuja amplitude domina o campo. Além da diferença de escala e da consequente imponência da natureza, o que chama a atenção é o pouco contraste, a carência de reentrâncias e saliências da paisagem: ao fundo, o corpo da montanha se apresenta quase plano, dada a indiscernibilidade entre vegetação, solo e demais elementos que ocupam seu relevo. O motivo dessa impressão de uniformidade é revelado quando o automóvel faz um giro de quase 180° e nos mostra o que até então estava fora de campo, o sol, encoberto pelas nuvens. Entre a luz emitida pelo astro e o espaço, há uma cortina brumosa, névea, que atua como um difusor. Com essa interposição, a iluminação se torna homogênea, não direcionada e sobretudo arrefecida, sutil, produtora de sombras pouco demarcadas, quando não inexistentes. O efeito de achatamento da paisagem que daí advém é acentuado no momento em que a câmera defronta o sol: no contraluz, o espaço perde ainda mais sua tridimensionalidade. Convertido em sombra, ele regride ao estado de projeção umbrátil, numa inversão do mito de Plínio². Essa configuração se intensifica com o progredir da sequência, pois a cada plano a iluminação se torna mais crepuscular, submetendo as formas ao negrume, até que a fronteira entre as figuras e o fundo, o céu e a terra, seja diluída e a imagem mergulhe quase que inteiramente numa noite densa e total (figura 1, dir.).

2. O mito de nascimento da arte ocidental, narrado por Plínio, conta a história da jovem que contornou com carvão a sombra do amante, projetada na parede pela luz de uma vela. O gesto almejava conservar pela linha e pela figura os traços do amado, que estava de partida para uma longa viagem. A representação artística teria sua origem nessa operação de delinear o contorno da sombra humana. Somente com o apuramento técnico e estético da pintura, a imagem deixaria esse estado primitivo para alcançar a tridimensionalidade do espaço de representação, bem como a sugestão de movimento e de vida das figuras. Cf. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. **L'invention du corps**. Paris: Flammarion, 1997.

**Fig. 1**

Fotogramas de *Sombra* (1998),
de Philippe Grandrieux.

3. O próprio título original em francês, *Sombre* – cuja tradução mais fiel é referente ao que recebe pouca luz, ao obscuro ou ao sombrio –, alude a essa conformação ao negro.

A cena de abertura de *Sombra* demarca a imersão no universo tenebroso que impregnará tanto este primeiro longa-metragem de Grandrieux como, de um modo geral, todo seu cinema³. Tal como Fromentin sugere a respeito de Rembrandt, a sombra, ainda que não seja o fim, é o princípio da poética de Grandrieux e um de seus principais meios de expressão. Nosso objetivo aqui é refletir sobre como o investimento na plasticidade da imagem, especialmente na modelação de uma matéria escura, túrbida, é indissociável do interesse do diretor pela corporeidade, por um cinema que tenta conferir presença e sentido à figura humana a partir de suas experiências sensoriais. Se, para Fromentin, Rembrandt adotava uma gênese paradoxal em suas obras – conceber o dia a partir da noite, ou a luz por intermédio das sombras –, supomos que Grandrieux segue lógica similar, mas direcionada ao corpo. O diretor busca engendrar a presença física no seio de uma paisagem obscura que parece tudo devorar e, assim, forja o peso, a materialidade da figura, por meio de sua deformação ou mesmo supressão na imagem.

Caso estejamos corretos em considerar a hipertrofia visual do diretor não pelo viés do puro formalismo, mas segundo uma associação entre a experimentação das propriedades plásticas do *médium* e a sensualidade do corpo, tal itinerário aponta para um diálogo profícuo com duas tradições. Por um lado, com o cinema experimental francês dos anos 1920 e o norte-americano dos anos 1960 e 1970. Por outro, com o tratamento que pintores ocidentais modernos, como Paul Cézanne e Pablo Picasso, deram à figura humana. Na impossibilidade de desenvolver essas tramas aqui, optaremos por uma análise que tem *Sombra* como princípio e eixo. Contudo, convocaremos, pontualmente, outros filmes e pinturas que ajudem a elucidar as questões que dali advêm.

Discutir a composição da figura tendo como espinha dorsal a tensão que ela mantém com a sombra e, de modo geral, com o espaço

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

pictórico, tem o mérito de abordar o problema da corporeidade a partir dos indícios concretos do filme. Distanciamos-nos, assim, do caminho percorrido por alguns dos analistas do cinema de Grandrieux – e de outros expoentes do dito cinema sensorial contemporâneo –, cuja aproximação com as obras é orientada, quando não normatizada, por um repertório teórico instituído sob o signo de Gilles Deleuze⁴. Embora Grandrieux a autorize e até a estimule⁵, essa visada teórica carrega o *risco* de encerrar os filmes dentro de esquemas preconcebidos e, na pior das hipóteses, de tratá-los como ilustração de uma teoria. Ao abdicar dessa abordagem, optando por partir do objeto e das questões por ele propostas, deparamo-nos com outros riscos – talvez o de uma análise não tão aprofundada –, os quais assumimos em respeito à imanência das obras.

Sombra e sublimação

A luz crepuscular que submerge na escuridão a paisagem da primeira sequência de *Sombra* antecipa a ameaça que o personagem principal, Jean, um *serial killer*, sofre ao longo de todo o filme: o de perder os seus traços constitutivos, ter o seu insumo carnal subtraído pelo negrume que impregna a imagem e ser transformado em um ser sem corporeidade, espectro negro que vaga pelo mundo. Ele carrega o estigma dessa ameaça desde sua primeira aparição, quando divisamos, com muita dificuldade, seu rosto num quarto escuro. Sem uma luz pontual, que dramatize e evidencie algo no espaço, ou mesmo de uma difusa, que revele uniformemente o conjunto da composição, o que temos é uma iluminação discreta, com refletância mínima na epiderme do corpo e na superfície do espaço e dos objetos, que aparecem no limite da visibilidade.

A princípio sentado, Jean se levanta e a câmera o acompanha. O movimento permite identificar outra pessoa no aposento: uma mulher despida, cuja pele branca e a opulência das carnes – tal como uma figura feminina de Rubens – acabam se tornando um ponto de referência no espaço. Em oposição, Jean, com sua roupa escura, facilmente se converte em silhueta negra, uma sombra que mimetiza a negrura do quarto. Enquanto a mulher se impõe pela carnalidade, ele parece se diluir, incorporando-se não mais ao espaço do mundo figurado, mas à superfície da imagem, ficando a

4. Entre outros exemplos da estrita filiação ao aporte deleuziano, podemos citar os textos de Martine Beugnet e Jérôme Game em: GAME, Jérôme (org.). **Images des corps/corps des images au cinéma**. Lyon: ENS Éditions, 2010.

5. Em entrevista a Jenny Chamarette, o autor admite que uma de suas influências ao realizar *Sombra* foi o livro de Deleuze, **Francis Bacon: a lógica da sensação**. Cf. CHAMARETTE, Jenny. *Shadows in Being in Sombre: Archetypes, Wolf-Men and Bare Life*. In: HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. **The new extremism in cinema: from France to Europe**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

meio caminho entre a presença no universo diegético e a existência enquanto figura de outra ordem.

