

CINEMA

O PENSAMENTO VISUAL EPSTEINIANO: ROSTO, FLUIDO E ANIMISMO

JEAN EPSTEIN'S VISUAL THINKING: FACE, FLUID AND ANIMISM

EL PENSAMIENTO VISUAL DE JEAN EPSTEIN: ROSTRO, FLUIDO Y ANIMISM

Edson Pereira da Costa Júnior¹

RESUMO: Os escritos teóricos e os filmes de Jean Epstein frequentemente exaltam o olho da câmera e a inteligência da máquina cinematográfica. No emaranhado de caminhos que se desdobram a partir desse entusiasmo diante do dispositivo, típico das vanguardas europeias do início do século XX, tentamos identificar as bases para o pensamento visual do autor. A análise se concentra sobre a figuração do rosto humano, a lógica do fluido e o princípio animista. Trata-se de um tripé presente tanto na produção teórica como fílmica de Epstein, e essencial para compreender a relação tão cara à sua obra entre o cinema e o tempo.

Palavras-chave: Jean Epstein. Estética cinematográfica. Tempo. Animismo.

ABSTRACT: Jean Epstein's writings and films often exalt the camera eye and the intelligence of the film machine. In addition to this enthusiasm for the device, typical of the European vanguards of the early 20th century, we have tried to identify the basis for the author's visual thinking. The paper focuses on the figuration of the human face, the logic of the fluid and the animistic principle. The analysis of these elements, present in the writings and films, allows to understand the axis of Epstein's poetics and aesthetics: the relation between cinema and time.

Keywords: Jean Epstein. Film aesthetics. Time. Animism.

¹ ORCID: 0000-0001-8523-8664 E-mail: jredsoncosta@gmail.com



RESUMEN: Los escritos teóricos y las películas de Jean Epstein a menudo ensalzan el ojo de la cámara y la inteligencia de la máquina de película. En la maraña de caminos que se desarrollan a partir de este entusiasmo por el dispositivo, típico de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, hemos tratado de identificar la base del pensamiento visual del autor. El análisis se centra en la figuración del rostro humano, la lógica del fluido y el principio animista. Es un trípode presente tanto en la producción teórica como fílmica de Epstein, y esencial para comprender la relación tan querida por su trabajo entre el cine y el tiempo.

Palavras clave: Jean Epstein. Estética del cine. Tiempo. Animism.

Introdução

Jean Epstein talvez seja o grande teórico da vanguarda francesa da década de 1920, tanto pela robustez quanto pelo alcance de seus escritos. Apesar de manter-se em diálogo pontual com contemporâneos como Germaine Dullac, Élie Faure e Ricciotto Canudo, a sua estética segue direção singular, na qual a reflexão sobre o cinema é flanqueada e, em determinados momentos, amparada por uma epistemologia de cunho fenomenológico. A representação do corpo está longe de constituir o tema central, mas acaba sendo um desdobramento natural dos seus postulados estéticos gerais. Dado que também foi realizador, tentaremos cotejar o teor dos seus escritos com a proposta de seus filmes a fim de perceber como essas duas instâncias corroboram a modulação da figura humana. Tal exercício, não é novidade, tem seus limites em razão do descompasso entre o Epstein teórico (especialmente o dos textos posteriores à década de 1930) e o cineasta.

Como sugere Jacques Aumont (1998), as produções fílmica e teórica de Epstein possuem pelo menos duas fases distintas. A primeira concerne aos anos 1920, quando o impulso modernista e em consonância com traços de movimentos como o construtivismo e o futurismo se deixa entrever pelo culto do autor à eletricidade, mecanicidade e velocidade. O período também coincide com a década mais experimental do seu cinema e com reflexões teóricas diretamente vinculadas a procedimentos técnicos e à linguagem fílmica. Esse quadro muda na produção mais tardia, pois os textos publicados depois da Segunda Guerra Mundial, em *L'intelligence d'une machine*, *Esprit de cinéma* e no póstumo *Alcool et cinéma* constituem um momento de inflexão no qual a teoria "se desenvolve no abstrato, sem empiria, como discussão de fenômenos gerais e categorias

a priori consideradas em si mesmas, em sua possibilidade ou sua virtualidade”² (AUMONT, 1998, p. 89, tradução nossa). Assim, o tom filosófico dificilmente se articula com o trabalho prático.

Um dos eixos norteadores tanto dos filmes como dos textos de Epstein se localiza no valor aditivo do cinema, no que o aparato e, especificamente, o domínio *técnico*³ permitem revelar e extrair do mundo. Por mais que o resultado final desse processo sofra variações – ora o autor fala na vocação para o feérico, ora na revelação do invisível, ora no alcance da verdade – a lógica é a de uma espécie de clarividência assegurada pelos e específica dos procedimentos cinematográficos⁴. As consequências do valor aditivo compreendem desde o âmbito epistemológico, com uma articulação fílmica capaz de transcender o espaço euclidiano e de apreender o mundo por um sistema outro que não o racionalista, até uma nova modulação do corpo filmado. Quanto ao último ponto, Epstein (1974) se concentra e exalta a função do *close up*, artifício cujo funcionamento – pautado na aproximação focal a tal ponto de desvelar o que em outras condições permanece indistinto ou inacessível – acaba por encarnar metaforicamente a ideia de aditamento. A face humana será, aqui, nossa porta de entrada para o universo do realizador. O percurso ao longo do artigo se desenhará na forma de um ir e vir entre a representação do corpo e os princípios gerais do pensamento epsteiniano.

A superfície do rosto, o mundo interior

Basilar para Epstein, como para outros membros da vanguarda francesa, a possibilidade da imagem cinematográfica se tornar um meio apto a figurar o estado interior, a subjetividade da figura humana. Por essa via, o autor atribui ao *close up* a função de radiografia dos seres, de acesso ao lado mais íntimo e verdadeiro dos

² Do original: Se déroule dans l’abstrait, sans empirie, comme discussion de de phénomènes généraux et de catégories *a priori* envisagés en eux-mêmes, dans leur possibilité ou leur virtualité.

