

**As teses essenciais de Jean Epstein: uma breve introdução**

*Maria Irene Aparício*

Seguido de “**A Lógica das Imagens**”, de *Jean Epstein*  
(Tradução de *Maria Irene Aparício*)



[www.artciencia.com](http://www.artciencia.com)

ISSN: 1646-3463

Secção: Tradução

Edição original: 1955

Edição utilizada nesta tradução: in *L'Esprit du Cinéma* (1955)

Título: “A Lógica das Imagens”

Título original: *La Logique des Images*

Autor: Jean Epstein

Introdução, Tradução e Notas: Maria Irene Aparício

© Direitos da tradução: Maria Irene Aparício

© Direitos de publicação: Projecto *Film & Philosophy: Mapping an Encounter* (Introdução) / [www.artciencia.com](http://www.artciencia.com)

Dezembro de 2014

## As teses essenciais de Jean Epstein: uma breve introdução<sup>1</sup>

*Maria Irene Aparício*<sup>2</sup>

### 1. Fotogenia e movimento: as especificidades da imagem fílmica

É a partir dos conceitos de *movimento* e *fotogenia* – o último terá sido utilizado pela primeira vez por François Arago (1786-1853) em 1839 – que Jean Epstein (1897-1953) estabelece as suas teorias do cinema, exercendo a arte em conformidade com as suas ideias. A fotogenia é, segundo Epstein, a qualidade própria do cinema; inefável, «imponderável»<sup>3</sup>, algo que está intimamente ligado à questão do movimento, por um lado, e ao grande plano, por outro. «O grande plano é a alma do cinema. [...] Um rosto aparece subitamente sobre o ecrã, parece fixar-me, olhos nos olhos, e aumenta com extraordinária intensidade. Sinto-me hipnotizado. A tragédia é agora anatómica. [...]. O grande plano, chave do cinema, é a máxima expressão dessa fotogenia do movimento».

O *movimento* e o *grande plano* são as descobertas maiores da arte do cinema, as suas condições essenciais. São estas formas que permitem a transfiguração da realidade e a sugestão de dimensões que não revelam apenas a simples representação do aparente mundo fenomenal mas procuram aceder a outras secretas dobras do real. O cinema equaciona um mundo onde é possível combinar ou desconectar espaços e tempos que a limitada percepção humana e a visão linear da História sempre nos ensinaram a ver numa suposta unidade indissociável: um espaço-tempo. E, ao tratar o tempo em perspectiva, o cinema tem ainda o poder de evidenciar a existência de uma quarta dimensão, operando a desterritorialização do espaço e do tempo e potenciando a percepção da sua dimensão cósmica.

«Mistério» do cinematógrafo, e daí também o seu fascínio, para Epstein a *fotogenia* como «função de mobilidade [...] depende do movimento quer do objecto cinematografado, quer do jogo de luz e sombra no qual o objecto é apresentado». A fotogenia cinematográfica ilumina também o sentido etimológico da palavra – do grego *phôs*, *phôtos* (luz) e *-genês* (que produz) – na medida em que encena frequentemente o efeito contrastante da fotografia. Louis Delluc (1890-1924) diria que «a fotogenia é a intersecção entre fotografia e cinema», o que, no caso de Epstein, e graças à utilização da película ortocromática onde cinzentos, brancos e pretos são perfeitamente calibrados, permite criar imagens de uma beleza extrema.

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste texto introdutório à obra de Jean Epstein, elaborado pela autora no âmbito do Projecto *Film & Philosophy: Mapping an Encounter* (2008-2013), financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia e Coordenado pelo Professor Doutor João Mário Grilo, no Instituto de Filosofia da Linguagem da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, foi publicada na secção *Compendium* no site do Projecto, disponível em <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein>, onde constitui a primeira parte de uma breve introdução à vida e obra do cineasta. A versão que agora se publica, revista e aumentada, sob o título “*As teses essenciais de Jean Epstein: uma breve introdução*”, em forma de preâmbulo à presente tradução do texto “*La Logique des Images*”, tem como objectivo a contextualização da temática das imagens como matéria primeira do cinema, tal como argumentada no texto traduzido.

<sup>2</sup> Ifilnova – Instituto de Filosofia da Nova / FCSH – Universidade Nova de Lisboa / FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

<sup>3</sup> Veja-se a nossa tradução do texto do mesmo autor “Fotogenia do Imponderável” na artciencia.com, Year VII, Number 14 (September 2011-February 2012) em <http://artciencia.com/index.php/artciencia/article/view/41/131>.

O autor estabelece, depois, uma relação directa entre *movimento* e *forma*. *O movimento cria a forma*. Nesta «fusão de movimento e forma», a noção canónica de belo dá lugar a outro tipo de beleza que está para além da pura geometria, da simetria dinâmica e *do homo universalis*, aproximando-se da nova visão impressionista do mundo, em que a percepção e a dimensão relacional têm papel determinante, permitindo, no limite, a substituição de uma representação do mundo pela sua simples, directa e sublime apresentação.