O tratamento plástico de Jean e das duas primeiras mulheres que ele assassina endossa essa natureza híbrida do protagonista, ao mesmo tempo que demarca a diferença entre gêneros. Na sequência do quarto, acima descrita, a mulher tem o rosto geralmente oculto pelos cabelos, pelo desfoque, pelo enquadramento e pela escuridão. A face, que poderia lhe conferir uma identidade, é confiscada. A figura somente existe ali enquanto corpo, carnalidade e massa. A câmera passeia pelas suas formas, aproxima-se até o desfoque, como se a tateasse. Jean, por seu turno, é identificável pelo rosto e pelo olhar. Quando não, só existe visualmente como sombra.

Tratamento similar acontece no segundo assassinato cometido por Jean. Desta vez, o que suprime a identidade da vítima são os olhos vendados. A evidência do corpo nu fica a cargo da luz que entra pela janela e se espalha pela cama, onde ela está deitada. Jean aparece em contraluz, como silhueta, novamente em disparidade com o peso carnal da mulher.

Nas duas sequências, o protagonista não consuma o ato sexual e, antes de assassinar as mulheres, repete o mesmo gesto de colocá-las de pernas abertas, de frente para si, enquanto as contempla (figura 2). O enquadramento se repete: Jean de costas, em primeiro plano, na forma de silhueta, com a cabeça a obstruir o sexo das mulheres, situadas ao fundo. Tanto a disposição das figuras como a forte contraposição entre o protagonista, reduzido à forma de sombra impotente, e as mulheres, em toda a sua receptividade e presença corporal, separam Jean das vítimas, colocam-no num espaço à parte que lhe nega a consumação do ato sexual e lhe reserva a escopofilia, como se uma tela se interpusesse entre o sujeito e o objeto do olhar e do desejo – talvez não por acaso, ele conhece a segunda vítima num *peep show*.

Fig. 2
Fotogramas de *Sombra*



Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

Deparamo-nos com uma composição similar à do filme de Grandrieux em duas pinturas de Picasso (figuras 3 e 4), *A sombra* (1953) e *A sombra sobre a mulher* (1953). Ambas retratam uma silhueta negra que se projeta no cômodo em que uma figura feminina, nua, está deitada. Nessas telas, a sombra aparenta assumir a condição de *voyeur*, tal como no filme de Grandrieux. Essa possibilidade é mais perceptível na primeira das obras citadas, na qual, no lugar onde aconteceria o contato entre as duas figuras, parte do corpo feminino recua, evitando que a sombra o alcance, demarcando uma separação, o isolamento do sujeito. Parcialmente semelhante, a segunda imagem perturba essa lógica: em *A sombra sobre a mulher*, a silhueta negra está em contato direto com o corpo feminino. A interseção acontece entre os seios e o início das pernas, região da figura que apresenta uma pigmentação avermelhada, ardente, como se ali, apesar dos mundos que separam os dois seres, fosse possível reaver um tipo de comunhão. É justamente o oposto do que acontece com o personagem de Grandrieux.

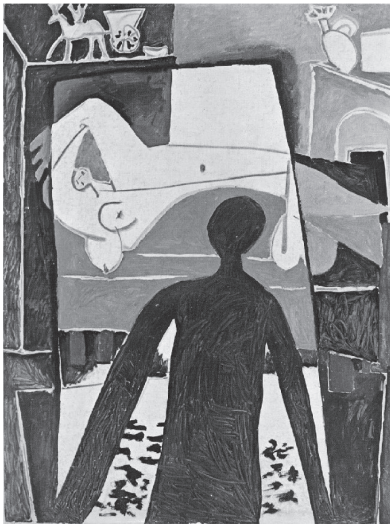


Fig. 3
Pablo Picasso, *A sombra* (1953).



Fig. 4
Pablo Picasso, *A sombra sobre a mulher* (1953).

Ainda em Picasso, nas aquarelas *Contemplação* e *Nu dormindo* (figuras 5 e 6), ambas de 1904, embora a figura masculina seja dotada de uma corporeidade, ela continua afastada da mulher contemplada. Dessa vez em razão das cores, da postura e da iluminação que as opõem, criando dois mundos separados a habitar uma mesma imagem.

Princípio similar também orienta cenas de filmes como: *Classe operária* (*Moonlighting*, 1982), de Jerzy Skolimowski, *Amateur* (1994), de Hal Hartley, *Blackout* (1997), de Abel Ferrara e *A prisioneira* (*La Captive*, 2000), de Chantal Akerman, em que homens contemplan a figura da mulher amada em suportes imagéticos diversos – fotografia, vídeo ou filme em película. Guardadas as devidas particularidades das telas de Picasso e desses filmes, todos, em alguma medida, recorrem a dispositivos de clivagem figurativa pelos quais a imagem feminina, mesmo que aparentemente próxima, encontra-se num espaço e num estado – de plenitude, graça ou indiferença – inalcançado pelo homem, ao qual resta o exílio do olhar.

Fig. 5
Pablo Picasso, *Contemplação*
(1904).

Fig. 6
Pablo Picasso, *Nu dormindo*
(1904).

Fig. 7
Fotograma de *A prisioneira*
(2000), de Chantal Akerman.



Jean partilha dessa exclusão frente ao objeto de desejo, mas diferentemente dos filmes e das telas que citamos, de algum modo ele se serve, se apropria da existência de suas vítimas, depende da morte delas para continuar sua constante peregrinação. Além da clivagem anunciada, acreditamos que o modo com que o personagem assume diferentes formas de sombra ao longo do filme demarca sua natureza espectral, vampírica, de duplo impalpável, sem força vital própria, subordinado ao insumo de outrem.

Com esse sentido, podemos resgatar a relação primordial, para a pintura e para a literatura ocidentais, entre sombra e carnalidade. Em linhas breves e gerais, a temática remonta às transformações da pintura europeia na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Do início do período cristão até meados do século XV, sob influência dos dogmas da Igreja, que preconizava a valorização da alma em detrimento do corpo, dos assuntos celestiais em oposição aos terrenos, a arte abdicava da representação fiel dos seres segundo a óptica⁶, desconsiderando, entre

6. Ainda que a óptica medieval estudasse com interesse a projeção das sombras, o estatuto (ontológico) das imagens do período é, a princípio, o de uma entidade que se deseja isenta de corporeidade. Ver: STOICHITA, Victor I. **Breve história da sombra**. Lisboa: KKYM, 2016.

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

outros elementos, a sombra. Nas telas desse período, quando a figura intercepta a fonte de luz, ela não deixa em torno de si uma silhueta ou qualquer rastro indicando que seu corpo opaco está sendo iluminado. A sombra projetada é um indicativo de exposição às leis que operam sobre os vivos, sinônimo do que é terreno⁷.