³ Nesse sentido, convém recobrar uma diferença essencial entre Canudo (1995) e Epstein (1974). O primeiro, em pelo menos dois textos – “Defendons le cinématographe” e “Le septième art et son esthétique: La tâche de l’Écraniste” – critica os realizadores que se contentam com a tirania da técnica, reservando-se ao seu domínio e deixando em segundo plano o primordial: os princípios do espírito, a sensibilidade que deveria coordenar a mão artística, tal qual acontecia com os pintores e escultores. Epstein, ainda que claramente compartilhe do entusiasmo artesanal/autoral sobre os cineastas, atribui valor essencial ao controle do aparato.

⁴ Para não mencionarmos o uso do termo “fotogenia”. Evitá-lo-emos no presente artigo por considerar seus contornos bastante imprecisos e em razão dos diferentes sentidos que, parece-nos, assume ao longo da obra teórica de Epstein. No mais, como Xavier (1978) e Aumont (1998) já evidenciaram, a ideia de aditamento ou revelação pelo cinema foi algo comum em outros teóricos dos anos 1920, como Vertov e Bálazs. Poderíamos incluir, também, os textos de Canudo (1995).

atores, tal como se desvelasse o envelope carnal para apresentar diretamente os dramas interiores. O cinema funcionaria como revelador, arte espírita na qual o ator abandonaria a sua feição ilusionista e a representação de uma personagem para viver, *ser* – noção de autenticidade e recusa de técnicas de interpretação também comuns a Louis Delluc, Canudo e Abel Gance (XAVIER, 1978).

Para Epstein (1974), o *close up* transmuta o homem e permite que o espectador grave por alguns segundos em torno de um sorriso ou de outros traços fisionômicos que adquirem retórica particular. Já não se trata do que se cria a partir da figura e de seu gesto, mas da modulação do corpo pelo intermédio da forma que cristaliza essa expressividade. Assim, a monumentalidade do rosto na tela permite divisar os movimentos infinitesimais e as contrações musculares da fisionomia, transformada em paisagem. Com os sentimentos dos personagens dispersos nas reentrâncias, saliências e texturas da pele filmada em *close up*, a tragédia do cinema passa a ser anatômica. Em lugar da palavra, de uma divisão em atos, tudo poderia ser visto no rosto. Abstração de Epstein? Não quando se recobra um dos seus mais célebres e líricos filmes, *Coração fiel* (*Coeur fidèle*, Jean Epstein, 1923).

Figura 1 – Marie na moldura da janela



Figura 2 – O contracampo se sobrepõe ao rosto



Fonte: Capturas de imagem de *Coração fiel* (*Coeur fidèle*, Jean Epstein, 1923).

Logo no início da película, a personagem Marie (Gina Manès) se recosta na janela do bar em que trabalha e olha para o horizonte. O plano seguinte, em *close up*, carrega parte da mística defendida por Epstein em seus textos. Sobre o fundo negro e com uma expressão pétrea, Marie é ladeada pela moldura da janela e, diante de seu rosto, sobre o vidro, flutuam os reflexos do mundo exterior desfocados (Figura 1). Para além da sensação de enclausuramento sugerida pela superfície vítrea e pela moldura, a isolar a figura do espaço extramuros, a composição do plano realça o olhar distante, a mirar o fora de campo.

Figura 3 – A face desaparece



Figura 4 – A câmera passeia



Figura 5 – Destruição



Fonte: Capturas de imagem de *Coração fiel* (*Coeur fidèle*, Jean Epstein, 1923).

Figura 6 – Sucessão de espaços



Figura 7 – Ruínas



Figura 8 – Marie sobre os estilhaços



Fonte: Capturas de imagem de *Coração fiel* (*Coeur fidèle*, Jean Epstein, 1923).

A próxima imagem (Figura 2), que inicialmente aparenta ser um *raccord* de olhar, é o preâmbulo de uma sequência de planos de diferentes lugares e pontos de vista que, ao fim, retorna para o rosto de Marie (Figura 3 e Figura 8). O desfile de visões muda o regime narrativo, figurando um fluxo de pensamento visual que percorre a zona portuária e evidencia o estado da personagem, o seu alheamento diante do cotidiano do bar. Acompanha-se uma espécie de *flânerie* espiritual conduzida pelo próprio íntimo da figura, em um passeio irrealizável em termos realistas – o corpo permanece imóvel –, mas tornado possível pelo cinema, que modula a sensação em deslocamento por um espaço misto, tanto mental como físico. O olhar contribui para o esvaziamento da presença da personagem e atua como o disparador dos seus pensamentos e/ou de sua memória (talvez os espaços sejam lembranças de outros dias), de um contracampo imaginário. Antes mesmo desse desfile de imagens interiores, o *close up* nos coloca diante do reflexo do vidro, no qual pululam massas informes, indistinguíveis, como *flous*, nimbois, matérias vaporosas que contrastam com a fixidez do rosto, tal como substâncias evanescentes flutuando sobre um fundo rochoso. Já a própria composição do *close up*, portanto, põe em comunicação dois vetores distintos, o impalpável e o concreto, antecipando o que se desenrolará a seguir, quando pela sequência de

planos o filme dá forma, modula visualmente a sensação que escapa do interior da figura, do invólucro fechado e firme do corpo filmado para ganhar a tela.

