



# Domínios da Imagem

**FOTOGENIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: UM LAGO, DE  
PHILIPPE GRANDRIEUX**

***PHOTOGÉNIE IN CONTEMPORARY CINEMA: PHILIPPE GRANDRIEUX'S UN LAC***

Lucas Murari<sup>1</sup>

Fluxo Contínuo

Dezembro de 2024

Vol.18

DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.49425

Submissão:

17/11/2023

Aceite:

08/03/2024



**Resumo:** Este artigo propõe um estudo das qualidades artísticas (técnico-estéticas) presentes no longa-metragem “Um Lago” (*Un Lac*, 2008), realizado pelo cineasta francês Philippe Grandrieux. A investigação se dedica a examinar as abordagens e as interpretações do conceito de fotogenia, remetendo ao debate surgido na vanguarda cinematográfica da década de 1920, notadamente nas teorias pioneiras de Louis Delluc e, de forma destacada, no trabalho de Jean Epstein. Destaca-se, ainda, a relevância de algumas proposições teóricas de Antonin Artaud, enriquecendo a compreensão do filme de Grandrieux no contexto das influências artísticas que permeiam sua obra. O artigo utiliza como metodologia a análise fílmica, destacando algumas cenas e imagens fundamentais do filme “Um Lago”.

**Palavras-chave:** Fotogenia; Cinema contemporâneo; Philippe Grandrieux; Teoria do Cinema; Estética.

**Abstract:** This article proposes a study of the artistic (technical-aesthetic) qualities present in the feature film “*Un Lac*” (2008), directed by french filmmaker Philippe Grandrieux. The research is dedicated to examining the approaches and interpretations of the concept of “photogénie”, referencing the debate that emerged in the avant-garde of the 1920s, notably in the pioneering theories of Louis Delluc and, prominently, in the work of Jean Epstein. It also underscores the relevance of certain theoretical propositions by Antonin Artaud, enhancing the understanding of Grandrieux’s film within the context of the artistic influences that permeate his work. The article employs film analysis as its methodology, emphasizing some scenes and images from the film “*Un Lac*”.

**Keywords:** Photogénie; Contemporary cinema; Philippe Grandrieux; Film theory; Aesthetics.

## 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.*

---

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ). Pesquisador de pós-doutorado (bolsa FAPERJ). E-mail de contato: lucasmurari@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6468-0199>



*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. Essas anotações revelam 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. Grandrieux continua a investigação de recursos estéticos e narrativos apresentados em seus trabalhos anteriores: a busca por uma *mise en scène* da sensação. Contudo, ele abandona fundamentos essenciais de *Sombra* (*Sombre*, 1998) e *A Vida Nova* (*La Vie Nouvelle*, 2002), como a violência excessiva e o sexo explícito. O artista opta, neste novo contexto, pela intensidade e pela força de composição imagética. Algumas assinaturas do seu estilo artístico continuam presentes, como a importância dos elementos corpóreos, a percepção háptica e a escuridão dos planos fílmicos. *Um Lago* acentua a densidade visual em uma espécie de pictorialidade expressiva. O enfoque são artifícios cinemáticos, 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 Delluc como uma “lei do cinema”, e desenvolvida principalmente por Jean Epstein<sup>2</sup> como uma espécie de fascínio presente na constituição da imagem – ajuda na compreensão dessa potência estilística. Ambos os cineastas-teóricos prezavam por uma espécie de “cinema puro”, um cinema de pesquisa, apto a se constituir como uma expressão própria, autônoma, distinta de campos artísticos como a literatura e o teatro.

A reflexão em torno da fotogenia começou no campo da fotografia, inicialmente vista como um aprimoramento da pintura, mas logo se reconheceu que as imagens técnicas possuíam especificidades únicas e distintas. Os teóricos Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 136) observam que o conceito surgiu em 1851 para designar objetos que “produzem” luz de forma suficiente para impressionar a placa fotográfica. Com o aprimoramento de emulsões cada vez mais fotossensíveis, o termo passou a se referir a uma qualidade inerente dessa “produção de luz”. A abordagem estética do cinema adotou o conceito logo após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), especialmente na França. Uma definição sumária dessa noção é: “qualquer aspecto das coisas, seres, ou almas cujo caráter moral seja realçado pela reprodução cinematográfica” (EPSTEIN *apud* STAM, 2003, p. 50). É importante ressaltar que a fotogenia não é própria a todas as cenas, sequências ou planos: para Epstein, por exemplo, ela define uma concepção de cinema. Vale ressaltar que muitos expoentes das vanguardas cinematográficas da década de 1920 questionaram o caráter mimético das imagens, enveredando por um sentido contra