É somente quando os dogmas da Igreja cedem a outro sistema de pensamento, cuja matriz é a ideia do mundo como realidade em si, que a sombra é reabilitada. A figura de Deus mantém-se seminal para justificar a criação e o equilíbrio do universo, mas a natureza passa a ser entendida (e representada) como submetida às leis da físicas e, portanto, suscetível aos investimentos do cálculo e da razão humana. Essa mudança ganhou expressão sensível na pintura quando a figura humana passa a ocupar o centro do mundo representado, tradição antropomórfica de resgate dos ideais greco-latinos que incluiu, entre outras características, a presença da sombra como sinal de pertencimento do corpo a essa nova ordem secularizada, a do mundo material⁸.

A ausência da projeção de sombra, inversamente, demarca a aproximação com a morte ou o pertencimento a uma esfera mágica, sagrada, como se vê tanto na arte medieval como na egípcia. Victor Stoichita repara que essa isenção de corporeidade denotada pela inexistência de sombra perpassa também a literatura, especialmente a *Divina Comédia*, de Dante. Ali, quase todos os personagens são seres que o poeta vê, mas que deveriam permanecer invisíveis, posto que destituídos de um substrato corporal. “São *almas* visíveis, espectros, sombras [...] Têm a aparência de corpos, *são* corpos, mas corpos sutis, diáfanos”⁹. A projeção das sombras é entendida como fator de vida, a linha que distingue os vivos dos mortos, os seres opacos dos translúcidos.

Difícilmente encontraremos a sombra projetada no filme de Grandrieux. Sua ausência pode ser justificada pela predominância ora de uma iluminação ambiente e sutil, sem contrastes, como a que descrevemos a respeito da primeira cena, ora pela penumbra espessa que invade os espaços e converte os próprios seres em espectros. Relacionar exclusivamente tal ausência à subordinação de Jean a outra ordem talvez seja temerário, na medida em que ficaria difícil precisar se durante a realização do filme essa omissão foi uma decisão ou, o que é muito provável, consequência natural do tipo de iluminação. Por outro lado, não podemos ignorar que a raridade da sombra projetada é flanqueada por outros procedimentos figurativos cujos efeitos tendem a sublimar a presença corpórea de Jean.

7. Cf. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Op.cit.

8. Acerca dessas transformações, ver também: FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

9. STOICHITA, Victor I. Op.cit., p. 47.

A figura fantasmagórica do protagonista é igualmente devedora da paleta de cores frias, situadas no espectro entre o azul e o violeta, com uma combinação de tons equivalentes, de mesmo valor cromático e de intensidade próximas. A consequência é o aspecto tonal do filme. Em cenas com desfoque ou com perda dos contornos figurativos, em razão de movimentos da câmera ou do que é filmado, *Sombra* lembra vagamente um monocromo. No negrume e nos momentos parcamente iluminados, essas escolhas contribuem para a indistinção entre as figuras e o meio em que se encontram, a perda de volumes e a assimilação ao espaço pictórico. Os demais personagens são em maior ou em menor grau afetados por esse tratamento. Jean, porém, é a principal vítima da pouca diferenciação em relação à superfície da imagem. Vejamos um exemplo.

Na sequência da boate, o protagonista está na maior parte do tempo imiscuído aos tons azulados e pretos, sendo visível apenas às custas das intermitências da luz bruxuleante. Em uma das cenas, a câmera afasta-se dele para realizar um movimento vertical, de cima a baixo, pelo qual segue os contornos da forma negra de uma dançarina, pouco distinta do restante do espaço. No plano seguinte a essa rápida aparição, Jean surge desfocado na imagem, integrado e perambulando por uma escuridão cada vez mais turva, salvo pela luz amarelada que atinge parcialmente o espaço, criando uma superfície dourada sobre a qual se projeta a sombra da dançarina. Depois, já focalizado, ele olha brevemente em direção ao fulgor, que ilumina seu rosto, e volta a vagar pela penumbra. A câmera retorna para a dançarina, cujo corpo agora revelado ganha volume diante do negrume azulado da imagem, ao ser iluminado pela intermitência de tons amarelos e vermelhos, destacando-o do restante do espaço. A câmera se aproxima da figura e perscruta seu corpo, deixando-se conduzir pelo movimento erótico da dança e pela protuberância da carne. Os graves da música eletrônica, a cintilação das luzes e cores, e a interação entre corpo e câmera criam um frenesi cuja imponência física da figura parece redundar. Em suas aparições, a dançarina nos é mostrada em três etapas: primeiramente, como vulto fulgurante, pouco visível; depois, como sombra projetada; e, finalmente, como ser carnal, que impõe sua presença pela sensualidade. O corpo é esculpido, retirado de onde só existia a escuridão. A sequência nos aproxima de um tipo de encarnação visual, enquanto a Jean é relegada a forma de espectro.

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

Mesmo que no decorrer do filme o protagonista seja também apresentado sob a imagem naturalista de um ser humano, o seu próprio percurso confere a ele uma condição especial. Além da silhueta negra que sistematicamente assume (figura 8), seu constante deslocamento, dirigindo de um lugar a outro, incapaz de fixar-se em um espaço, numa incessante busca por algo não preciso, alheio às relações sociais (mesmo quando parece se apaixonar por Claire), aproximam seu itinerário ao de um ser que vaga pelo limbo, por um mundo ao qual ele já não mais pertence.



Fig. 8

Fotogramas de *Sombra*.

A perda de carnalidade de Jean e seu pertencimento a outra ordem, que o separa do espaço tridimensional figurado e do mundo material, podem ser pensados, resumidamente, a partir de duas vias. A primeira interpreta a sombra do personagem pela sua negatividade: ela é sintoma de um déficit (perda de volume da figura, ausência de corporeidade, espectralização) e também de uma perversão (metaforicamente, revela a realidade oculta e maligna do sujeito). A segunda, em oposição, identifica no recurso à sombra uma potência, o meio pelo qual Grandrieux fornece a materialidade e explora a sensualidade dos corpos.

No que concerne à perversão, a sombra seria o indicativo do lado obscuro de Jean, a manifestação plástica de sua natureza tenebrosa. Não à toa, antes de matar algumas de suas vítimas, seu corpo é apresentado na forma de silhueta negra, numa antecipação da crueldade que está por vir. Essa transfiguração, parece-nos, traz consigo a carga simbólica do preto, que entre outras fontes deriva do cristianismo. Conforme Pastoureau¹⁰, desde o Gênesis bíblico, o preto é imbuído de estatuto negativo: é a cor primordial, quando a Terra ainda não tem forma e nela só existe o vazio: tudo está mergulhado na escuridão até que Deus diga, “*Fiat lux*”, e assim a luz dissipa as trevas e cria as condições para a vida.

10. PASTOUREAU, Michel. **Black: the history of a color.** New Jersey: Princeton University Press, 2008.

Desde então, o preto amarga a ligação com o mortífero e o vazio. É a cor do caos originário, da noite perigosa, maléfica, e especialmente da morte, sendo frequentemente associada ao erro e ao sofrimento. Já nos primórdios do cristianismo, é também a cor do Inferno (juntamente com o vermelho) e do Diabo. Este último, cujas primeiras aparições pictóricas acontecem a partir do século VI, revela um traço marcante na arte românica, em meados do século XI: é sempre “o elemento mais saturado da imagem, aquele que, cromaticamente, é mais denso. É um meio de valorizar e de evocar a opacidade sufocante das trevas, que se opõe ao caráter translúcido da luz e de tudo o que é divino”¹¹.