O efeito desencadeado pelo *close up* vai além da dimensão espacial: na sequência, desconhecemos também a duração exata, pois não se trata do tempo mensurável da física einsteiniana, e sim de um tempo que talvez deva muito mais a Henri Bergson, impregnado pelas oscilações interiores, subjetividade e consciência. Entre o *close up* inicial e o final, a permanência de Marie frente à janela pode ter durado meros segundos ou a eternidade de um dia. O rosto na tela sugere essa elasticidade ou mesmo compressão da duração de acordo com os humores. O que possibilita isso? À primeira vista, a expressão fisionômica é poderosa em si mesma, o olhar distante sugere as afecções, bem como a cisão entre a mente (em movimento) e o corpo (estático) que se dará ao longo da sequência. Mas para além dessa potência natural do olhar e do rosto, para além desse viés ativo primário que emana da figura, há pouca contribuição da corporeidade. Marie permanece imóvel durante o *close up*, tal como um modelo que espera enquanto o cineasta tenta extrair-lhe a essência que irá imprimir na imagem fílmica. É menos a figura em si mesma do que a ação do realizador de esculpir a sua matéria a fim de acrescentar-lhe potência visual.

A primeira etapa desse filtro que contribui para a retórica do corpo diz respeito à presença, no *close up*, de um motivo recorrente na tradição pictórica ocidental: a janela. A superfície vítrea que inicialmente demarca a separação entre Marie e o exterior do bar nos coloca diante de pelo menos duas tradições referentes a tal dispositivo óptico: a da imersão do olhar e a do caráter autorreflexivo.

No primeiro dos casos, está em jogo um mecanismo comum à cultura renascentista, a *veduta*, uma abertura criada a partir do recorte no espaço representado: no interior de uma cena geralmente hermética, os pintores inseriam, a partir de portas, janelas ou quaisquer outras bordas, frestas pelas quais se descortinava um espaço extensivo, projetivo. Ao tornar acessível e penetrável ao espírito humano a vastidão infinita do mundo, a *veduta* está em consonância com outras técnicas utilizadas para a balizagem em profundidade do espaço, bem como com a significação social e simbólica desse último para a cultura do Renascimento italiano (FRANCASTEL, 1990).

Em comparação com essa visada, o que a sequência analisada de Epstein nos coloca é uma janela que, dentro do espaço inicialmente fechado e limitado do bar, instaura um valor expansivo, a abertura para um lugar outro. Se na pintura renascentista a *veduta* acabava por funcionar além do nível ilusionista, pois não necessariamente obedecia à unidade de escala e nem à identidade com o

ângulo de visão do espaço no qual estava inserida, a *veduta epsteiniana* opera igualmente segundo uma clivagem. Já não se trata apenas de descontinuidade visual, mas da própria natureza da representação: a passagem do *close up* para a sequência demarca a mudança do universo concreto para o mental, do ambiente exterior para a sensação interior, do tempo de duração realista para o tempo subjetivo. A janela atua como *medium*, dispositivo intermediário pelo qual se esboça uma nova realidade em que o que se vê do outro lado já não é o resultado do olhar objetivo ou neutro, mas o mundo filtrado por uma tela que imprime à imagem uma distorção ou desrealização.

Ao longo da arte ocidental, a presença da janela sinaliza também o caráter autorreflexivo, remete a uma imagem dentro de uma imagem e, conseqüentemente, à pintura tematizando-se em si mesma. Temos essa configuração desde pelo menos Alberti, que comparou a *mise en perspective* pictórica da realidade com a visão através de uma janela aberta, seja a partir da imersão do olhar em um mundo em expansão, seja do corte arbitrário pelo qual é oferecido o espetáculo exterior de maneira inesperada, imprevista, promovendo uma visão que de outro modo passaria despercebida (STOICHITA, 1992). Certamente seria difícil pensar a janela em Epstein dentro de uma chave metacinematográfica. A despeito disso, em *Coração fiel* ela simula um dos desígnios atribuído pelo diretor ao cinema: não o meio de apreensão transparente da realidade, mas o dispositivo provedor de um olhar que vê além da realidade acessível ao olho humano. A clarividência do aparato cinematográfico vai de par com a guinada de Epstein contra o que considera o ideal racionalista da civilização ocidental. É preciso compreender tal aspecto de sua estética antes de retornarmos ao papel das janelas e, mais precisamente, à representação da figura humana em seu cinema.

Contra o primado racionalista

A crítica ao racionalismo principia com a avaliação negativa que o autor faz da valorização do pensamento verbal no Ocidente: a passagem da realidade concreta para uma estrutura inteligível formada por palavras ocorreria às custas de uma abstração em que a realidade sensível é progressivamente substituída pelo esquematismo lógico. Esse último privilegiaria a sintaxe gramatical mais do que a experiência defronte o mundo (EPSTEIN, 1975). Como consequência, produziria um tipo de educação que contribui para a redução da vida a teoremas e a cálculos que servem diretamente às estruturas sociais e econômicas modernas. Nesta guinada materialista pontual dos escritos epsteinianos, o autor menciona

a nivelção e a conformação do homem a padrões de racionalidade, que identifica em pelo menos dois níveis. Um é referente aos meios de produção, com a divisão do trabalho e a vigilância cada vez mais rigorosa das fábricas sobre o nível de atenção do operário, a fim de satisfazer as metas previstas. O segundo, à esfera do consumo e da vida social, em que os gastos, e o usufruto do tempo e do espaço são igualmente calculados. O enquadramento das práticas humanas dentro de uma tal composição, que principia na linguagem verbal e culmina no social, ocorreria às custas do cerceamento, da supressão da imaginação e de outras formas de pensamento pré ou paralógicas. Assim, em “Finalité du cinéma”, escrito em 1949 e inicialmente publicado na revista *Mercure de France*, o autor diz:

[...] este paradisíaco maquinismo implantou o trabalho em cadeia, a submissão dos gastos a normas estáveis, a cronometragem de cada distração, a nivelção dos indivíduos, mil regramentos, mil restrições, mil coerções, e a renúncia a toda fantasia. Aqui, sob seu aspecto econômico e social, o racionalismo tende a estrangular-se a si mesmo. Pois independentemente do grau de passividade ao qual foram levadas às multidões pelos recentes anos de opressão policial, de subalimentação e de hábitos em geral totalitários, a pessoa humana não está ainda tão mutilada que não sofra esta semiescravidão material e essa nivelção moral que a obriga a censurar suas tendências mais preciosas, suas aspirações mais legítimas no exercício de uma criação original e no desenvolvimento de um comportamento particular⁵ (EPSTEIN, 1975, p. 37, tradução nossa).