Exemplos desta nova conceptualização da arte cinematográfica são os próprios filmes de Epstein, onde o tempo perde toda a sua aparente linearidade e cadência, com o acelerado (*fast motion*) e a câmara lenta (*slow motion / ralenti*) a marcarem a forma e o ritmo das imagens, obrigando o espectador a ver o que até aí nenhum olho humano jamais vira: «que nada é imóvel no universo, que tudo se move e se transforma» e que, em última análise, o tempo e o espaço são funções do movimento e da nossa percepção, o que constitui uma clara interrogação das possíveis implicações filosóficas da teoria científica – então recente – postulada por Einstein: a *relatividade do movimento, do tempo e do espaço*.

De facto, o envolvimento do cinema no “debate” sobre uma das mais relevantes descobertas científicas do século XX – a teoria da relatividade – obtém mesmo algumas reacções por parte da própria comunidade científica. O interesse parece ser recíproco. Em 01 de Agosto de 1922, a *Scientific American* (Volume 127, Issue 2) publica o artigo “*Relativity in the Films*” By Einstein Editor. Embora sem referência directa ao título, no artigo supracitado, o seu autor reflecte sobre um filme alemão do mesmo ano – *Wunder der Schöpfung* –, aparentemente perdido, produzido por Hanns Walter Kornblum, à data director do departamento de filmes educacionais da *German Film Society (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft)*, e que terá sido um dos mais longos filmes educacionais produzidos até então, com mais de duas horas de duração. Segundo Milena Wazeck (“The 1922 Einstein Film: Cinematic Innovation and Public Controversy”, 2010)<sup>4</sup>, o filme animado apresentava longas sequências com efeitos visuais nunca antes utilizados, realizados com técnicas especialmente desenvolvidas para esta produção. Um ano depois, em 1923, os Fleischer Studios<sup>5</sup> produzem o filme *The Einstein Theory of Relativity*, realizado por Max e Dave Fleischer, e que parece reflectir, senão o que restaria desse outro filme, pelo menos a sua ideia fulcral de uma arte capaz de “dar a ver” dimensões abstractas, como aquela que é configurada pela nova teoria.

Independentemente do maior ou menor grau de asserção, a favor ou contra o cinema nesta matéria, por parte da ciência, o que nos parece relevante perante a referida curta-metragem de 20 minutos e 10 segundos, é o facto de ela demonstrar bem as supracitadas questões problematizadas por Epstein, nomeadamente pelo uso sistemático e pedagógico da *escala de planos* e de *slow motion*, por exemplo, para explicar de uma forma simples, através das imagens, as consequências da súbita perda de referências físicas (espaciais e temporais) até então consideradas fixas e absolutamente determinadas. É assim que, aos 14'57'', os irmãos Fleischer podem chegar à seguinte conclusão expressa num intertítulo: «*Motion is relative. Direction is*

<sup>4</sup> Milena Wazeck. “The 1922 Einstein Film: Cinematic Innovation and Public Controversy” in *Physics in Perspective*, 12 (2010), 163–179.

<sup>5</sup> Fundados em Nova Iorque, em 1921, com a designação de *Inkwell Studios*, pelos irmãos Max Fleischer e Dave Fleischer, os *Fleischer Studios* (assim renomeados em 1929) produziam sobretudo curtas-metragens de animação, mas também *Feature films* (filmes cuja duração podia ser de cerca de 40 minutos ou mais longos). Os estúdios chegaram a rivalizar com a *Walt Disney Productions*, mas em 1942 seriam absorvidos pela *Paramount Pictures*, novamente renomeados *Famous Studios* e, posteriormente, *Paramount Animation* e *Paramount Cartoon Studios* (a partir de 1956).

relative. *Size* is relative. *Speed* is relative. *Time* is relative. *All Measurement is relative.*». Rematando depois, aos 18'05'', num outro intertítulo:

«All our lives we have been taught to measure things in THREE dimensions, but Einstein adds a FOURTH... TIME! He says there is not only Right and Left Up and Down Backward and Forward but also... SOONER and LATER (the “fourth dimension”) without which nothing in the universe can be measured or described! This Theory has opened an unlimited field for speculations, dreams and fantasies». (in *The Einstein Theory of Relativity*, Max and Dave Fleischer, Fleischer Studios, USA, 1923, 20'10'')<sup>6</sup>.

É evidente que, a pretexto da complexidade científica destas questões, a suposta simplicidade do(s) filme(s) referido(s) não podia deixar de suscitar aceso debate e polémica, nomeadamente por parte da comunidade científica. Mas é indiscutível que o cinema reflecte essa virtude que lhe é reconhecida por Epstein; a de tornar evidentes, para um público indiferenciado, as múltiplas dimensões de um real cujas coordenadas são agora (in)determinadas. Acresce o facto de, justamente, ser este, também, um filme exemplar sobre as potencialidades educativas do cinema que decorrem de uma outra característica anunciada por Jean Epstein: a da aproximação a uma “língua universal”.