---

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

produções com enfoques mais comerciais e/ou tradicionais. Alguns dos recursos utilizados naquele contexto, em torno desse tipo de embate, foi por meio do *chiaroscuro* da fotografia cinematográfica (recurso baseado no uso do contraste entre luz e sombra para criar a ilusão de volume), do *slow motion* (técnica de filmagem na qual o movimento da ação é desacelerado, como uma câmera lenta), do *fast motion* (técnica de filmagem em que o movimento da ação é acelerado), da sobreimpressão (procedimento de montagem onde uma imagem é colocada sobre outra), 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 mecânicas: “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). São escolhas presentes nas escolas de vanguarda da década de 1920: no Expressionismo Alemão, no Impressionismo Francês, no Construtivismo Soviético, que problematizaram a recorrente representação figurativa do meio cinematográfico.

A noção de fotogenia, entretanto, é fundamental na consolidação do cinema como arte<sup>3</sup>. 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 fotogenia é seu caráter de valor estético, essencial, mas indescritível; ela é sentida, mas não é explicada; é constituída, mas não analisável” (AUMONT, 2012, 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, tradução minha). Esse 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, tradução minha). É uma alteração da percepção tradicional, instituída por capacidades cinemáticas. Em outras palavras, essas técnicas, recursos ou procedimentos artísticos transformam a experiência sensorial e cognitiva, modificando a forma como os espectadores lidam com o espaço e com o tempo (espaço-tempo). Valoriza-se, com isso, a noção de “instante”. O conceito opera virtualmente, como um entendimento não linguístico, irracional, que independe das capacidades cognitivas tradicionais. O pesquisador Leo Charney complementa: “para Epstein, a essência do cinema

---

3 Essa defesa do cinema como arte é uma marca em comum do pensamento das vanguardas. Annette 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 lhes era próprio, foi no sentido de demarcação e legitimação de uma nova forma de expressão. Os filmes, à medida 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 a outras artes.

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, ou melhor, a narrativa, novamente não é o primordial nessa interpretação da arte cinematográfica. A fotogenia investiga a experimentação espacial e temporal, principalmente das intensidades imagéticas, mas também sonoras. Desse modo, representa a busca pelo momento sublime: uma experiência de alto grau na escala de valores estéticos, que proporciona uma sensação de transcendência – 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 fílmica, a “cinematograficidade” (AUMONT, 2012, p. 91).

## DÍÁLOGOS ENTRE A VANGUARDA HISTÓRICA E O CINEMA CONTEMPORÂNEO

Alguns aspectos se destacam nas reflexões vanguardistas de Epstein e ressoam no cinema contemporâneo de Philippe 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. A historiadora do cinema Nicole Brenez (2003) reconhece as imagens de Grandrieux como o equivalente aos textos de Epstein. Para essa autora, as teorias de Jean Epstein reorganizam completamente as categorias artísticas, em especial a percepção. Já as obras do cineasta Philippe Grandrieux 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 grandes elipses, *jump cuts*, digressões intertextuais. Segundo Epstein, o tempo<sup>4</sup> 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, tradução minha).

Grandrieux radicaliza a percepção temporal em suas obras audiovisuais. Sua *mise en scène* faz com que às imagens circulem livremente, sem a preocupação de qualquer tipo de contextualização. O realizador opta por uma feição radical de percepção, virtual, valendo-se do embaralhamento dos planos e a consequente selvageria narrativa. O ritmo é acentuado pela

---

4 Epstein foi um grande leitor de filosofia e novidades científicas. A teoria da relatividade de Einstein exerceu um grande impacto em seu pensamento. Ele se formou em medicina, mas se engajou muito jovem na poética modernista e na defesa do cinema como arte.





intensidade desordenada da matéria filmada; a sensação como precedente ao sentido lógico. Grandrieux explica isso em entrevista:

[...] um belo aspecto é o tempo no processo de edição, um processo intelectual. Você corta as coisas e **as** 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. (BORCHERT; VETTER, 2012, tradução minha):

As montagens caleidoscópicas de seus filmes, caracterizadas pela justaposição de múltiplas camadas narrativas, entrelaçam a realidade social, a fantasia, os sonhos, o fluxo de consciência, as performances artísticas, a memória. Essa combinação cria uma variação espaço-temporal constante, onde diferentes dimensões se mesclam em uma dinâmica complexa de registros visuais e sonoros. Grandrieux constrói, desse modo, um verdadeiro universo fabulatório, ou, nas palavras de Deleuze e Guattari (2010, p. 154), uma faculdade visionária. As reflexões de Jean Epstein corroboram que o cinema produz uma temporalidade própria<sup>5</sup>, 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), seu longa-metragem mais célebre, não são alterações do mundo, mas revelações da duração fílmica 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, tradução minha).

Em *Um Lago*, o sistema de montagem temporal adotado é linear, objetivo. Mesmo assim, como apresentado nas *Notas* escritas em julho de 2007, o cineasta ressalta que um dos poderes do cinema é que ele nos permite viver dentro de um mundo, como o sonhador, que vive dentro de seu sonho (GRANDRIEUX, 2007). A trama do filme se concentra em torno de um lago isolado (Fig. 1), povoado inicialmente apenas por uma família, habitante de um mundo rodeado pela natureza: montanhas, penhascos, densas florestas, neblinas, nuvens e neve por todos os lados. Os elementos minerais são recorrentes na filmografia de Grandrieux,

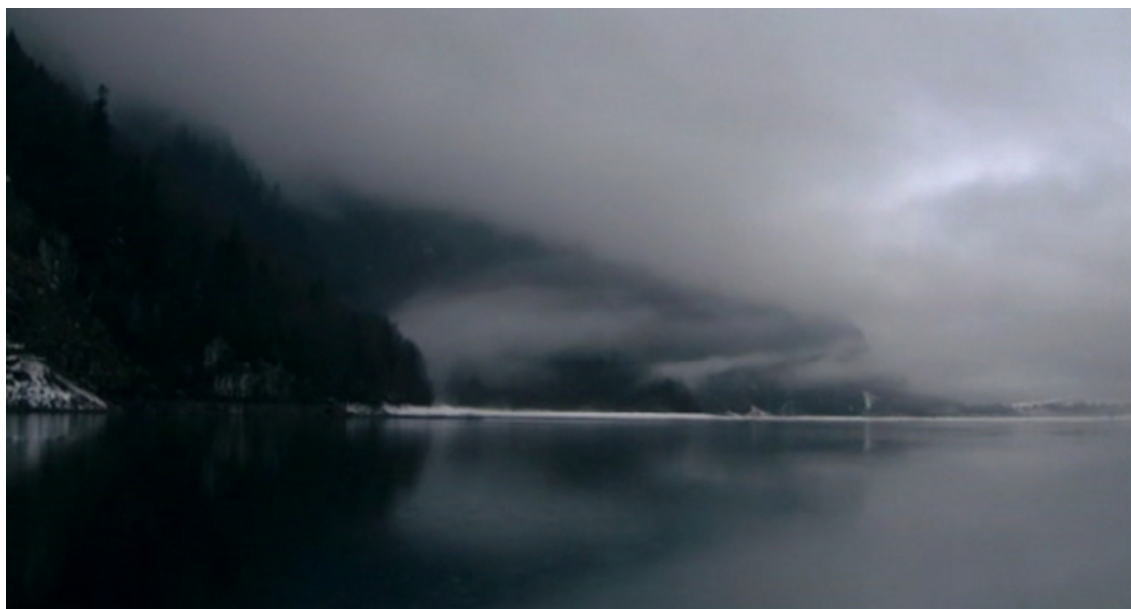
---

5 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.



porém, nesse terceiro filme, são cruciais na criação da atmosfera, no sentido em que esta é uma expressão da relação entre o indivíduo e o mundo.

Fig. 1: plano de *Um Lago* (*Un Lac*, 2008), de Philippe Grandrieux.