O pensamento visual cinematográfico, tal como (deveria ser) realizado pelas vanguardas, conduz ao afrouxamento do controle lógico, revelando aspectos do universo que escapam ao rigor dos sistemas fixos. Não à toa, o autor recorre a analogias entre o cinema e estados nos quais o homem abandona as imposições do comportamento racional, da superestrutura verbal, caso do alcoolismo e do sonho. Seria tarefa do cinema buscar formas de estruturação que se furtem a esquemas eminentemente lógicos. Em lugar do espaço euclidiano, Epstein

⁵ Do original: [...] ce paradisique machinisme imposent le travail à la chaîne, la normalisation de chaque geste, le minutage de la moindre distraction, la standardisation des individus, mille règlements, mille restrictions, mille contraintes et le renoncement à toute fantaisie. Ici, sous sa forme économique et sociale, le rationalisme tend enfin aussi à se garrotter lui-même. Car, quel que soit le degré de passivité, auquel la foule a été amenée par ces récentes années d'oppression policière, de sous-alimentation et de mœurs en général totalitaires, la personne humaine n'est pas encore si décapitée qu'elle ne souffre de ce demi-esclavage matériel et de ce nivellement moral, qui l'obligent à censurer ses tendances les plus précieuses, ses aspirations les plus légitimes à l'exercice d'une créativité originale et au développement d'un comportement particulier.

propunha um espaço de natureza simultaneísta, composto pela sobreposição de camadas/imagens. Isso revelaria desde a existência de tempos diferentes a coabitar um mesmo instante até a representação dos aspectos psicológicos dos personagens e do homem moderno. Em lugar do tempo mensurável da física, defendia o uso do ralentado e do acelerado como meios de revelação de outras realidades inacessíveis pela percepção humana. O eixo medular de sua estética e de sua poética atravessa a criação de novas representações visuais, articulações espaço-temporais provocadoras de visões feéricas da natureza, pautadas no desvelamento de outros mundos. Dito isso, é possível retornar à janela.

A sequência iniciada e fechada com o *close up* de Marie em *Coração fiel* se vale inicialmente da janela como membrana capaz de efetuar a costura entre dois mundos, o material e o subjetivo (Figura 1 e Figura 8). Dispositivo óptico de imersão, ela possibilita rearticular o espaço-tempo a partir de uma lógica mais afetiva que racional. A janela é a primeira etapa, a porta de entrada para a representação plástica do estado imaginário, o que diz respeito tanto à *diegese* como remete indiretamente ao que acontece com o espectador frente à tela/janela do cinema. A continuidade desse processo de revelação é dada a partir da manipulação do tempo, com as imagens ralentadas, e do espaço, com a multiplicação de planos que inicialmente deveriam corresponder a um único ponto de vista (o da personagem). O efeito é a criação de um contracampo imaginário, que não responde a um olhar, mas a um estado – do contrário, e se não quisermos apelar para nenhum “olho de Sirius” transcendental, a quem corresponderia o ponto de vista ubíquo, que atravessa/fluidifica os espaços? Na sequência, temos, portanto, um processo constituído por três etapas, uma progressão que se inicia com o *close up*, passa pela *janela* e por fim desemboca na recriação do espaço-tempo.

A estrutura ternária descrita exemplifica a operação aditiva que é fulcral para a teoria e o cinema de Epstein. Na sua base, está a possibilidade de substituir o discurso verbal por um pensamento visual e assim aumentar o poder de significação das imagens no domínio das ideias e em relação à realidade psíquica. A efetuação disso acontece ao “multiplicar os virtuosismos fotográficos, as trucagens, as sobreimpressões, a busca por ângulos e por iluminações capazes de outorgar a uma pessoa, a um cenário ou a um acessório, uma expressão moral particular”⁶ (EPSTEIN, 1975, p. 66, tradução nossa). Assim,

⁶ Do original: [...] multiplier les virtuosités photographiques, les trucages, les surimpressions, les recherches d'angles et d'éclairages, qui pouvaient donner, à un personnage ou à un décor ou à un accessoire, une expression morale particulière.

o autor acredita levar ao espectador, em cada plano, as oscilações da alma, seja a do realizador, seja a dos personagens.

Em se tratando da figura humana, a nova dinâmica cinematográfica proposta por Epstein é conformada no artifício do *close up*, matriz do deslocamento entre as esferas imanente e metafísica. Se o primeiro cinema tinha como critério de julgamento a ação, e o bom argumento era medido pelo excesso de movimento superficial (perseguições, tumultos, cavalgadas), o que está em pauta nos filmes de vanguarda é outro tipo de movimento, não tanto físico e dramático, mas espiritual (EPSTEIN, 1975).⁷ A imobilidade de Marie durante o *close up* é o sinal dessa condição. A gestualidade e outras possíveis dinâmicas corporais são arrefecidas. Em lugar do corpo ou ainda da palavra, é o realce do rosto dado pelo *close up*, em conjugação com a *janela*, a montagem e a modulação não ilusionista do espaço-tempo, que acresce às imagens o valor subjetivo. “A ação cinematográfica deixa de ser uma soma de gesticulações que respondem a aventuras superficiais e passa a ser um movimento que traduz uma evolução psicológica”⁸ (EPSTEIN, 1975, p. 79, tradução nossa). É esse movimento estruturado a partir das potencialidades do meio (desde os elementos cênicos e as escolhas da decupagem até, como veremos mais à frente, a interferência direta na imagem) que dá forma ao drama interior da figura.