11. Idem, p. 54.

12. Pelo menos aparentemente, pois a construção de um drama firme e com personagens bem delineados está em segundo plano no filme, o que inviabiliza uma leitura mais precisa sobre o perfil psicológico de Jean e de Claire.

13. Cf. PASTOUREAU, Michel. **Bleu: histoire d'une couleur.** Paris : Éditions du Seuil, 2000.

A natureza umbrática que Jean assume em determinados momentos recupera parcial e muito livremente o simbolismo negativo do negro. Do mesmo modo, o filme não é isento das marcas de uma teologia cristã da luz. A virgem por quem Jean se apaixona¹², chama-se Claire. O nome não é ocasional. Se não nos enganamos, e à exceção da sequência do lago, a ela é dedicado o único momento de iluminação solar direta no filme. Enquanto está sentada no banco do automóvel dirigido por Jean, um raio de luz entra pela janela, irradia sobre seu rosto e rebate discretamente no protagonista. Se na pintura ocidental o azul foi a cor destinada ao manto e à indumentária da Virgem Maria, predominantemente entre os séculos XII e a arte barroca¹³, Grandrieux também nos apresenta uma virgem vestida de azul, mas que é coberta, ainda que por poucos segundos, por um manto de luz. Tal cena parece indicar a interferência benéfica que Claire desencadeia em Jean, que ao conhecê-la interrompe os assassinatos. Mas, como toda luz deste filme, Claire não passa de um lampejo, uma réstia de sol incapaz de afugentar a escuridão – os homicídios não tardam a retornar.

A polarização entre sombra e luz não é tão maniqueísta quanto o nosso relato aparenta sugerir. Claire e Jean não encarnam respectivamente a santa e o Diabo, mas, como já mencionamos, são impregnados pelo simbolismo cristão entre o claro e o escuro, a luz e as trevas. Tal binarismo remete a um diretor que Grandrieux geralmente menciona como influência importante para seu cinema, F.W. Murnau¹⁴. Adotando um tratamento mais sistemático e menos dúbio da luz e da sombra, não é raro que no cineasta alemão a transfiguração dos seres em sombra e a presença na escuridão designem o maléfico ou remetam à morte. Em oposição, a luz porta a resignação, a reconciliação entre os seres e deles com o mundo: ao final de *Aurora (Sunrise: a song of two humans, 1927)*,

14. Cf. MASOTTA, Cloe. La plástica del deseo: entrevista a Philippe Grandrieux. In: **Transit**, 29 mar. de 2010. Disponível em: <<http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>>. Acesso em: 2 out. de 2015.

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

a imagem resplandecente do casal de protagonistas, plenamente felizes, sendo sobreposta pelo fulgor matinal e redentor que primeiramente entra pela janela e depois ocupa todo o plano; na derradeira cena de *Nosferatu* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1922), a luz também entra pela janela para extirpar de vez a presença maligna do vampiro. Essas duas sequências se passam em cômodos fechados. O ingresso da luz, além de dissipar as trevas, é a comunicação entre o interior e o exterior, entre os personagens e o mundo. Talvez o maior emblema de tal polaridade em Murnau seja a sequência final de *Fausto* (*Faust*, 1926) que, como na inicial, apresenta o combate entre o anjo, encarnação pictórica da luz, e o diabo, representado pela escuridão, na forma de silhueta.



Fig. 9
Fotograma de *Aurora* (1927), de F.W. Murnau.

Fig. 10
Fotograma de *Sombra*.

Não só o cristianismo, mas a literatura romântica, desde os seus primórdios, recupera a associação entre o negro e a perversão. Ali, o tema do duplo encontra na sombra o seu meio de expressão. Ela aparece como extensão do eu, sócia, imagem noturna que desvela os contornos sinistros do que o seu protótipo oculta, sinalizando o Outro, indicando a duplicidade que perturba a consciência. Essa noção do duplo antecipa a concepção, presente na arte moderna, e em especial no surrealismo, de que cada homem abrigaria consigo um hóspede desconhecido, tal como escreve Breton¹⁵. À primeira vista, não seria difícil aproximar Jean desse quadro de referências, principalmente se considerarmos sua reiterada consternação (arrependimento?) diante dos próprios atos, o que fica mais patente com a chegada de Claire. Por outro lado, além desse aparente resquício de culpa, o filme não dá sinais de outra personalidade, nada se contrapõe ao lado sombrio do protagonista: se não o encerra dentro de uma chave maniqueísta de vilania, também não o redime. Cria-se uma ambiguidade que é resultante menos do agrupamento de polaridades que da ausência delas, de um esvaziamento de referências. A sombra, então, seria não o sinal de uma

15. Cf. MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ARS natureza dupla de Jean, mas o signo de sua opacidade, devendo ser lida pelo que visualmente é: matéria de contornos pouco precisos, fluídos, e cujo interior é insondável ao olhar.

Ainda no que concerne à negatividade, no filme de Grandrieux a silhueta negra que Jean assume corresponde a um déficit. Esse sentido está em correspondência com uma propriedade da sombra presente no pensamento ocidental desde pelo menos a Antiguidade clássica, conforme nos explica Stoichita:

Dir-se-ia que, no pensamento platônico, assistimos a uma certa vacilação (simultaneamente funcional e terminológica) entre o modelo da sombra e do reflexo especular. A sombra representa o estádio mais distante relativamente à verdade. Na alegoria da caverna, ela era necessária na medida em que Platão precisava de um polo que se opusesse de modo absoluto à luz do Sol. Desde esse momento e posteriormente, a sombra ver-se-á imbuída de uma negatividade fundamental que, durante todo o seu percurso pela história da representação ocidental, jamais a abandonará por completo. Para Platão, a sombra é não somente “aparência” como também aparência gerada por uma censura da luz.¹⁶

16. STOICHITA, Victor I.
Op. cit., p. 26.

O autor vai bem mais à fundo em sua análise da sombra e de seu papel na teoria da mimese platônica. Sem meios e espaço para nos determos nas particularidades desse exercício hermenêutico, o que nos interessa é reter, da citação que destacamos, a sombra como o grau mais distante da verdade, um duplo, puro ser de aparência. Segundo Stoichita, essa propriedade negativa, deficitária, está na base tanto da representação cognitiva ocidental, pelo mito da caverna de Platão, como na da representação artística, pelo mito de Plínio. Alcançar a arte (encarnando a figura) e o conhecimento (deixando o mundo das aparências) verdadeiros dependeria da possibilidade de superar a estágio da sombra, da projeção originária.