## 2. A “Língua Universal”: Afeição vs Razão

Para Epstein, as consequências epistemológicas decorrentes da “visão” do cinematógrafo são imensas. A partir do momento em que é possível expressar e mostrar o movimento interno e externo de todos os seres, ou experimentar a «nova sensação perante o que são exactamente as colinas, as árvores ou os rostos no espaço», a crença na estabilidade e na anterior hierarquia dos seres e dos mundos dá lugar a uma dúvida cuja potência é, justamente, a de questionar essa mesma ordem das coisas. Numa leitura de *Intelligence d'une Machine* (1946), João Mário Grilo considera mesmo que «o cinema coloca desta forma em crise, a realidade da matéria, lançando uma dramática suspeita sobre a realidade dos elementos que a constituem, ele porá também em crise o mesmo paradigma da estabilidade [...] fazendo aparecer um mundo descontínuo [...]»<sup>7</sup>. É, portanto, re(a)presentando o mundo na sua contínua mobilidade, que o cinema assume uma forma peculiar de conhecimento e, ao mobilizar extensivamente (quase) todos os sentidos, tem ainda a poderosa capacidade de nos permitir ultrapassar as nossas limitações fisiológicas. Epstein considera pois que o cinema é, depois da matemática, o melhor candidato ao estatuto de *língua universal*, dado o poder de compreensão quase imediata das imagens animadas.

É neste sistema de ideias que Epstein defende o sentimento face à razão; o filme face ao livro, a imagem perante a palavra. Ao poder de abstracção, classificação e dedução do livro e da leitura, Epstein contrapõe o espectáculo cinematográfico, que encena as faculdades da alma – *i.e.* as qualidades ou forças relativas às actividades anímicas, nomeadamente a memória, o sentimento e a vontade, por exemplo –, e que permite ao espectador experimentar ou (re)viver processos bio-fisiológicos e psíquicos primitivos – *e.g.* comover, induzir –, que são marcas arquetípicas, originais e fundadoras da condição que designamos por humanidade. O cinema é,

<sup>6</sup> A citação respeita integralmente o grafismo do intertítulo, nomeadamente no que diz respeito aos destaques em maiúsculas, às pausas configuradas pelas reticências e à pontuação enfática, como é o caso do ponto de exclamação. Optámos, também, deliberadamente, pela não tradução para português.

<sup>7</sup> João Mário Grilo. *As Lições do Cinema*, Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 67.

pois, segundo o autor, «um antídoto necessário» do livro, perante o excesso de intelectualismo e a extrema racionalização amplificada pelo desenvolvimento da ciência, consequência do iluminismo e da revolução industrial.

Corolário da exploração dos (i)limites da máquina, o advento da imagem animada está na origem do aparecimento de uma nova forma de cultura visual. Epstein cita, em *Esprit du Cinéma*, M. Gilbert Mauge: «1436: Gutenberg e Furst criam a imprensa. 1936: o livro é abandonado; as ideias entram directamente pelos ouvidos e as imagens directamente pelos olhos». Epstein reconhece, ainda, o poder do cinema como instrumento de propaganda, justamente pela possibilidade da sua compreensão imediata quase universal.

Paradoxalmente é o reconhecimento do *cinograma* como unidade básica dessa cultura visual – “universal” – que permite ao autor estabelecer, também, uma relação com a imagem onírica e a subjectividade. À semelhança do que acontece no sonho, a idealização característica do *cinograma* não constitui uma verdadeira abstracção, porque não há ali nada de universal. Contraditória e ambígua, neste sentido, a imagem cinematográfica seria, antes de mais, uma assinatura, uma expressão do eu. Esta analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho revela o enorme poder simbólico e alegórico do detalhe – *i.e.* do *close up* –, bem como o alcance reactivo da produção de primeiros planos. Tal como o sonho, o filme tem um tempo próprio, um ponto de vista emocional e ângulos insólitos, características levadas ao limite nomeadamente pelos percursos das primeiras vanguardas – Germaine Dulac (*La Coquille et le Clergyman*, 1926), por exemplo – ou os surrealistas, entre os quais Luis Buñuel (*Un Chien Andalou*, 1929) e Jean Cocteau (*Le Sang d'un Poète*, 1930). O cinematógrafo é, portanto, segundo Epstein, o instrumento capaz de descrever a «vida mental profunda», *i.e.* a actividade da alma, agenciando a realidade segundo a lógica do afecto, aquém do controlo da razão, através das associações por contiguidade e/ou semelhança.