Em lugar de figurar forças e realidades invisíveis unicamente pelo gesto, a tendência na sequência analisada de Epstein é a de progressivamente transferir a expressividade da dimensão atoral para a do *medium*. A figura humana é tratada sob a égide da *evocação*, como constructo seja das formas visuais, seja do espaço da imagem. Não raramente tal estrutura coincide com a figuração dos sentimentos, das sensações e do imaginário. A imagem se torna a placa sensível na qual se inscreve o estado e não necessariamente a figura em si.

A lógica do fluido

Consequência direta do aditamento propiciado pela visão da máquina, um segundo aspecto do pensamento epsteiniano merece atenção: o caráter metamórfico, a lógica do fluido. Tais expressões estão presentes nos textos em que o

⁷ A separação entre dois tipos de movimentos é igualmente presente nos escritos de Germaine Dulac. A autora distinguia a agitação, os deslocamentos puramente mecânicos, de um tipo de movimento dirigido pelo pensamento, capaz de provocar a emoção e revelar a própria essência do universo (XAVIER, 1978).

⁸ Do original: L'action de cinéma cessait donc de ne pouvoir être qu'un geste d'aventures sommaires, et le sens du cinéma s'étendait au mouvement qui traduit une évolution psychologique.

autor se manifesta sobre a vocação do cinema de disseminar uma representação do mundo fincada na mobilidade e, por isso, capaz de reabilitar o devir, a mudança e o fluxo como aspectos essenciais do ser. Esse entendimento segue na contramão do culto do elemento sólido, das construções resistentes, das medidas indeformáveis e das configurações imutáveis. O cinema é visto como arauto de uma nova realidade, percebida e apreendida pelo olhar da objetiva. Na tela, o primado da estabilidade e da fixidez dos elementos cede aos aspectos móveis do universo, a maleabilidade e a fluidificação se tornam regra e transmutam as formas da natureza (EPSTEIN, 1975).

Se o teórico Epstein é tenaz em sua defesa dos aspectos metamórficos da matéria, o cineasta apresenta comedidamente tal concepção na tela. A lógica do fluido se faz presente nas cenas de variabilidade da perspectiva temporal – pelo ralentado, pelo acelerado e pela reversão –, e nas passagens de dialética entre o espaço representado e o espaço das imagens. A propósito do primeiro aspecto, e em análise sobre *Le tempestaire* (1947), Philippe Dubois (1998) relaciona a estética fundada sobre a instabilidade com o trabalho sobre a matéria-tempo, pois a maleabilidade do universo no e pelo filme seria consequência das operações de variação temporal em que o movimento compõe a própria forma da matéria. A transformação perpétua é sinal da dinâmica do tempo pela qual a modulação tem privilégio sobre a estrutura, a força sobre a forma, o fluxo sobre o traçado. Para Dubois, a transformação perpétua imposta por Epstein no filme expõe a consciência da duração, a experiência física do tempo e a sua maneira de afetar os seres.

Se em *Le tempestaire* as imagens ralentadas visualmente solidificam as águas do mar e demarcam a passagem de um estado a outro da matéria, algo similar não acontece em se tratando da figura humana, cujo tratamento por Epstein é no limite realista, sem grandes deformações que possibilitem sua transmutação em outro ser. Tal afirmação é válida no que tange ao trabalho diretamente sobre o tempo – a partir das três operações anteriormente referenciadas. Quanto aos procedimentos realizados sobre o espaço na e da imagem, o efeito é outro: a instabilidade do plano gerada por sobreposições e outras escolhas formais, por exemplo, afeta diretamente a figura humana. A dinâmica é exposta com clareza em excertos de *O espelho de três faces* (*La glace a trois faces*, 1927), *Le lion de mogols* (1924) e *Six et demi, onze* (1927).

Em *O espelho de três faces* (Figura 9), a rápida sucessão de planos e a deformação do espaço pela velocidade são associadas ao torpor do personagem, em uma espécie de culto futurista do automóvel e do movimento febril, articulação

entre tecnologia e afetividade. A imagem do corpo se torna instável, como se estivesse no limiar de romper com a sua forma, de extrapolar os seus próprios contornos, tamanho o êxtase a que é exposta. *Le lion de mogols* (Figura 10), por sua vez, cria uma sobreposição de planos que tentará conformar visualmente a embriaguez da figura e a velocidade, fazendo da materialidade da imagem uma extensão sensorio-psicológica do corpo representado. O tremor da imagem deturpa a figura humana: sua fisionomia é transformada em placa sobre a qual deslizam imagens do espaço que está no entorno.

Figura 9 – Velocidade e deformação



Figura 10 – A embriaguez desencadeia a sobreimpressão



Fonte (Figura 9): Captura de imagem de *O espelho de três faces* (*La glace a trois faces*, Jean Epstein 1927). Fonte (Figura 10): Captura de imagem de *Le lion de mogols* (Jean Epstein, 1924).

Por fim, uma das cenas de *Six et demi, onze* mostra o protagonista, Jean, acompanhado de Marie. Eles passeiam de automóvel em uma estrada às margens do mar. A mulher faz um carinho na nuca do companheiro e logo em seguida repousa sua mão sobre a dele (Figura 11). A plasticidade acompanha o grau de intimidade entre o casal: depois do gesto afetivo, o plano do carro na estrada é sobreposto a um *close* de Jean e Marie, e à imagem do mar (Figura 12). A figura humana e a natureza, os elementos sólidos e os fluidos se interpenetram. A sequência continua com um beijo, disparador de outra transformação: a água passa a dominar o plano, como se os rostos mergulhassem numa paisagem imaginária (Figura 13). Há um corte e a cena termina com o mar (Figura 14). A imagem é transformada em sismógrafo a medir e a modelar o domínio afetivo. Do carinho inicial ao beijo, o universo se desfaz. O corpo é tornado espectral, transparente, até ser definitivamente suprimido da imagem.

Figura 11 – O afeto inicial entre o casal



Figura 12 – Ser humano e natureza se imiscuem



Fonte: Capturas de imagens de *Six et demi, onze* (Jean Epstein, 1927).