**Fonte:** captura de tela do filme.

## 2. *Um Lago*: corpos e paisagens

O plano geral é um enquadramento que possui prestígio estético<sup>6</sup> 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. Jacques Aumont frisa que esse uso – emocional – da paisagem não só alcança a pintura, como a prolonga. Este teórico francês 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 em particular de Grandrieux, são às paisagens, e não os espaços. Os personagens se tornam secundários nessas grandes externas. A linguagem cinematográfica tradicional compreende esses planos gerais de paisagem como uma quebra no ritmo do filme. Grandrieux utiliza a percepção fílmica desses ambientes como uma revelação fotogênica, utilizando a matéria natural como meio para atingir a sensação. O lago é tão importante

---

6 Na linguagem cinematográfica tradicional, o plano geral é utilizado para situar os personagens no espaço em que se encontram ou para apresentar o local da próxima cena, servindo essencialmente como uma espécie de plano de contextualização.

para a diegese que está presente no próprio título da obra, e esta é permeada de paisagens afetivas, criadas como valor de experientiação 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 geografia<sup>7</sup>, 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, no filme de Grandrieux, 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.

*Um Lago* 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 nos longas-metragens anteriores realizados por Grandrieux. Jurgen surge pelo meio da vegetação próxima ao lago. A câmera o segue o tempo todo, em primeiro plano, 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, tradução minha). 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 píer. O final da sequência termina com algumas paisagens misteriosas da lagoa, dos rochedos, da floresta enevoadas, apreendidos de um modo puramente fotogênico. Grandrieux afirma em entrevista (BORCHERT; VETTER, 2012) que pensa a beleza como uma decisão política de uma forma, e não apenas sobre fazer coisas bonitas, belas imagens. O realizador 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, p. 88, tradução minha).

---

7 Os conceitos de geofilosofia, território, desterritorialização e reterritorialização são fundamentais em *O Que é a Filosofia?* (2010).





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” (GIL, 2005, p. 125). É o enigma frequentemente comentado pelo pintor Paul Cézanne: “o homem ausente, mas inteiro na paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 219). Os personagens não são captados pela imagem, mas estão virtualmente presentes pela força da caracterização dos quadros cinematográficos. A dimensão e a onipresença são decisivas como criação atmosférica. Uma das definições do conceito de “perceptos” ajuda 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 experiencição da presença das coisas, tão grande, imensos. 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 complexo plano de composição artística. São construções artificiais, com valores estéticos e narrativos. Para *Béla Balázs*, “a estilização da natureza é a condição para que um filme se torne uma obra de arte [...] A câmera tem a tarefa paradoxal de pintar, com a máquina fotográfica, imagens de atmosfera” (apud AUMONT, 2011, p. 71). As cores dos planos são realçadas, tornando-se um dado de expressividade. A tonalidade da imagem não é apenas ornamental, possui valor funcional<sup>8</sup>. Esse viés pictórico presente no estatuto da imagem cinematográfica não é apenas estilístico, é utilizado como valor poético, como teorizado por Epstein. A *mise en scène* recorre aos artifícios da imagem – distorções, trabalhos com o foco, contrastes, nuances –, resumidos por Aumont como uma materialidade não figurativa (AUMONT *et al.*, 2009, p. 47), que dinamiza o caráter fotogênico. A natureza de *Um Lago* é vista como um ser atuante, absorvida pela sua força orgânica, ou seja, filmada como elemento diegético. 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. Jean Epstein, em seus textos, preza pela filmagem da paisagem como uma força pictórica, ampliando a percepção para além dos tradicionais aspectos visuais. Este importante artista de vanguarda realizou *A Montanha Infiel* (*La montagne infidèle*, 1923) sobre o Etna, um vulcão

8 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 no último a cor tem uma importância figural e constitui o próprio corpo do filme (Fihman, 2002, p. 38-39).



ativo situado na Sicília. Poucos anos depois, escreveu 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 em torno 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 assim:

[...] 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 Jurgén 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 exibe” (EPSTEIN, 2008, p. 279). O texto dito ou escrito de toda a cena é mínimo. É a ruína do esquema sensorio-motor, o modelo predominante no cinema clássico em que a narrativa tende a seguir uma progressão lógica subordinada. A comunicação, nesta sequência, 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 Jurgén: “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). 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 à plasticidade figural. Sarinah Masukor (2013) define o filme como uma “materialidade sublime”. 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 paisagens<sup>9</sup> (natureza). O pintor francês cria uma visualidade háptica (forma de percepção visual que privilegia a evocação de sensações táteis sobre as ópticas), em que a superfície geométrica (a textura) 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:

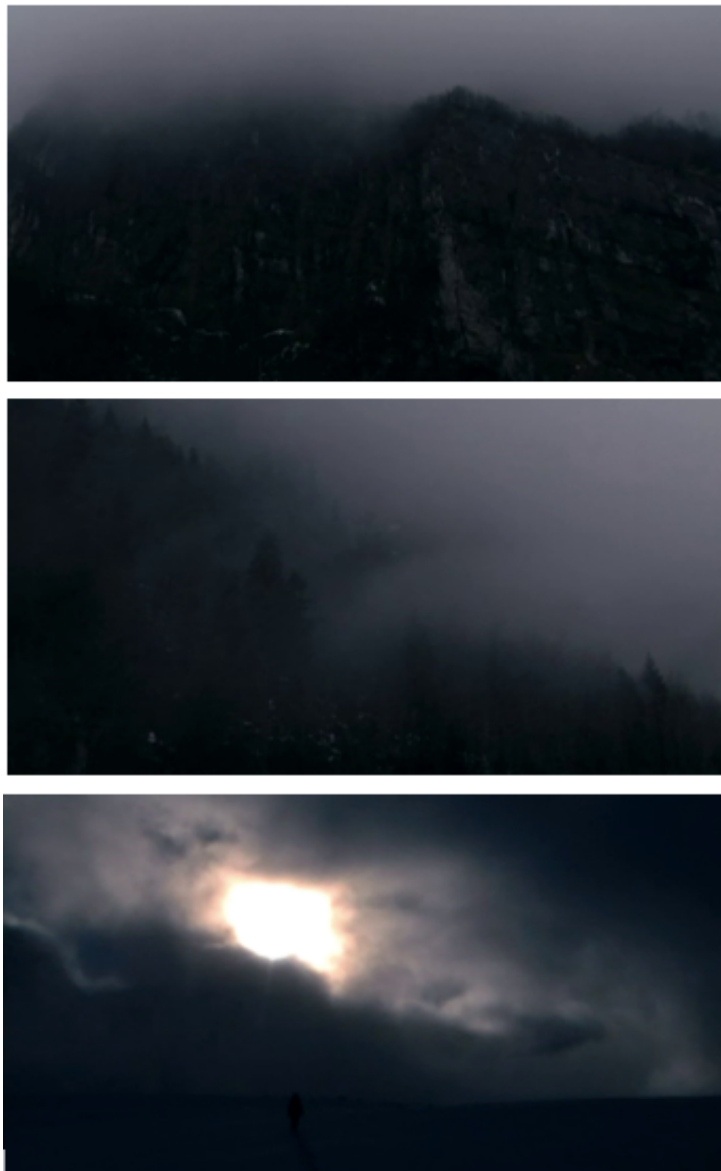
[...] a lição de Cézanne vai além dos impressionistas: não é no jogo 'livre' ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação, mas no corpo, mesmo que no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no 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, 2007, p. 43).

Esse longa-metragem de Philippe Grandrieux explicita a atmosfera dos planos, mas por meio da geometria das montanhas, da plasticidade das florestas, da ondulação das águas/da chuva (Fig. 2).

---

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

**Fig. 2:** cenas de paisagem de *Um Lago*



**Fonte:** captura de tela. Trecho do filme [00:05:16 - 00:05:43].

O realizador filma a ordem da impressão, ampliando os efeitos estéticos e dramáticos presentes 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 também recusa a longa duração 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 presença material. A fragmentação é utilizada na sua essência poética, e não analítica<sup>10</sup>. Isso estabelece uma relação direta de expressividade, conferindo às imagens uma qualidade sensorial. 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, tradução minha). 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 à crina, a câmera se aproxima ainda mais. O cineasta usa o primeiro plano pela sua potencialidade abstracionista. O artista investiga, por meio dessas escolhas, 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, tradução minha). Um plano crucial no filme são *closes* de mãos tateando corpos, rostos e espaços. É uma imagem frequente em *Um Lago*, utilizada de maneira sensível (Fig. 3).

