

Fotogenia do Imponderável

Jean Epstein

Introdução e Tradução

Maria Irene Aparício



www.artciencia.com

ISSN: 1646-3463

Secção: Tradução

Edição original: 1935

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

Título: "Fotogenia do Imponderável"

Título original: *Photogénie de l'Impondérable*

Autor: Jean Epstein

Tradução: Maria Irene Aparício

© Direitos da tradução: Maria Irene Aparício;

© Direitos de publicação: Film & Philosophy Project / www.artciencia.com

Agosto de 2011

INTRODUÇÃO: SOBRE O AUTOR DE “FOTOGENIA DO IMPONDERÁVEL”¹Por Maria Irene Aparício²

Jean Epstein, cineasta e teórico francês de origem polaca, nasce em Varsóvia a 25 de Março de 1897. Conclui os estudos secundários em Fribourg e, mais tarde, estuda biofisiologia em Lyon. Em 1919 vai para Paris onde colabora com as Edições «La Sirène». Em 1920 contacta, pela primeira vez, com o cinema ao tornar-se assistente de laboratório de Auguste Lumière.

Teórico do cinema, antes mesmo de se dedicar à sua prática, Jean Epstein terá uma considerável influência na forma de pensar o mundo e o homem através das imagens dos filmes. Elemento importante de um grupo de Impressionistas franceses – a designada "primeira vanguarda", que inclui teóricos e cineastas como Germaine Dulac (1882-1942), Marcel l'Herbier (1888-1979), Abel Gance (1889-1981) e Louis Delluc (1890-1924) –, Epstein escreveu vários ensaios sobre cinema, tendo colaborado, também, com as revistas *Cinéa-Ciné*, *Les Temps Modernes*, *Mercure de France*, *Feuilles Libres*, *Corymbe*, *Revue Mondiale* e *Age Nouveau*.

Bonjour Cinéma (1921) é um dos seus primeiros escritos sobre o cinema, à data considerado e amplamente debatido como arte de vanguarda por Blaise Cendrars, Germaine Dulac e Louis Delluc, entre outros com quem Epstein privou. É, aliás, por intervenção de Delluc que Epstein é contratado por Jean Benoît-Lévy (1888-1960) – produtor e realizador que considera o cinema como um instrumento privilegiado na educação – para rodar uma biografia de Pasteur (Pasteur, 1922).

Em 1923, um contrato com a Pathé permite-lhe realizar três filmes de ficção: *L'Auberge Rouge*, *Coeur Fidèle*, *La Belle Nivernaise*, e um documentário: *La Montagne Infidèle*, que terá originado o ensaio *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926). Ainda em 1923, colabora com Abel Gance durante a rodagem de *La Roue*. É o início do trajecto relativamente curto como cineasta, mas sobretudo a oportunidade de, a partir de então, dar forma às suas ideias sobre filosofia, literatura e imagem, através da criação cinematográfica.

Testemunhas da época são unânimes em considerar o cinema de Jean Epstein como arte específica de formas poéticas. Obras como *Mauprat* (1926), primeiro filme independente do autor;

¹ Este texto introdutório sobre vida e obra de Jean Epstein (1897-1953), bem como a tradução do texto “Fotogenia do Imponderável” foram elaborados no âmbito do Projecto *Film & Philosophy* sob a Coordenação do Professor Doutor João Mário Grilo, desenvolvido no *Instituto de Filosofia da Linguagem* e financiado pela *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*. Os textos estão também disponíveis no site do Projecto em <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein>.

² Doutorada em *Cinema* pela *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*. Docente e Investigadora na área do *Cinema*.

La Glace à trois faces (1927); *La Chute de la maison Usher* (1928), obra adaptada de Poe e que alguns consideram uma resposta ao expressionismo alemão; *Finis Terrae* (1929), na última fase do cinema mudo; e outros como *Le Pas de la mule* (1930), *L'Or des mers* (1932) ou *Vive la vie* (1937), são frequentemente referidos, umas vezes devido às formas inventivas que aproximam o cinema da poesia, outras pela efectiva capacidade do cinema em exprimir, de forma contraditória e paradoxal, as relações de contiguidade com o real, mas também a autonomia da imagem cuja essência – o movimento – a coloca numa outra dimensão, que já não é apenas, seguramente, uma simples representação do mundo fenomenal, mas a possibilidade de construção de outros mundos.