Figura 13 – O beijo é emoldurado pela paisagem



Figura 14 – O mar liquefaz os corpos



Fonte: Capturas de imagens de *Six et demi, onze* (Jean Epstein, 1927).

Nos trechos citados, a lógica do fluido é associada à velocidade, ao álcool, ao sonho e à afeição entre as figuras humanas, em suma, ao que afrouxa os limites ditados pela razão. A mudança no regime de representação responde à subjetividade dos corpos em cena e corrobora a singular capacidade do cinema de acessar e, sobretudo, de revelar a dimensão feérica do universo. Tal processo depende de uma invectiva sobre o espaço plástico das imagens, transformando-as em lugar da interioridade e da exterioridade da figura humana. Parece ser necessário ocasionar algum tipo de deformidade – seja pela instabilidade, seja pela transparência que confere uma aparência espectral – aos corpos a fim de promover um circuito entre o que sentem e o que a imagem apresenta.

A associação da figura humana a um automóvel contribui para o que já havíamos apontado na análise sobre *Coração fiel*: a existência de uma estrutura que

amputa ou pelo menos restringe a mobilidade corporal. Naquele filme, o *close up* era a tal ponto fechado sobre o rosto de Marie que qualquer deslocamento da atriz ocasionaria em uma saída do campo visual, exigindo, por isso, permanecer na mesma posição. Em *O espelho de três faces*, *Le lion de mogols* e *Six et demi, onze*, além do primeiro plano sobre o rosto, há a existência do automóvel, que duplica a restrição da gestualidade corporal para concentrar-se sobre a face. Por que tanto apreço pela fisionomia nas cenas de parcial metamorfose da figura humana? Dito de outra maneira, o que justificaria a lógica do fluido, no que toca ao corpo representado? Voltaremos a essa questão no encerramento do texto.

Uma perspectiva animista

Ao mesmo tempo que é a matriz e o disparador da lógica do fluido, o movimento alimenta outra tendência da poética e da estética de Epstein: a defesa de um cinema animista. Nos artigos “Le cinématographe vu de l’Etna” e “L’intelligence de la machine”, o autor trata da possibilidade de flexibilizar as fronteiras entre os reinos animal, vegetal e mineral, mas também entre a vida e a morte. Em face da câmera, mesmo o que amarga uma natureza pétrea estaria sujeito a encarnar o movimento, receber um sopro vital.

Uma das maiores potências do cinema é o seu animismo. Na tela, não existe natureza morta. Os objetos têm atitudes. As árvores gesticulam. As montanhas, assim como este Etna, significam. Cada acessório se torna um personagem. Os cenários se fragmentam e cada uma de suas frações ganha uma expressão particular. Um panteísmo surpreendente renasce no mundo e o satura. A erva da pradaria é um gênio sorridente e feminino. Anêmonas cheias de ritmo e de personagem evoluem com a majestade dos planetas⁹ (EPSTEIN, 1974, p. 134, tradução nossa).

Sem dúvidas, o traço mais aparente da inteligência cinematográfica é seu animismo. Desde as primeiras projeções ralentadas e aceleradas, foram rejeitadas as barreiras que nós havíamos imaginado entre o iner-

⁹ Do original: L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage. Les décors se morcellent et chacune de leurs fractions prend une expression particulière. Un panthéisme étonnant renaît au monde et le remplit à craquer. L'herbe de la prairie est un génie souriant et féminin. Des anémones pleines de rythme et de personnalité évoluent avec la majesté des planètes.

te e o vivo. Facilmente, o cinematógrafo mostra que não existe nada de imóvel, nada de morto. [...] Onde situar, atualmente, as fronteiras entre os reinos da natureza?¹⁰ (EPSTEIN, 1974, p. 244, tradução nossa).

Disperso ao longo de textos escritos no intervalo de quase dez anos,¹¹ as descrições sobre o animismo reforçam a clarividência do cinematógrafo, em sua aptidão por revelar a aparência de vida das coisas e dos objetos, mesmo daqueles que, aos *olhos humanos*, são considerados inanimados.¹² A razão dessa potencialidade reside na objetiva da câmera, no *olho maquínico* que desvela “os gênios das árvores e das águas, do ar e do fogo”¹³ (EPSTEIN, 1974, p. 244, tradução nossa), as personalidades os estados da alma das entidades naturais, tornando perceptíveis as existências não humanas. O animismo, acreditamos, é mais um desdobramento do que apontamos no início do texto sobre a concepção epsteiniana de que o cinematógrafo poderia, pelo pensamento visual, aproximar-se da realidade sensível e dela extrair novos mundos – entre outros, aqueles que uma interpretação estritamente calcada no primado racionalista e na percepção humana perderiam de vista. Epstein parece antecipar o argumento de cineastas da vanguarda norte-americana das décadas de 1960 e 1970, entre os quais Stan Brakhage, cujo elogio do cinema exorta justamente “um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção” (BRAKHAGE, 1983, p. 341). Trata-se aí de uma cosmogonia própria à câmera, prótese da visão, similar aos escritos de Epstein.

A ação do pensamento visual de insuflar de vida os seres ampara-se no aditamento do cinema e, concomitantemente, em seu singular modo de apreender e manejar a realidade. Assim como a lógica do fluido, o princípio animista é por vezes relacionado às operações de manipulação espaço-temporal, sobretudo as de aceleração, retardamento e inversão, que ora revelam o movimento onde acreditava-se existir o inerte, ora decompõem e explicitam as mínimas

¹⁰ Do original: Le caractère sans doute le plus apparent de l'intelligence cinématographique est son animisme. Dès les premières projections ralenties et accélérées, furent balayées les barrières que nous avions imaginées entre l'inerte et le vivant. En se jouant, le cinématographe montre qu'il n'y a rien d'immobile, pas de mort. [...] Où situer maintenant les frontières entre les règnes de la nature?