---

10 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.





**Fig. 3:** cenas de mãos de *Um Lago*.



**Fonte:** captura de tela. Fotogramas extraídos de diferentes momentos do filme.

Em duas cenas, ainda no começo, os irmãos acariciam a pele do cavalo com o enquadramento registrando apenas esse contato corporal. Na 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 Jorgen, 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 experientiação do corpo como elemento dramático e principalmente estético. O poeta e dramaturgo Antonin Artaud, uma das

principais influências<sup>11</sup> 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 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. Artaud recusa<sup>12</sup> o cinema abstrato visual, pelo seu caráter essencialmente formal e crítica as obras de fundamento psicológico, 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*<sup>13</sup>. O artista preza por uma terceira via, de choque e sensação, com destaque para a dramaturgia puramente imagética. Vale ressaltar que o uso que Deleuze (2007) 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 movimentos. Esse gesto 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

11 Philippe Grandrieux 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 nov. 2023.

12 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 mudo. O autor deveria se referir aos filmes de Man Ray, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Fernand Léger.

13 Para mais detalhes, ver Artaud (2001, p. 181-183).



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 como força de violência. 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, afirmou em entrevista que, durante as filmagens, Grandrieux estava lendo sobre Jean Epstein, terremotos e câmeras trêmulas (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 cineasta foi em um hotel à beira do Mar Adriático, enquanto viajava com a família pela Croácia, e a sessão coincidiu com um terremoto. Isso o impactou, toda a sala estremeceu, 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. Jean Epstein acreditava no poder do cinema, na imprevisibilidade para desvendar o que está além do senso comum. O artista 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, tradução minha). 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. Alexei 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, é realçado. 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. Alexei 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. O crítico de cinema Adrian Martin define esse 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, tradução minha).

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, tradução minha).

A impossibilidade do amor incestuoso entre Hege e Alexi recai pela ênfase da cobiça sexual. Toda a busca e a frustração do personagem seguem 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 no 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.

O uso da luminosidade é uma exploração visual importante nesse sentido. A fotografia explora a luz com controle da matéria fílmica, dando continuidade a tradições herdadas da pintura e das artes visuais. Essa utilização cênica foi desdobrada na história do cinema de inúmeras maneiras. Aumont distingue três tipos de função<sup>14</sup>: simbólica, dramática e atmosférica. Em primeiro lugar, 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)<sup>15</sup>, de F. W. Murnau<sup>16</sup>: “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). Em segundo lugar, a função dramática 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”

14 Esse esquema pode ser tensionado com outros objetos artísticos.

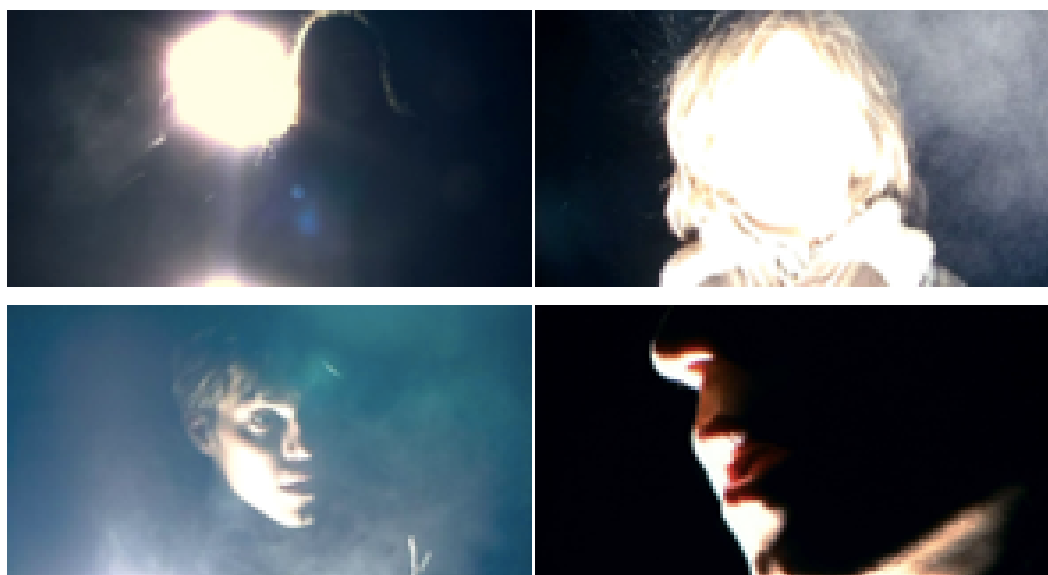
15 Sobre *Fausto*, outro livro de Aumont reforça o potencial da luz: “se trata de um filme em que a origem elétrica das iluminações não é confessada” (Aumont, 2012, p. 61).