Os desdobramentos de tal pensamento alcançam o cinema. Jean-Douchet¹⁷, por exemplo, comenta a natureza vampírica da imagem cinematográfica, baseada no processo negativo-positivo da fotografia: impressa primeiramente na película negativa através da luz, a imagem preserva, na película positiva, um traço da realidade. Por mais que possa se assemelhar ao referente real, a cópia produzida apresenta um caráter ilusório, sendo nada mais do que uma aparência destituída de

17. DOUCHET, Jean. L'ombre portée de la réalité. In: AUMONT, Jacques (org.). **L'invention de la figure humaine: le cinéma, l'humain et l'inhumain.** Paris: Cinémathèque française, 1995.

ser e essência. A imagem carregaria consigo fardo similar ao de um vampiro, criatura que metaforiza a ideia de um corpo vazio, macilento, que sobrevive à custa da energia de outros seres. Por tal perspectiva, a imagem cinematográfica é uma cópia que carece de *encarnação* para recobrar o seu devido valor e assim deixar o limbo dos eflúvios. O próprio dispositivo cinematográfico, dependente da projeção incorpórea da luz sobre uma tela, reforça esse estatuto imaterial. Analogamente, não estamos distante do que discutimos a respeito da natureza espectral de Jean. Convertido pela iluminação e pelo tratamento da imagem em silhueta negra, ser bidimensional e sem carnalidade, ele busca vítimas que o saciem, um insumo diretamente vinculado à corporeidade das mulheres que mata. Embora não conclua o ato sexual, ele as consome com o olhar, toca e agride-as até finalmente apropriar-se da vida delas.

Em seu limite, pensar a figuração soturna de Jean exclusivamente sob o viés negativo da sombra nos conduziria a encarar o personagem como um desdobramento da natureza vampírica da imagem cinematográfica, um ser que no lugar de superar a projeção original, encarnando, se torna refém de sua condição imaterial, destituído de peso no mundo. Esse ponto de vista poderia redundar numa perspectiva eminentemente formalista, segundo a qual a figura de Jean corresponderia a um componente plástico da imagem, à transformação em pura forma manipulável, ornamento visual que reivindica não uma filiação aos homens representados no espaço tridimensional, mas à superfície da imagem cinematográfica. A predileção seria, portanto, pelo corpo do cinema, mais que pela constituição do corpo em referência a um ser real. A figura seria apresentada por tudo o que a separa da imagem de um ser humano: sombra, formas distorcidas pelo movimento, *fou* e apagamento na escuridão. Essa linha de raciocínio ecoaria a percepção, devedora de autores como Clement Greenberg¹⁸, segundo a qual o abandono da forma naturalista e antropomórfica de representação em favor das marcas no espaço pictórico, de tudo o que enfatiza os gestos do artista e a opacidade do *médium*, corresponde à autonomização da arte, ao reconhecimento dos valores que a constituem. A criação de um microcosmo figurativo fictício e a “imitação” da natureza seriam então suplantados pelo investimento nas propriedades específicas do cinema. Assim, o tratamento da figura humana de Jean enquanto um ser semelhante ao homem real ficaria inviabilizado pela própria imagem cinematográfica – plana, sem odor, destituída da presença real –, sendo

18. GREENBERG, Clement.

Arte e cultura: ensaios críticos.

Trad. Otacílio Nunes.

São Paulo: Cosacnaify, 2013.

E também: GREENBERG,

Clement. Rumo a um mais

novo Laocoonte. In: FERREIRA,

Glória. & COTRIM, Cecília

(orgs.). **Clement Greenberg e o**

debate crítico. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar, 2001.

por isso desbancado por uma figuração do corpo segundo valores específicos do cinema: sombra e luz em movimento. Por fim, corroboraria para essa ideia de uma figura essencialmente cinematográfica, mais do que propriamente um corpo, a rarefação do drama, que impede a encarnação da imagem de Jean em um personagem, em uma *dramatis personae* portadora de psicologia, história, objetivos e ações determinados. Resta, para todos os efeitos, a sua figura.

Ora, mas o que descrevemos no parágrafo acima seria o resultado de uma reflexão sobre a negatividade da sombra conduzida até seu limite, em busca de toda a sorte de traços fílmicos que justifiquem o devir espectral do personagem. O conjunto de hipóteses que criamos a partir disso (Jean como ser imaterial, cuja presença corporal é sublimada em favor de mero ornamento e de sua natureza de duplo da imagem, logo pura forma plástica, marca do interesse de Grandrieux sobre a exploração das propriedades do *médium*, mais do que um universo figurativo) são de certo exageradas, mesmo que não completamente inverossímeis. Elas mostram, contudo, apenas um dos lados da relação entre figura e sombra no filme. O mesmo vale para o caminho que nos trouxe até aqui. A sombra sendo elemento de clivagem na figuração entre Jean e suas vítimas, sintoma de sua alienação frente ao objeto de desejo, bem como portadora de uma negatividade, precisam ser dosados com as escolhas que tentam recuperar a corporeidade do protagonista, explorar a sua presença fenomênica a partir, e não exclusivamente apesar, da sombra.

Circularidade e presença

Para compreender a guinada em direção à materialidade do corpo em *Sombra*, o primeiro passo é afastar o aparente antagonismo¹⁹ entre a sua proposta formalista, que passa necessariamente por uma desfiguração do corpo, e a exploração da materialidade da figura.

São diversos os caminhos já traçados a respeito da relação não excludente entre formalismo e a representação da figura e dos valores humanos na arte. Ou, ainda, entre a possibilidade de trabalhar sobre a materialidade do meio e chamar a atenção para os valores estéticos sem comprometer a relação com o mundo²⁰. Poderíamos recorrer, por exemplo, ao aporte de Merleau-Ponty sobre a pintura de Cézanne, pelo qual o fenomenólogo reconhece, nas distorções do modelo naturalista de representação, o desejo de dar concreção visual ao mundo apreen-

19. Cf. ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008 (6ª edição).

20. Cf. SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX**. Trad. de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 2010.

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

dido pelos sentidos. A pintura não separaria “as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer”²¹, ou seja, não distingue entre a aparência das coisas e como elas tocam o pintor, consciência que as apreende. As visões e os sons do mundo vão encontrar forma pelo crivo da experiência do sujeito, em correspondência com seus impulsos interiores. A tela não resulta, então, de uma objetividade do olhar e nem exclusivamente das convenções de modos de representação, mas da complexa interação entre o mundo das sensações físicas, o das projeções psíquicas e o dos códigos artísticos²². Nessa operação de expressão, o objetivo do pintor seria o de restituir algo da presença do objeto que apreende, por outra via que não a da exatidão das formas segundo critérios naturalistas – estes próprios carregados de convenções e artifícios que maculam uma hipotética representação fiel do mundo²³.