¹¹ Encontramos o termo desde “Le cinématographe vu de l'Etna” (1926) até, pelo menos, “Photogénie de l'impondérable” (1935). Esse último, juntamente a outros textos, foi revisito por Epstein entre os anos de 1946 e 1949, tendo sido publicado, com pequenas alterações, em um volume em 1955.

¹² “Ele é animista, isto é, ele empresta uma aparência de vida a todos os objetos que ele designa”, no texto “De quelques conditions de la photogénie” (EPSTEIN, 1974, p. 140, tradução nossa). Do original: il est animiste, c'est-à-dire qu'il prête une apparence de vie à tous les objets qu'il designe.

¹³ Do original: les génies des arbres et des eaux, de l'air et du feu.

frações do tecido temporal. Tanto a metamorfose das matérias quanto a vocação animista, portanto, estão associadas ao modo com que o *medium* cinematográfico lida com a matéria-tempo. Epstein se mantém em consenso com um traço comum a outros artistas que adotaram a perspectiva animista: a compreensão de que uma substância universal seria partilhada por todos os seres, aproximando os reinos diferentes, os vivos e os mortos, conferindo a todos um espírito vivo que altera a natureza de cada um.¹⁴

A cabala e a alquimia, resumindo uma insondável tradição, postulavam e pretendiam demonstrar, de certo modo, a unidade substancial e a unidade funcional do universo. O microcosmo e o macrocosmo deviam, necessariamente, possuir a mesma natureza e obedecer, ambos, a uma mesma lei. De modo geral, o desenvolvimento atual das ciências é uma via para confirmar esta prodigiosa intuição. O cinematógrafo, do mesmo modo, porta consigo uma verificação experimental. Ele indica que a substância de todo o real sensível [...] se comporta, por todos os lugares e sempre, como se de fato fosse, sempre e por todos os lugares, idêntica a si mesma. O cinematógrafo mostra ainda que esta singular desconhecida se encontra regida, em todas as suas diferenciações, por uma lei primordial: o atributo é função do tempo, as variações de qualidade seguem as variações de quantidade do tempo ou, melhor dizendo, do espaço-tempo, pois o tempo é inseparável do espaço que o orienta¹⁵ (EPSTEIN, 1974, p. 325, tradução nossa).

Para Epstein, o tempo é uma espécie de substância universal ou, em todo caso, o que rege tal substância. Em razão disso, não é de surpreender que tanto o pensamento visual como a lógica do fluido e o princípio animista orbitam em

¹⁴ Ao debater Leonardo Da Vinci e outros artistas do século XVI, como Du Bartas e Giordano Bruno, Michel Jeanneret (2016) descreve uma concepção animista segundo a qual mesmo os seres aparentemente inanimados são vivos e dotados de uma alma. O mundo é tratado como um animal, organismo em que todo objeto é capaz de sensibilidade e de movimento. Uma substância difusa, una e universal, permitiria a comunicação entre os seres naturais, conferindo um espírito vivo que, no limite, resultaria na alteração de suas formas.

¹⁵ Do original: La kabbale, l'alchimie, résumant une insondable tradition, postulaient et prétendaient démontrer plus ou moins l'unité substantielle et l'unité fonctionnelle de l'univers. Le microcosme et le macrocosme devaient posséder foncièrement la même nature et obéir, l'un et l'autre, à une même loi. D'une façon générale, le développement actuel des sciences est en voie de confirmer cette prodigieuse intuition. Le cinématographe en apporte, lui aussi, une vérification expérimentale. Il indique que la substance de tout le réel sensible, sauf qu'on ne parvient pas à concevoir ce qu'elle est, se comporte partout et toujours comme si, en effet, elle était toujours et partout identique à elle-même. Le cinématographe montre encore que cette unique inconnue se trouve régie, dans toutes ses différenciations, par une loi première: l'attribut est fonction de temps, les variations de qualité suivent les variations de quantité de temps ou, pour mieux dire, d'espace-temps, puisqu'en fait le temps est inséparable de l'espace qu'il oriente.

torno das variações espaço-temporais realizadas pelo cinema. *Le tempestaire*, por exemplo, recorre ao ralentar para conferir ao mar movimento singular, mudança de natureza, mas especialmente uma espécie de animismo, de força sobrenatural capaz de dotá-lo de personalidade tão forte quanto a dos demais personagens. Dito isso, falta tentar compreender como a modulação da matéria temporal afeta a figura humana.

Ao discutir *O espelho de três faces*, *Le lion de mogols* e *Six et demi, onze*, demonstramos a repetição de uma cena: os personagens, em estado de êxtase a partir do álcool, da velocidade e/ou dos afetos, passavam por uma sutil metamorfose: sobreposições de imagens, aceleração, desfoques, trepidações e demais alterações visuais perturbavam a figura do corpo humano. Encerramos o tópico anterior com a pergunta: por que naqueles três filmes a ênfase, nos momentos extáticos, era sempre dada à fisionomia, ao *close up*? Nossa hipótese reside no díptico, essencial para o cineasta, formado pelo rosto e pelo tempo.

Por um lado, sabemos que Epstein entende a face como porta de entrada para o mundo interior dos personagens, a superfície capaz de revelar a subjetividade e os sentimentos, o lugar em que reside o que extrapola o domínio estritamente racional. Por outro, observamos que o tempo é uma das matrizes de sua teoria e de seus filmes. Nos trechos comentados de *O espelho de três faces*, *Le lion de mogols* e *Six et demi, onze* acreditamos haver uma íntima relação entre os dois elementos: a aceleração criada pela ação diegética e alteração da velocidade das imagens sinaliza os efeitos do tempo sobre o rosto. Mais do que alterar a visualidade, a forma, a figura humana, a cena demarca uma variação no nível da própria subjetividade, do “eu” de cada personagem.