Deste modo, menos intelectual do que emotiva, «a metafísica da linguagem visual», em que objectos banais em si encarnam e presentificam um passado, «um amor, uma esperança, um destino, um pensamento», é um modo de filosofia, mas também pura poesia. Uma poesia do real e do humano, «domínio abismal e secreto que cada um transporta em si [...], laboratório onde o diabo destila os seus venenos», é atribuída ao cinematógrafo, lançando o cinema na grande aventura do espírito e na interrogação do mistério de todas as dualidades, constituídas pela unidade de dois tipos de valores: exteriores e interiores ao homem.

No entanto, enquanto instrumento de uma cultura romântica, sentimental, intuitiva e, por isso mesmo perigosa, que permite sondar os abismos do *eu*, o cinematógrafo só aparentemente ameaça os pilares da razão e da moral ao plasmar no ecrã, e depois no espectador, as dimensões afectiva e irracional que são, segundo Epstein, movimentos anteriores a toda a operação lógica e ética. Na verdade, argumenta o autor, é com o cinematógrafo que capta e projecta o melhor e o pior dos segredos da alma humana, que o público aprende a olhar e a pensar como vê. Depois do *homem-artesão*, e do *homem-sábio*, o *homem-espectador* permite legar à humanidade um outro tipo de conhecimento moldado pela emoção e pela poesia.

### 3. A questão do dualismo bem/mal

É em *Le Cinéma du Diable* (1947) que Epstein procura explicar a suposta essência diabólica do cinematógrafo, em tudo comparada à perversidade das grandes invenções da humanidade, nomeadamente o telescópio, o microscópio, a medicina, a anatomia, etc., todas elas consideradas nas origens, verdadeiras invenções do diabo, ameaças ao *establishment* e aos

poderes instituídos – e.g. a onipotência do Rei, a onipresença de Deus, a onisciência da Ciência, etc. – incontestados e presentes, durante séculos, em todos os gestos da vida quotidiana, ou na ordem simples e tranquilizante de um mundo finito e ritualizado, mapeado entre o céu e o inferno.

No entanto, expressando embora a ironia da fama do diabo como «grande inventor» desde a era medieval, Epstein não se limita a deduzir a «acusação» do cinematógrafo. Pelo contrário, inicia um processo de defesa que tem ressonâncias em todos os seus escritos, comprovados, aliás, pelas imagens dos seus filmes que traduzem, de forma clara e inegável, as suas teses sobre o cinema e a enunciação dos limites da condição humana. Segundo Gilles Deleuze, Jean Epstein – tal como Marcel L'Herbier e Abel Gance –, mostra bem como o cinema revela a complementaridade essencial entre os mundos espiritual e material onde, até então, a filosofia apenas encontrara o dualismo e a diferença.

Em *Le Cinéma du Diable*, Epstein procura demonstrar como, contrariamente à ideia dominante, tais invenções ditas diabólicas não limitam mas libertam o pensamento, culminando em descobertas científicas e novas interrogações filosóficas que, mais do que alterar *o modus vivendi*, alteram a mentalidade e reorganizam as mentes dos seus criadores. Diz Epstein: «A regra é geral: cada vez que o homem cria um instrumento, este, por sua vez, recria a mentalidade do seu criador».

No caso do cinematógrafo, tais alterações são evidentes porque o dispositivo tornou visível o invisível. Mostrou dimensões e ritmos até então impossíveis de visualizar. No entanto, o momento em que o infinitamente pequeno e o infinitamente grande se tocam, em que um olhar em profundidade, à procura do passado (e do futuro) origina as mais belas experiências artísticas e científicas, é também o momento da génese do medo e da insegurança, mercê da insignificância e da solidão humanas que tais horizontes infinitos instauram e acabam por nos transmitir.

Matriz de todas as dualidades e antinomias, incluindo o binómio corpo/alma, o bem e o mal encontram no homem o perfeito campo de batalha, onde se confrontam sistematicamente as boas e as más forças: a tentação da carne (matéria), território manifestamente diabólico, e a libertação do espírito que é um feudo divino. Ora, é conhecido o argumento, quer da tradição filosófica, quer dos princípios da religião, que postulam a indignidade da realidade sensível, por referência ao ideal celeste, pelo que, diz Epstein, «o diabo está por todo o lado, na beleza de uma paisagem, no conforto de uma habitação [...], no talento de um artista [...], em toda a procura, em toda a curiosidade». O cinematógrafo não tem como escapar. Ao mostrar a beleza própria das coisas – a sua *fotogenia* – que se revela quer no movimento contínuo e eterno, quer no detalhe, o cinematógrafo evidencia, então, a instabilidade que simboliza o mito demoníaco, por oposição à dimensão hierática e imutável do universo, que perpetua o mito divino. Conclui, portanto, Epstein: entre Deus e o Diabo, o cinematógrafo toma partido pelo último.