16 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.



(AUMONT, 2011, p. 174). Essa elucidação da luz está ligada a opções verossímeis, com contrastes e pontuações direcionadas. Cito 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 foge de casa, Hege e Jurgen vão procurá-lo. É noite, e eles utilizam lanternas na busca pelo irmão (Fig. 4).

**Fig. 4:** planos de luz de *Um Lago*



**Fonte:** captura de tela. Fotogramas extraídos de diferentes momentos do filme.

A imagem utiliza a matéria luminosa como um guia, 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 o quadro cinematográfico. 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.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência de cinema é enriquecida pelas possibilidades fotogênicas. O uso da materialidade como força de expressão se torna um elemento estético para a *mise en scène* de Grandrieux. A pesquisadora 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 escrito por Epstein:

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

Brenez 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 lhes 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 artísticos 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, tradução minha), 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).

*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 de Philippe Grandrieux 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 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 e Cézanne utilizaram como dado essencial em suas obras. Os pintores expuseram, em seus quadros, a intensidade das luzes, das cores, do brilho, e que também rodeia esse 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.

## REFERÊNCIA FÍLMICA

*Um Lago* (Un Lac). Direção de Philippe Grandrieux. Produtora: Shellac Sud. França, 2008, 85'. DVD.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BORCHERT, Amos; VETTER, Dennis. Interview with Philippe Grandrieux. *Negativ*, n. 17, 2012.

BRENEZ, Nicole. The Body's Night: An Interview with Philippe Grandrieux. *Rouge*, v. 1, n. 1, 2003. Disponível em: <<http://www.rouge.com.au/1/grandrieux.html>>. Acesso em: 24 out. 2023.

BRENEZ, Nicole. 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.

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.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.



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

EPSTEIN, Jean. *Cinéma*. London: Forgotten Books, 2013.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. v. 1 e 2. Paris: Editions Seghers, 1974.

FIHMAN, Guy. Le mouvement des couleurs et la Cinéchromie. In: COSTANTINI, Michel; SOULAGES, François (orgs.). *La couleur Réfléchie*. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 29 - 40.

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.

GRANDRIEUX, Philippe. Grandrieux: de A à G. Classe de maitrê avec Philippe Grandrieux. *Hors Champ*, Montréal, Canadá, 2012. Disponível em: <<https://horschamp.qc.ca/article/grandrieux-de-a-g>>. Acesso em: 12 nov. 2023.

GRANDRIEUX, Philippe. Sur l'horizon insensé du cinéma. *Cahiers du cinéma hors série*. Le siècle du cinema. Paris: 2000.

GRANDRIEUX, Philippe. *Synopsis*. Website pessoal de Philippe Grandrieux, jul, 2007. Disponível em: <[http://grandrieux.com/content/lac\\_scenario\\_texte\\_02.php?lang=en](http://grandrieux.com/content/lac_scenario_texte_02.php?lang=en)>. Acesso em: 04 nov. 2023.

GRANDRIEUX, Philippe. 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 nov. 2023.

KELLER, Sarah; JASON, Paul (Orgs.). *Jean Epstein*: Critical Essays and New Translations. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2012.

MASUKOR, Sarinah. Sublime Materiality: Un Lac. *Screening the Past*, v. 37, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2013/09/sublime-materiality-un-lac/>>. Acesso em: 12 out. 2023.

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 nov. 2023.

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

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

MICHELSON, Annete. 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, 1990.

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



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

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 out. 2023.

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

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