Em “Le cinéma du diable”,¹⁶ publicado originalmente em 1947, uma afirmação corrobora nossa hipótese. Epstein escreve sobre a capacidade do cinema de demonstrar aspectos de um ser humano até então jamais vistos ou percebidos. O resultado seria diferente daquele da fotografia ou mesmo do reflexo especular. Na imagem cinematográfica, acredita, surge uma dúvida de grande importância: “a dúvida sobre a unidade e sobre a permanência do eu, sobre a identidade da pessoa, sobre o ser”¹⁷ (EPSTEIN, 1974, p. 393, tradução nossa). À medida que sofre as variações da aceleração ou do retardamento, a identidade da figura filmada se torna fluida, correndo o risco de ficar desconhecida: “Como a maioria das noções fundamentais, se não todas, que servem de pilares a nossas

¹⁶ Especificamente no tópico “Le doute sur la personne”.

¹⁷ Do original: le doute sur l'unité et sur la permanence du moi, sur l'identité de la personne, sur l'être.

concepções do mundo e da vida, o eu deixa, com certeza, de parecer um valor simples e fixo”¹⁸ (EPSTEIN, 1974, p. 393, tradução nossa). Em lugar de encontrar uma estabilidade, torna-se “uma realidade complexa e relativa, uma variável”¹⁹ (EPSTEIN, 1974, p. 393, tradução nossa). As cenas de *O espelho de três faces*, *Le lion de mogols* e *Six et demi, onze* indicam essa metamorfose. Muito mais do que a aparência ou a imagem do corpo, a mudança de velocidade (na *diegese*, pelo automóvel; na forma fílmica, pela aceleração) resulta em uma transformação do interior, afetando diretamente a psicologia dos personagens: nos dois primeiros filmes, os homens entram em torpor, passando a um estado extático; no terceiro, o passeio de automóvel é o gatilho para a revelação de um afeto em constante crescimento entre o casal. Em *Coração fiel*, mesmo sem o pretexto do automóvel, também havia uma mudança de velocidade: ao expor o contracampo imaginário de Marie, as imagens eram ralentadas, associando mais uma vez o rosto e o tempo. Mais precisamente, o rosto como superfície de cruzamento entre o tempo da imagem cinematográfica e o tempo subjetivo dos personagens. Uma vez que o *close up* é a ferramenta capaz de radiografar espiritualmente os seres, nada mais lógico para o cinema de Epstein que manter a ênfase sobre o rosto em momentos nos quais as variações de tempo e espaço promovem ou desvelam uma mudança na interioridade dos personagens. Alcançada tal associação, caminhemos rumo a um encerramento.

Ao longo do artigo, tentamos desmembrar a teoria de Epstein em quatro pontos: o entendimento do rosto filmado, a defesa de um pensamento visual, a lógica do fluido e o princípio animista. Mais do que ilhas isoladas, cada uma das vias ajudou a formar um arquipélago, a criar uma unidade, mesmo que heterogênea, dentro da teoria e obra do autor. Uma das possíveis rubricas para tal coesão reside sobre o aditamento, isto é, a concepção de que o cinema nunca irá refletir o mundo real segundo um naturalismo especular, mas sim tentar potencializar a visão e a percepção do que é representado na tela, tal qual um *medium* com coeficiente de distinção entre a imagem produzida e o referente. O aditamento, por vezes, confunde-se com a modulação da matéria-tempo, tornada essencial para a clarividência dos filmes. Da natureza ao ser humano, da superfície do corpo ao íntimo de um rosto, o pensamento visual de Epstein é calcado em uma crença do cinema como revelador das entranhas do tempo e dos seus efeitos sobre

¹⁸ Do original: Comme la plupart des notions fondamentales, sinon toutes, qui servent de piliers à nos conceptions du monde et de la vie, le moi cesse tout à fait de paraître une valeur simple et fixe; il devient évidemment une réalité complexe et relative, une variable.

¹⁹ Do original: une réalité complexe et relative, une variable.

os seres. Frutos de uma cultura científica, o olho da câmera e a inteligência da máquina, sob os cuidados do cineasta, seriam os meios de deslindar o humano do despotismo da razão e dos imperativos que normatizam os modos de vida.

Referências

- AUMONT, Jacques. Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps. *In*: AUMONT, Jacques (org.). **Jean Epstein**: cinéaste, poète, philosophe. Paris: Éditions de la Cinémathèque Française, 1998. p. 87-108.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 341-352.
- CANUDO, Ricciotto. *In*: MOREL, Jean-Paul (Org.). **L'usine aux images**: Ricciotto Canudo, L'homme qui inventa le Septième Art. Paris: Arte Éditions, 1995. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674726086.c12>
- DUBOIS, Philippe. La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'oeuvre de Jean Epstein. *In*: AUMONT, Jacques (org.). **Jean Epstein**: cinéaste, poète, philosophe. Paris: Éditions de la Cinémathèque Française, 1998, p. 267-323. <https://doi.org/10.4000/books.pur.75402>
- EPSTEIN, Jean. Écrits sur le cinéma 1: 1921-1947. Paris: Seghers, 1974.
- EPSTEIN, Jean. Écrits sur le cinéma 2: 1946-1953. Paris: Seghers, 1975.
- EPSTEIN, Jean. **La esencia del cine**. Tradução de Elena Lerner. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1957.
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- JEANNERET, Michel. **Perpetuum mobile**: métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne. 2^o édition revue et complétée d'une postface. Genebra: Droz S.A, 2016. <https://doi.org/10.1093/fs/53.2.195>
- STOICHITA, Victor. Caillebotte et l'intrigue visuelle. **Degrés**, n. 69-70, 1992, p. 1-11.
- XAVIER, Ismail. **Sétima Arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Dados do autor:

Edson Pereira da Costa Júnior – jredsoncosta@gmail.com

Professor e pesquisador. Pós-doutorando em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, com passagem pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Endereço do autor:

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - Butantã - São Paulo (SP), Brasil