Assim como o viés fenomenológico, outras abordagens buscam compreender as correspondências ao invés de se ater ao aparente antagonismo entre a materialidade da figura humana e o formalismo que obstrui sua semelhança frente ao homem real. Encontramos essa proposta no texto “As mulheres argelinas e Picasso em aberto”, de Leo Steinberg²⁴, no qual, entre outros temas, o crítico explora o poder formal como condição para a brutalidade e a carga erótica das obras do artista feitas entre 1907 e 1908. Atendo-se ao desenho *Mulher em pé* (1907), Steinberg observa a ambivalência das linhas: o traçado impede apreender o ângulo exato em que a mulher é mostrada, sugerindo que ela está disposta tanto de frente como de costas para o espectador. A despeito da bidimensionalidade da imagem, sem indicações de volume, como sombra e superposições, Picasso tentaria recriar *a ideia de corpo*, de algo mais denso do que a silhueta figurada. Isso passaria pela produção da visibilidade dupla, da ambiguidade frente-dorso, de uma forma vista de ambos os lados. O procedimento é sucinto, mas suficiente para evocar algo da corporeidade da figura, impedindo sua total submissão ao aspecto plano do papel. É ao falar de *Les demoiselles d'Avignon* (1907), contudo, que Steinberg integra a proposta formalista ao peso das figuras. A partir da descrição das sugestões espaciais, o autor demonstra como a pintura estabelece um conflito entre compressão e expansão, resultando numa profundidade sob pressão que carrega a tela com a presença dos corpos, ao mesmo tempo em que projeta o quadro em direção ao espectador. Concentrando-se na figura agachada à direita, o crítico nota como a impudência desavergonhada da pose,

21. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non-sens**. Paris: Les Éditions Nagel, 1966 (5ème édition), p. 20.

22. Nossa leitura do texto de Merleau-Ponty foi auxiliada e complementada por: GARB, Tamar. *Visuality and sexuality in Cézanne's late Bathers*. In: **The Oxford Art Journal**, vol. 19, n. 2, 1996, p. 46-60.

23. Steinberg, em sua desconstrução da polaridade proposta por Greenberg entre arte pré-moderna e a arte moderna, baseada na materialidade do meio, discute como uma pintura a princípio pautada pelo “ilusionismo” cultiva igualmente artifícios que suspendem o aparente realismo. Cf. STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

24. Idem, p.163-288.

ARS distante do desinteresse erótico ao qual o nu foi correlato na arte ocidental, juntamente à visualidade alternada, provocada pela frontalidade agressiva do rosto e pelo corpo visto inteiramente de trás – numa estratégia similar à de *A mulher em pé* –, implicam no envolvimento espacial de um observador, que vê a figura de todos os lados.

Em sua presença absoluta, as prostitutas sinistras de Picasso encenam uma aterradora dessublimação da arte. O quadro quebra o triplo feitiço da tradição – idealização, distância emocional e perspectiva de foco fixo –, a tradição do ilusionismo que conduz o espectador-voyeur inobservado a seu assento privilegiado²⁵.

25. Idem, p. 218.

A menção que fazemos a Merleau-Ponty e a Steinberg resgata apenas um ligeiro extrato de suas reflexões, omitindo o percurso dos autores para alcançá-las. Contudo, acreditamos que é suficiente para apresentar de que modo as desfigurações do corpo representado podem servir menos para anular sua materialidade que para matizar a obra com a percepção e as sensações do artista na apreensão do mundo, exigindo, portanto, esquemas formais que restituam a presença por outra via que não a da imagem integral do corpo.

Antes de voltar à relação entre negrume pictórico e a figura humana em *Sombra*, realizaremos um último desvio. Dessa vez, por outra obra de Grandrieux, *White epilepsy* (2012). O filme é a primeira parte de uma trilogia sobre a ansiedade. Na maior parte de sua duração, dois corpos nus interagem na escuridão de uma floresta. Não há um drama conduzindo suas ações e tampouco diálogos: eles permanecem quase que inteiramente parados durante alguns minutos ou executam movimentos lentos. As ações não têm sentido claro, não possuem as intenções deduzíveis de uma trama. As figuras assumem poses, aproximam-se, tocam-se, deambulam, ficam uma sobre a outra e às vezes parecem se violentar. Parecem, pois nada é explícito, temos apenas indícios, como no plano em que a mulher pressiona com as mãos as costas do homem, enquanto ele contorce a face e abre a boca para gritar. Mas nenhum som é emitido, nada acontece além da mudança de postura do corpo, que cede lentamente à força que sobre ele se impõe. O ato é reduzido à sua dimensão física, existe em sua natureza puramente mecânica e presencial. As tentativas de situar as figuras dentro de esquemas e de uma ordem inteligível que permitam

interpretá-las fraquejam ainda mais em razão do enquadramento vertical. Se a escuridão está em vias de tudo devorar, os limites reduzidos do quadro também confiscam a porção territorial e visível. A possibilidade de expansão fica a cargo do som, com ruídos do vento, de insetos e de animais. A todo instante, irrompe a respiração e o grunhido gutural de um ser que não se revela. Talvez por não identificarmos a fonte sonora, talvez pela ausência de pontos de referência nessa densa cortina de escuridão, tais ruídos portam uma ameaça. Ou eles viriam dos dois corpos? Afinal, tudo é direcionado a eles, seja pela supressão espacial que os coloca no centro da cena, seja pela duração às vezes longa dos planos – alguns superiores a cinco minutos.

Com encenação modesta, resumida ao que se cria a partir da relação entre espaço enegrecido, enquadramento, som e movimentação das figuras, Grandrieux nos lança, enquanto espectadores, num universo de total estranhamento, de nebulosidade dos signos. Resta-nos a contemplação dos corpos, de sua epiderme fracamente reluzente, de seus movimentos desconhecidos, potentes em si mesmos mas semanticamente opacos. Esvaziam-se as demais referências para que o corpo se imponha por sua materialidade, para que exista exclusivamente a partir de sua presença. Ao mesmo tempo, esta renúncia de redes de referência para as figuras lançam-nas num reino de incertezas e de potencialidades. Entre elas, a de que aqueles corpos não necessariamente correspondem a uma entidade humana. A dinâmica entre imagem e som deixa um vasto campo de ambiguidades pelas possibilidades de associação dos ruídos animais com as figuras. De modo similar, as formas corporais esculpidas pela escuridão e pelo quadro vertical passam por metamorfoses, perdem, ainda que sutilmente, a semelhança direta com a imagem do ser humano. E quanto mais as duas figuras interagem, mais elas parecem formar um único corpo, trocar os membros, compor e decompor sua estrutura visual. Estabelece-se, assim, um ambiente de circularidade. A noite, aqui, é o espaço que poderia ser o do caos primordial, anterior à criação das formas, à designação dos seres e ao nome das coisas. Como lembra Pastoureau²⁶, em diferentes mitologias e religiões, o preto foi indissociável da simbologia de florestas, cavernas e outros espaços da natureza que parecem se comunicar com as entranhas da terra, recintos de nascimento ou de metamorfose, receptáculos de energia, espaços sagrados. Se *White epilepsy* está em estrita conformidade com esse simbolismo, não podemos precisar, mas o que cons-

26. PASTOUREAU, Michel. Op. cit., 2008.

ARS tatamos nas imagens e nos sons é a potência do negro, da sombra, em
ano 14 fabricar um universo maleável, agenciar um espaço de permeabilidade,
n. 28 onde os limites sucumbem à fusão e transmutação das formas.



Fig. 11
 Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses* (1906).



Fig. 12
 Detalhe de *Les grandes baigneuses*.



Fig. 13
 Still de *White epilepsy* (2012),
 de Philippe Grandrieux

Encontramos similar fluidez promovida pelo espaço pictórico em alguns expoentes da pintura moderna. Na análise das últimas pinturas de banhistas feitas por Cézanne, Tamar Garb²⁷ observa que os corpos se fundem uns nos outros. Em *Les grandes baigneuses* (1906), o ombro da figura agachada, no lado inferior direito da tela, pode corresponder

27. GARB, Tamar. Op. cit.

Apesar da noite: a materialidade da figura humana em Philippe Grandrieux.