Mesmo nos projectos mais comerciais, rodados por necessidade, ou nas curtas-metragens, o recurso à montagem paralela como forma de mostrar simultaneamente dois acontecimentos separados no tempo e no espaço, a singular e sistemática utilização do Grande Plano e de trucagens como é o caso da “sobreimpressão”, ou a utilização dinâmica da câmara são procedimentos técnicos, mas também estéticos, que evidenciam as suas teses e, em particular, o poder do cinema na expressão das diversas formas da alma humana, através da expressividade das personagens mas sobretudo da extrema fotogenia dos objectos e dos espaços. Quer nos projectos originais, quer nas adaptações literárias, como é o caso de *La Belle Nivernaise* (1924), a partir da obra de Alphonse Daudet, em que o verdadeiro herói é o rio Sena, ou *La Chute de la maison Usher*, adaptado do conto do mesmo nome de Edgar Allan Poë, com evidentes referências ao *Portrait Ovale*, não são as “estórias” que embraiam a acção mas os ritmos próprios das cenas, o seu movimento que Epstein aumenta ou reduz, através das técnicas muito em voga no cinema de vanguarda, como é o caso da montagem acelerada (*fast motion*) ou da câmara lenta (*ralenti* ou *slow motion*) porque, como veremos, a possibilidade de relativizar o movimento e mostrar o eterno passado presente – Deleuze chamar-lhe-á «devir» – é, segundo Epstein, a grande revelação do cinematógrafo.

Quanto às obras de reflexão teórica, *L'Intelligence d'une Machine* (1946), *Le Cinéma du Diable* (1947) e *L'Esprit du Cinéma* (1955), as primeiras publicadas ainda no rescaldo da 2ª Guerra Mundial, a última escrita nos derradeiros anos de vida, são textos considerados fundadores e contributos decisivos para a teoria e a reflexão sobre as imagens animadas, ao desvelarem o enorme poder de reflectividade dos objectos do cinema. A imagem-afeição e a imagem-acção de Gilles Deleuze são, por exemplo, claramente tributárias das ideias de Epstein sobre o grande plano e o movimento.

Epstein escreveu ainda *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926) e *Photogénie de l'Impondérable* (1935), entre outros textos sobre cinema publicados regularmente em revistas e reunidos, na década de 70, nos volumes *Écrits Sur le Cinéma I e II*.

Durante o período da ocupação alemã, Epstein foi forçado à inactividade e perseguido, devido à sua origem. Esteve mesmo na iminência de ser deportado, valendo-lhe a intervenção da Cruz Vermelha e de alguns amigos mais influentes.

O declínio da sua actividade como cineasta começa em meados da década de 30, quando se afasta dos estúdios. *Le tempestaire* (1947), penúltimo filme do autor – o último seria *Les feux de la mer* (1948) – é considerado por Jean Tulard como o seu filme-testamento. Henri Langlois diria mesmo, no texto evocativo publicado em Junho de 1953, nos *Cahiers du Cinéma*: «*Le Tempestaire* [...], não é um filme do passado, nem um filme do presente. O que nos marca é a sua profunda poesia, a ressonância humana e o extremo equilíbrio da sua composição, é um filme que mostra como poderia ter sido o cinema se alguns cineastas não estivessem já mortos [e] se outros não tivessem sido condenados ao silêncio [...]». Derradeiro sopro do cineasta, após uma fase de crescente apagamento da cena cultural, na sequência da sua inadaptação ao sonoro e ao advento do cinema comercial, *Le Tempestaire* foi, à semelhança de outros filmes seus, incompreendido pela crítica, embora resgatado por alguns após a sua projecção no Festival de Cannes, justamente no ano do seu desaparecimento.

Epstein morre em 1953, ano em que a Cinémathèque Française lhe rende homenagem póstuma, enquanto, afirma Langlois com alguma ironia, «pela primeira vez, os *Cahiers du Cinéma* interessam-se por Jean Epstein» publicando alguns textos de «elogio fúnebre» assinados por Jean Cocteau, Abel Gance, Alexandre Kamenka e o próprio Henri Langlois.