E, no entanto, ao denunciar o carácter arbitrário e relativo das fronteiras estabelecidas pelas velhas taxonomias mecânico-orgânico, matéria-espírito, corpo-alma, instinto-inteligência, o cinematógrafo é veículo de uma nova filosofia da unidade. «Sabemos que no ecrã, por simples variação da perspectiva espaço-temporal, nomeadamente através do jogo *fast motion / slow motion*, obtemos uma mobilidade geral das formas: cristais vegetam e deslocam-se, as plantas agem e exprimem-se, os rostos e os gestos humanos estupificam e animalizam-se, os seres vivos regridem e mineralizam-se, depois, reanimam-se, reencontrando a sua inteligência e a sua

alma». Pelo que, no final, é esse mesmo cinematógrafo monista, que acaba por contradizer as tendências diabólicas, sustentando paradoxalmente o mito divino.

Diabólico e democrático, o cinematógrafo configura ainda o novo espectador: o homem que «não deduz, nem crítica, mas que prova, induz, comove-se e age». Enfim, o homem vulgar do cinema, como lhe chamaria mais tarde Jean Louis Scheffer.

#### 4. Conclusão: a máquina inteligente

Em *L'Intelligence d'une Machine* (1946), Epstein iniciava assim um curto parágrafo intitulado "La philosophie du cinématographe": «O cinematógrafo é um desses robots intelectuais, ainda que parcial, que com a ajuda de dois dispositivos – fotográfico e electromecânico – e um registo fotoquímico da memória, elabora representações, isto é, um pensamento [...]». Mas Epstein não tem quaisquer dúvidas de que tudo possui a marca do espírito humano. De facto, ao mostrar as variações do tempo e a relatividade do espaço, o cinematógrafo induz a modificação das noções de forma, movimento, espaço e tempo, entre outras decisivas na experiência perceptiva do mundo. Por isso, longe de desumanizar a arte e as imagens do cinema, o dispositivo fílmico é pródigo na realização de «retratos [profundamente humanos] que fazem medo» e revelam os defeitos mais do que as virtudes, a falha... Tais retratos contribuem para equacionar a questão primordial da identidade e da conseqüente alteridade. Alguns séculos depois da tranquilização pela afirmação cartesiana: "*Penso logo existo*", trata-se agora do confronto com a questão «*Mas, afinal, quem sou eu?*». Esta dúvida sobre a unidade e a permanência do *eu* é, por sua vez, causa incontestável da consciência (a dor e o sofrimento) que, diz Epstein, surge perante a recusa da imagem no ecrã, cuja dimensão ultrapassa o domínio restrito do espelho.

A autonomia dada ao grande plano é mais do que uma simples fragmentação do corpo ou dos objectos do mundo. Captadas no espectáculo do universo em perpétuo movimento, as imagens do cinematógrafo são precursoras de uma atitude de demiurgo; «a crença na existência de uma alma particular do olho, da mão, da língua, como crêem os vitalistas, já não é um mito». As imagens da máquina mágica e inteligente, não se limitam a *repraesentare* (a estarem em lugar de...) mas criam elas próprias um outro mundo, um elo perdido de uma extrema dimensão poética, que se encontra na intersecção do mundo exterior com o mundo interior.

Na seqüência de uma sistematização das aparências – «*primeira aparência*: o contínuo sensível»; «*segunda aparência*: o descontínuo das ciências físicas» e «*terceira aparência*: o contínuo matemático» –, Epstein considera então que o cinematógrafo – instrumento transcartesiano de representação – opera a transmutação do descontínuo em contínuo, revela a nova continuidade a quatro dimensões e expõe as limitações da visão humana, questionando, desta forma, toda e qualquer noção de absoluto.

Quanto ao movimento desvelado pelo cinematógrafo, ele é duplamente revelador da interrogação sobre a existência de um universo ambivalente, pelo que, mais do que instrumento de uma arte, o cinema é sobretudo, segundo Epstein, um instrumento privilegiado da filosofia, ao desencadear a reflexão sobre as novas e perturbantes relações e aparências dos objectos do mundo.

Finalmente, nesta breve introdução às teses de Jean Epstein sobre o cinema, não tivemos qualquer pretensão de esgotar todas as problemáticas enunciadas e argumentadas pelo autor nos múltiplos ensaios sobre o tema, escritos entre 1921 e 1953, ano do seu desaparecimento. O nosso principal objectivo foi, tão somente, o destaque daquelas questões primeiras que, deduzidas das então efervescentes teorias do conhecimento científico e filosófico,

influenciaram, de forma directa ou indirecta, os emergentes movimentos e práticas artísticas, com destaque para aquela que seria considerada a *arte do século XX*: o *Cinema*.