às nádegas da mulher que está em pé, ao fundo da paisagem. Nenhuma das duas possui a integridade dos membros: a que está acorçada não tem mãos, a que está erguida, não tem pés. Do lado esquerdo da tela, a mão da figura levantada se funde com a cabeça encolhida da mulher sentada, enquanto o ombro é o elemento de passagem, de conexão com a pincelada do céu ao fundo. A imprecisão e a incoerência das extremidades, assim como a circularidade entre as figuras e das figuras e o espaço, repetem-se ao longo da pintura. “Nem os limites do corpo, nem os traços anatômicos de suas partes, são sagrados aqui. As nádegas rimam com seios e joelhos, criando analogias de forma e de estrutura. Mãos se fundem com pés, cabeças e folhagens, destruindo a especificidade de cada um”²⁸. O tratamento dado às figuras masculinas em *Groupe de baigneurs* (1895) também apresenta os corpos por meio de um campo de sensações que funde figura e fundo, expondo o corpo à profusão de tinta e criando uma equivalência entre o rosto e a folhagem, entre a estrutura sólida e o espaço circundante. O corpo, como as árvores, se torna questão de sensação. Com as genitálias indistintas, assumindo as mesmas poses das banhistas, as figuras masculinas adquirem um aspecto andrógino. As mulheres de *Les grandes baigneuses* também não trazem signos de feminilidade. Nos dois casos, os corpos são lábeis em suas delineações e ambíguos em sua identidade sexual. As figuras e a paisagem são submetidas a um modo de olhar em que a fluidez da pintura constrói uma sexualidade fluida, em que a projeção imaginativa de uma tela de sensações minora as diferenças. A sexualidade aparece além de suas margens convencionais e estruturas normativas²⁹.

O que gostaríamos de guardar dessa breve passagem por Cézanne é a ideia de uma correspondência entre os seres e o mundo, tratados pictoricamente como em constante negociação, numa fluidez que impregna o espaço e promove a circularidade entre os seus elementos. Em *White epilepsy*, essa disposição não distorce completamente os corpos e nem os funde à escuridão. Porém, com as metamorfoses e o intercâmbio entre as figuras, a possibilidade de um corpo individualizado cede a um corpo que só existe no embate entre a figura e o negrume da tela, disperso na superfície da imagem cinematográfica, que é transformada em espaço de trocas. Sem comprometer a radical diferença entre os dois filmes, especialmente em se tratando da economia de meios de *White epilepsy*, *Sombra* já antecipa o tratamento dado à matéria negra. Dito isso, retomemos esta obra.

28. Idem, p. 52.

29. Cf. Idem. Garb não defende uma igualdade absoluta entre a representação de homens e mulheres nas telas de banhistas. A subversão dos meios tradicionais de se figurar a corporeidade desloca, mas não elimina, a diferença sexual, que estaria inscrita em outro lugar que não no próprio corpo das figuras.

A primeira aparição de Jean, quando comentamos a sua transfiguração em sombra como sinal de clivagem, segregação em relação à corporeidade de sua vítima, deve ser pensada também por outro viés. Ao mesmo tempo em que é destituído de sua carnalidade, frequentemente mimetizando-se ao fundo, ele impõe sua presença não pelo encarnado, mas pelo que é dispersado na imagem: escutamos sua respiração, os gemidos de sofrimento da mulher agredida, os ruídos do embate físico entre os dois. Nos demais assassinatos e no sexo com Claire, a penumbra também envolve o corpo de Jean e das mulheres. São as cenas de maior envolvimento físico e carnal dos personagens, mas paradoxalmente as de menor visibilidade. Tal como em *White epilepsy*, a imersão das figuras dentro de um espaço obscuro é a condição para que haja um tipo de troca corporal. A carga erótica e as sensações de dor, prazer, angústia, histeria e outras que perpassam tais cenas só podem ser figuradas a partir da deformidade e omissão das figuras. A sensação do corpo só é representada às custas do seu parcial desaparecimento, pela substituição da representação perspectiva e ilusionista, que convida o olhar do espectador à imersão, pela parcial platitude, quando a imagem perde sua transparência e se mostra como é: superfície, suporte, *médium*. No lugar de um formalismo obcecado pelas propriedades do meio, o que essa proposta de *Sombra* nos coloca é a transformação do plano, da matéria fílmica, em continuidade, projeção, prótese sensorio-psicológica da figura. A profusão plástica da imagem funciona como extensão das sensações, reverberando sobre o aplanamento o que passa com os personagens. A opção é menos por tematizar frontalmente a sensação, a partir de uma *mise-en-scène* transparente, do que sugeri-la, *evocá-la* pela manipulação da matéria cinematográfica. A presença dos seres deixa de ser colocada pela sua visualidade corporal no universo naturalista, ou fixada num personagem, para ser dispersa nas deformidades da imagem e na trilha sonora.

Como em *White epilepsy*, mas em menor grau, Grandrieux faz da sombra um meio³⁰, um espaço de passagem, favorável à circularidade, às sensações que emanam do corpo. Na escuridão, sem uma visibilidade que delineie sua figura, Jean deixa-se perder no mundo dos desejos carnis e de seus instintos assassinos. É necessário, portanto, romper seu traço constitutivo, deformá-lo, transformá-lo em sombra bidimensional integrada ao espaço pictórico, para que sua experiên-

30. Ainda que não a desenvolva plenamente, Aumont discute a sombra como meio, um espaço de potencialidade. Cf. AUMONT, Jacques. *Le montreur d'ombre: essai sur le cinéma*. Paris: Librairie Philosophique J.VRIN, 2012.

cia possa emergir sobre a imagem e pelo som. Por essas escolhas, Grandrieux tenta figurar o que não tem forma, revelar o contato entre o “eu” e o mundo, o interior e o exterior dos personagens. Cria-se a partir disso, como diz Steinberg a propósito da obra de Picasso, uma “ideia de corpo”³¹.

A sombra enquanto placa sobre a qual se dispersam as sensações dos personagens faz dela um elemento que existe para além de suas propriedades físicas. Sua permanência nos dois filmes de Grandrieux não se resume meramente à obstrução ou à deficiência local e relativa da luz sobre uma superfície, nem tampouco à sucessão do dia pela noite. Sua presença é uma qualidade imanente do conteúdo, do modo de figurar as experiências sensoriais do corpo. Ela assume, por conseguinte, uma autonomia dentro do universo ficcional. Observação similar faz George Simmel³² sobre a obra de Rembrandt, na qual considera que a luz e a sombra são produzidas nas e para as pinturas, reinando apenas dentro de seus limites, servindo diretamente às intenções do pintor, à criação de um estado psicológico, mais do que à correspondência com o mundo natural.