## A Lógica das Imagens<sup>1</sup> (Jean Epstein, 1955)

Tradução e notas: *Maria Irene Aparício*

Todo o aprendiz de cinema sabe que nenhuma personagem do filme pode pousar o guarda-chuva num momento qualquer da sua acção, sem que esse gesto determine o que ele deve representar no resultado final da obra. Este meticuloso finalismo atinge a plenitude da sua magnificência nos géneros mais inverosímeis e mais arbitrários: os melodramas e as intrigas policiais. A bem dizer, nenhum autor que aspire a um certo grau de sucesso ousa desviar-se muito desta ordem racional, ou ceder ao ilogismo sentimental que melhor caracteriza o comportamento real dos seres. Deste modo, à primeira vista, a narrativa filmada surge-nos docilmente submetida a todas as regras da lógica formal.

Estas regras, todavia, foram concebidas para juntar as palavras segundo a ordem das gramáticas que constituem outros tantos códigos menores do raciocínio sintético e comum, e que estão ao alcance de todos: falar e escrever correctamente é, justamente, raciocinar, à maneira clássica. Porém, ainda que o filme se tenha tornado falado<sup>2</sup>, ele é, sobretudo, constituído por imagens. E, neste sentido, pode questionar-se se a lógica verbal convém realmente ao processo de articulação das imagens; se é legítimo querer alargar, tal como acontece frequentemente, o valor dos princípios da sintaxe, e dos meios oratórios e literários da retórica, ao discurso visual. Uma resposta suficientemente segura poderá surgir da comparação entre as regras da gramática, que presidem à organização das frases, e os princípios do *découpage* no qual se apresentam as sequências filmadas. Não há dúvida de que a “língua”<sup>3</sup> cinematográfica não encontrou ainda, nem o seu Vaugelas<sup>4</sup>, nem o seu Littré<sup>5</sup>, mas ela possui já um uso bem determinado, cujas linhas maiores foram entretanto inventariadas. E, desde já, revela-se uma diferença importante entre as composições das palavras e a composição das imagens.

A gramática regista maiores ou menores variações, e por vezes de forma apreciável, consoante se trata de um ou outro idioma, e de acordo com o respectivo método. Até hoje, foi em vão que filósofos e filólogos se esforçaram por constituir um esquema gramatical comum a todas as linguagens, que pudesse oferecer uma descrição basilar duma lógica humanamente universal. Por seu lado, os procedimentos do *découpage* e da montagem apresentam somente pequenas e insignificantes variações; seja qual for a nacionalidade do filme, tais procedimentos figuram, de forma aproximada, essa constante arquitectural do espírito humano, que os expeditos em gramática não conseguem isolar. Ignoramos, sem dúvida, o modo como os

---

<sup>1</sup> Tradução a partir do texto francês: “La Logique des Images” in Jean Epstein. *Esprit de Cinéma*. Paris: Éditions Jeheber, 1955, pp. 37-41.

<sup>2</sup> É conhecida a resistência do autor ao designado “cinema sonoro” e terá sido mesmo a sua inadaptação ao cinema falado uma das razões do seu afastamento gradual da prática do cinema.

<sup>3</sup> Aspas de nossa autoria.

<sup>4</sup> O autor refere-se a Claude Favre de Vaugelas (1585-1650), e à sua obra *Remarques sur la Langue Française utiles a ceux qui veulent bien parler et bien écrire* (A Paris: Pierre Le petit, Imprimeur & Libraire; 1647).

<sup>5</sup> Émile Maximilien Paul Littré (1801-1881), Filósofo, Político e Lexicógrafo é o autor do *Dictionnaire de la Langue Française*, dicionário etimológico, gramatical e histórico frequentemente identificado como *Le Littré*. A sua redacção terá tido uma duração de cerca de 18 anos, tendo a impressão começado em 1859 e terminado apenas em 1872.

Esquimós, por exemplo, concebem o tratamento cinematográfico de um tema, mas sabemos que eles compreendem facilmente qualquer filme que lhes “descreva”<sup>1</sup> uma vida simples, seja qual for a origem desse filme. No entanto, resta ainda perceber se a forma tão generalizada da linguagem visual pode ser dita lógica.

Na verdade, um argumento cinematográfico apresenta-se vulgarmente como uma espécie de grande silogismo, de acordo com a regra escolástica: *Omne predicatum est in subjecto*. Quer dizer, que uma vez enunciado o drama, nada mais há a acrescentar, mas apenas proceder à inventariação de elementos e de personagens para inevitavelmente compreender o desenlace que se encontrava já totalmente contido nesses primeiros dados. O crime tem a assinatura de um indivíduo esquerdino, estrábico e calçado com alparcas. Ora, Paul é canhoto, estrábico e usa alparcas. Do que se conclui que Paul será enforcado. Esta lógica da dramaturgia, totalmente similar à lógica gramatical, é incapaz de inventar, criar algo novo, autêntico, ou real. É uma lógica que mais não consegue do que abstrair – no teor de uma hipótese – os atributos de uma situação, e isolar uma conclusão prévia, tal como pressuposta na ideia do ponto de partida. Quando esta operação de análise é efectuada segundo certos princípios aos quais voltaremos, o resultado dá a impressão de ser algo verdadeiro e real, quando, justamente, não passa de um xeque-mate correctamente expresso, ao qual não atribuímos, no entanto, qualquer marca de verdade ou realidade.

Por conseguinte, a linguagem visual mostra-se rebelde à abstracção, e dificilmente se separa das qualidades do seu objecto. A imagem permanece um símbolo próximo da realidade concreta, infinitamente mais rico em significado compreensível do que a palavra, que forma um esquema desde logo muito elaborado. Além disso, a imagem cinematográfica tem uma existência dinâmica. A cada segundo, ela modifica o seu significado, muda de sentido, ao passo que a significação da palavra sofre alterações no seu conteúdo, de uma forma muito mais lenta, às vezes ano a ano, às vezes ao fim de um século. A imagem animada, cuja riqueza exigiria justamente muito tempo para ser decomposta nos seus elementos, escapa, pela sua instabilidade, a uma análise que tem toda a oportunidade de ser praticada sobre a constância da palavra. Deste modo, pela natureza própria dos seus elementos, e no que diz respeito à configuração, o cinema apreende sobretudo as formas do movimento e dificilmente se adapta ao tipo analítico, dedutivo, silogístico de exposição e compreensão. O filme tende a rejeitar toda a lógica da não progressão do género gramatical, que procuram imputar-lhe.

No movimento, que é a essência da representação cinematográfica, os princípios fundamentais da lógica formal encontram-se mobilizados, flexibilizados, desmontados, reduzidos a uma validade relativa. No mundo do ecrã, onde as coisas jamais permanecem como elas são, como poderá o princípio de identidade conservar o seu rigor? O princípio de identidade pressupõe um espaço-tempo homogéneo, no qual as figuras permanecem e podem sobrepor-se a elas mesmas. No espaço-tempo, intencionalmente variável, concebido pelo dispositivo cinematográfico, cada coisa evolui incessantemente para uma infinidade de *aspectos*

---

<sup>1</sup> «[...] *qui leur dépeignent une vie simple.*», no original. Embora o verbo «*dépeindre*» signifique, também, *representar*, que, numa primeira análise, se ajustaria bem ao entendimento de uma característica vulgarmente atribuída às imagens, optámos pelo uso de uma forma do verbo «*descrever*» justamente para assinalar a ambivalência de um processo que potencia a assimilação (isto é, a integração de ideias) dos princípios de uma lógica da linguagem verbal, aos métodos de criação e percepção do filme.

*da mesma coisa*<sup>1</sup>, que podem nem ter, sequer, uma medida comum. Quando todas as formas se liquefazem numa perpétua mobilidade, torna-se impossível aplicar o princípio de identidade, tal como acontece com as ondas do mar<sup>2</sup>.

Em consequência, um princípio corolário, o do terceiro excluído, também ele se desmorona. Das duas uma – argumentamos nós fora do ecrã – se Pierre e Paul não são da mesma craveira, Pierre é mais baixo ou mais alto que Paul. Mas, no ecrã, Pierre pode ser ora mais baixo ora mais alto que Paul, e não é de excluir que ambos tenham a mesma altura. A não contradição deixa de valer como critério de verdade.

A flecha de Zenão<sup>3</sup> que se desloca imóvel, já não nos surpreende. Todo o ser acumula movimento e repouso, solidez e fluidez, lentidão e precipitação, pequenez e imensidão, segundo as convenções do espaço-tempo, no qual a objectiva arbitrariamente se situa. Se o neuropata Pascal<sup>4</sup> tivesse visto alguns filmes, ele teria certamente procurado um outro motivo para a sua angústia, que não a diferença de dimensões entre o ácaro e o homem; diferença que o cinema pode anular ou inverter a seu modo, como uma das mais banais ilusões de óptica.

Dois outras noções fundamentais da lógica – a não-ubiquidade e a simultaneidade – decompõem-se, originando uma extraordinária perplexidade, quando tentamos transportá-las para o universo que nos é revelado pelo ecrã. De acordo com a ideia vulgar que temos de uma continuidade a quatro dimensões, parece evidente que, ao mover-se, um indivíduo não pode estar simultaneamente em dois sítios, nem no mesmo lugar em dois momentos diferentes.

Mas, na concepção cinematográfica, descontínua e fragmentária, de um espaço-tempo constituído por “células”<sup>5</sup> autónomas, em que cada uma possui contornos singulares, acontece frequentemente que, de uma para outra destas células, os limites definidos por «*o mesmo lugar*», «*o mesmo momento*» perdem toda a significação. Imaginemos a corrida entre a lebre e a

---

<sup>1</sup> “aspects-choses” no original. Numa tradução literal da expressão, assumimos aqui uma ideia de “aspectos-coisa” no sentido em que, pelo movimento do cinema, a coisa pode ser decomposta em múltiplas coisas da mesma coisa, singularizadas pelas infinitas variações do seu aspecto.