Além de agenciar o espaço de circularidade que evoca a materialidade da figura por meio de suas sensações, a escuridão de *Sombra* é o meio de obstruir o pleno acesso do espectador aos acontecimentos e à condição de *voyeur*. Como vimos, em *Les demoiselles d'Avignon* Picasso cria um expediente formal que conduz ao envolvimento espetacular, seja pelas sugestões espaciais, seja pela impossibilidade da contemplação distanciada do nu – obstruindo a apreensão do corpo enquanto beleza formal e sem erotismo. Em *Sombra*, Grandrieux convoca a participação do espectador impossibilitando a total apreensão visual do que está em cena. Isso acontece não só pela escuridão, mas também pelos planos fechados e pela proximidade da câmera em relação às figuras, a ponto de não conseguir focalizá-las, transformando-as em manchas na imagem. Por fim, a movimentação às vezes brusca da câmera e do que é filmado distorce a imagem. O resultado dessas escolhas é que nas cenas de maior tensão, especialmente nos assassinatos, a falta de pontos de referência desorienta o espectador, impedindo que este assista a tudo passivamente. Como guia, torna-se necessário recorrer aos indícios sonoros, procurar a refletância mínima da luz sobre a epiderme das figuras e sobre o espaço. A figuração das sensações dos personagens

31. STEINBERG, Leo. Op. cit., p. 212.

32. Apud: MILNER, Max. *L'envers du visible: essai sur l'ombre*. Paris: Éditions du seuil, 2005.

vai de par com o estímulo ao engajamento sensorial do espectador. O distanciamento típico da quarta parede é flexibilizado pela sombra e pelos demais procedimentos que enumeramos. No lugar de projetar o espectador na pele dos personagens, criam-se condições formais que o envolvam, coloquem-no em hipotética presença dos corpos figurados, partilhando o mesmo manto da noite – afinal, estamos no cinema –, que tudo deve integrar e fundir.

Considerações finais

O modo com que Grandrieux conforma seu universo a partir da matéria negra, criando uma constante tensão entre a sublimação visual do corpo e sua presença sensorial na imagem é um traço constitutivo de seu cinema. Fazer da materialidade fílmica uma extensão da vida interior e das sensações da figura humana, porém, é um *topos* recorrente da vanguarda cinematográfica, pelo menos desde as décadas de 1910 e 1920, com Jean Epstein e Germaine Dulac. Nos anos 1960 e 1970, com o cinema de vanguarda norte-americano, porém, o suporte cinematográfico passa a ser uma extensão também da sexualidade do corpo, como nos filmes de Barbara Rubin, Andy Warhol, Carolee Schneemann, Stan Brakhage, entre outros. Um último aspecto correlato à materialidade da figura humana em Grandrieux ganha evidência quando cotejamos o que apresentamos até aqui com uma das obras deste período, *Fuses* (1965), de Schneemann.

Insatisfeita com *Cat's cradle* (1959), de Brakhage, em razão do que considerou um tratamento patriarcal de sua sexualidade e de sua vida afetiva com Jammes Tenney, Schneemann decide realizar um filme sobre sua relação com o marido. Seu objetivo era retratar a intimidade de um casal heterossexual igualitário, sem enregelá-lo dentro de formas idealizadas e normatizadas de gênero e sexualidade. Com um processo de filmagem e de edição que durou entre 1964 e 1967, *Fuses* é composto por cenas de Schneemann e James transando – exibindo, sem pudor, pênis, vagina, a penetração e o sexo oral – com planos do ambiente caseiro e de paisagens. O suporte pelicular é pintado, submetido a colagens, sobreimpressões, riscado, tingido e mergulhado em ácido. Como resultado, um acúmulo frenético de fragmentos de corpos, textura, cor e luz desfila pela imagem. As manchas cromáticas, a cintilação luminosa e as reações da película desintegram as figuras,

permitted them to transcend their boundaries and merge with each other and with their own image³³. The function of the shadow in Grandrieux here is substituted by the intervention over the celluloid, which functions as an extension of the sensory flux and of the remaining bodily exchanges of the couple.

A tentativa de uma circularidade entre os corpos passa não apenas pela diluição figurativa em um mesmo tecido imagético. Segundo Ara Osterweil, Schneemann realiza uma edição pautada em equivalências, em escolhas aparentemente banais, por exemplo: ao mostrar a genitália masculina, sucedê-la ou sobrepô-la à feminina, e vice-versa. Tal reciprocidade se aplica também ao sexo oral e à dinâmica do casal, de um modo geral, pois tudo implica a presença de Schneemann e Tenney, impedindo que um corpo se priorize sobre o outro. São opções que a princípio poderiam sufocar o filme dentro de uma estrutura rígida, formatada, mas essa possível sistematicidade perde-se no frenesi visual, ainda que seu efeito de horizontalidade seja mantido. Por fim, com o mesmo espírito, Schneemann desafia o tabu de filmar a frontalidade do órgão masculino, que aparece por diferentes ângulos e em diferentes estados de intumescência. “O prazer extrapola os limites do quadro. Não se pode falar em submissão ou objetificação quando amantes dissolvem tão completa e generosamente as fronteiras entre si”³⁴.

Fuses e *Sombra*, não é difícil reparar, trabalham dentro de regimes distintos de representação. Grosso modo, o primeiro é mais documental, lida com a deterioração do suporte pelicular e, em certa medida, com a frontalidade da relação sexual; o outro é ficcional, com a modulação plástica respeitando a integridade do suporte imagético, associando a sensualidade das figuras ao sexo e, ao mesmo tempo, a sua impossibilidade. Diferenças à parte, ambos partilham do desejo de transformar a imagem em extensão das sensações que os corpos em cena experimentam. Pensando essa correspondência e frente à proposta de Schneemann de transformar a carne em elemento de igualdade, de permuta e integração, torna-se mais transparente o que anteriormente salientamos sobre a distinção de gênero em *Sombra*. O negrume pictórico que situa os corpos dentro de um ambiente de parcial diluição imagética das formas, favorável à circularidade sensorial, não é suficiente para dissipar a lacuna que os distingue. A clivagem de gênero já mencionada, entre a figura umbrátil de Jean e a carnalidade objetificadora das mulheres, é indício de uma fratura

33. A descrição das operações materiais e dos seus resultados sobre a película foi retirada de OSTERWEIL, Ara. **Flesh cinema: the corporeal turn in American avant-garde film**. Manchester: Manchester University Press, 2014.

34. Idem, p. 161.

maior. *Sombra* desconhece a sugestão de presença sem a agressão ao corpo, afastando qualquer possibilidade de comunhão ou igualdade entre os seres. Possível via para essa integração, o sexo, que a todo instante ameaça irromper, é amiúde obstruído e substituído pela violência. Quando consumado, entre Jean e Claire, ao final do filme, na ressaca de todas as angústias que o precedem, perde-se na mecanicidade do ato. No que concerne à figura humana, comparado à vitalidade de *Fuses*, há algo de terrífico em *Sombra*. Não é só a forma visual que está ameaçada, ainda que compensada pela sensação. Ali, fazer-se presente só é possível a partir de uma série de privações: a do espaço, pelo negrume; a do Outro, pela incomunicabilidade; a do prazer, pela castração sexual; a da vida, pelo temor e pela proximidade da morte.

Artigo recebido em
30 de novembro de 2016.