<sup>2</sup> Considerado o filme testamento de Jean Epstein, *Le Tempestaire* (1947) será, sem dúvida, a “justificação visual” desta hipótese. É neste filme que Epstein procura decompor o som das ondas, mostrando uma outra *fisionomia do mar* que causa estranheza ao espectador, pela desfamiliarização do acto perceptivo.

<sup>3</sup> Epstein alude aqui ao célebre paradoxo de Zenão que convoca, indirectamente, uma das aporias do tempo e constitui uma contraposição ao “tempo de Planck” que, teoricamente, consistiria no mais curto intervalo de tempo passível de medir no Universo, o que significaria também que o espaço e o tempo poderiam ser quantificados em unidades discretas. De facto, a ciência moderna, e em particular o Físico teórico Alemão, Max Planck (1858-1947), pai da teoria quântica e prémio Nobel da Física em 1918, contribuiu decisivamente para a compreensão dos processos atómicos e sub-atómicos. O cientista supracitado evidenciou as complexas questões não resolvidas sobre o espaço-tempo e a possibilidade da sua infinita divisibilidade, abrindo assim o caminho à moderna Física Quântica. Esta referência indirecta de Epstein ao problema é um exemplo claro do modo como o cinema interpela, também ele, os mistérios do universo.

<sup>4</sup> De acordo com a referência da obra de Augustin Cabanés. *Grands névropathes: malades immortels 1: Baudelaire, Byron, Chateaubriand, Molière, Pascal, Shelley, Wagner* (Paris: Albin Michel, 1930), estamos em crer que Epstein se refere aqui ao matemático, físico e filósofo francês Blaise Pascal (1623-1662).

<sup>5</sup> Aspas de nossa autoria. É relevante sublinhar esta clara assunção de uma *dimensão orgânica do cinema*, por parte de Epstein, que Sergei Eisenstein inscreve no âmbito da sua teoria da Montagem, ao equiparar a “célula” do organismo vivo ao “plano” cinematográfico. Veja-se o que diz o próprio «O plano é uma célula da montagem. § Tal como as células no seu processo de divisão dão origem a um fenómeno de outra ordem (isto é, o organismo ou embrião), também o salto dialéctico do plano dá origem à montagem. [...] A montagem é conflito». In Sergei Eisenstein. “The Cinematic Principle and the Ideogram” in *Film Form, Essays in Film Theory*, Edited by Jay Leyda (New York: A Harvest Book, 1949), pp. 28-44, 37 39.

tartaruga, cinematografada em dupla exposição, a duas cadências diferentes, uma para a lebre, outra para a tartaruga. Onde e quando poderíamos nós dizer que a lebre e a tartaruga estão, quer no mesmo lugar, quer no mesmo momento? No final da prova, nesse espaço heterogéneo criado pelo cinema, a moral da história poderia muito bem resultar alterada. O que significa, finalmente, que o sentido moral é um sentido lógico.

Enfim, consideramos que dois eventos que se sucedem vulgarmente um ao outro estão ligados por uma misteriosa propriedade de causalidade. Apesar disso, num filme invertido, é possível ver e rever a explosão suceder ao fumo, mas recusamo-nos a admitir que o fumo seja a causa da deflagração. Procuramos finalmente, e encontramos – porque, na verdade, acabamos sempre por encontrar, por criar o que buscamos –, uma sucessão complicada de causas directas, que explicam e rectificam esta relação aparente de causalidade contrária. Todavia, uma dúvida pode persistir no nosso espírito: esta causalidade normal, que constitui um dos pontos, e não de menor importância, do nosso vulgar acto lógico de fé, mas que os físicos rejeitam substituindo-a pelas leis estatísticas, não será, também ela, um *tromp-l'oeil*, tal como a causalidade absurda de um filme gravado ao contrário?

Deste modo, o cinema ensina-nos que a lógica clássica, por muito útil que seja, não é um instrumento absolutamente universal, totalmente válido em todos os domínios do conhecimento. Na descontinuidade e heterogeneidade do espaço-tempo cinematográfico, a lógica assume, ela própria, um aspecto descontínuo e heterogéneo, e não pode ser extensiva, como se de uma célula espaço-temporal a outra qualquer. Chegamos à conclusão que podem existir muitas lógicas, no fim de contas, cantonais. Esta pluralidade é já familiar aos eruditos, estando algumas ciências a constituir métodos específicos de análise e dedução, relativos a uma certa ordem de fenómenos. Não se raciocina da mesma forma em microfísica, e em medicina ou geologia. É, portanto, natural que os fenómenos cinematográficos, e os acontecimentos que se sucedem no ecrã, se inscrevam numa lógica especial, a qual só agora se começa a antever. O que é já um dado adquirido, graças ao poder vulgarizador do cinema, é a noção, seguramente importante, da relatividade da lógica.

*Jean Epstein, 1955*