Maria Irene Aparício

Lisboa, Junho de 2008

FOTOGENIA DO IMPONDERÁVEL (1935)*Jean Epstein*

A partir de agora, o cinematógrafo permite obter, mais do que qualquer outra forma de pensamento, algumas vitórias sobre essa realidade secreta das aparências cuja origem e fundamento constituem ainda um mistério.

Nos últimos anos, os sinais emergem. Fazem-se descobertas simples. Em primeiro lugar, todas as rodas que rodam, no ecrã deixam de rodar. Depois, giram de novo: num sentido, em sentido contrário, rapidamente, lentamente, por sacadas. Um simples cálculo permite explicar tais movimentos. Mas, se a reprodução cinematográfica altera de forma tão evidente a natureza do movimento, se pode pará-lo ou transformá-lo num movimento contrário, não será legítimo pensarmos que quaisquer outros movimentos registados podem estar incorrectamente representados, sendo o erro, às vezes menos aparente, outras vezes mais profundo?

É conhecida a reacção de muitos actores, que choram quando se confrontam, pela primeira vez, com a sua imagem no ecrã. Não se reconhecem. Actores e não actores, todos se sentem confusos perante a imagem captada pela objectiva. O primeiro sentimento é sempre de puro horror ao perceberem que são estranhos a si próprios. E mesmo aos que viveram juntos durante anos, o cinematógrafo não devolve o rosto ou a voz que eles conhecem. Há uma inquietação que nos atinge. Se ninguém se reconhece no ecrã, não deveríamos pensar que nada se assemelha? Que o cinematógrafo pode criar, se o permitirmos, uma imagem própria e nova do mundo?

Cada fotograma da película contém um instante do universo que, em espírito, nós reconstituímos na sua continuidade, durante a projecção. Mas, quais são as qualidades particulares dos mundos que o cinematógrafo permite representar? Qual é o sistema de referências no qual os acontecimentos se registam sobre o filme?

Embora a imagem interceptada pela tela não seja ainda estereoscópica, estamos demasiado habituados à convenção descritiva da profundidade para admitirmos que as três dimensões espaciais da realidade se encontram já no universo recriado no ecrã. Porém, a qualidade específica do novo mundo projectado é a de evidenciar uma outra perspectiva dos fenómenos: a dimensão do tempo. A quarta dimensão, que parecia um mistério, torna-se, em virtude dos procedimentos cinematográficos (ralenti, acelerado), uma noção tão banal como as noções das restantes três coordenadas. O tempo é a quarta dimensão do universo que é espaço-

tempo. O cinematógrafo é, actualmente, o único instrumento que regista o acontecimento num sistema de quatro referências. Neste aspecto, ele é superior ao espírito humano, que não parece estar estruturado para discernir facilmente a totalidade de uma continuidade a quatro dimensões.

A incapacidade natural do homem de dominar a noção de espaço-tempo, de se evadir da secção atemporal do mundo que designamos por presente, e da qual temos, quase exclusivamente, consciência, é a causa da maior parte dos «acidentes da matéria e da extensão», que seriam evitados se pudéssemos apreender imediatamente o universo na sua efectiva sequência e continuidade. Se existe alguma clarividência o seu dom é o de conceber simultaneamente o tempo e o espaço.

Essa é também a clarividência do cinematógrafo que representa o mundo na sua mobilidade geral e contínua. Fiel à etimologia da palavra, lá onde o sistema óptico não vê mais do que a quietude e o repouso, o cinematógrafo desvela o movimento. A partir de agora, não se limita a reproduzir a trajectória dos planos, mas recria a trajectória dos sons, apodera-se dos volumes e das cores e, provavelmente, capta outras transformações que nos serão reveladas. Não será, pois, por simples elegância de estilo que, actualmente, muitos autores multiplicam os movimentos de câmara, nos seus filmes. Na verdade, eles obedecem instintivamente à grande lei da sua arte e, ainda que não se acredite, pouco a pouco educam-nos o espírito. Em consequência, os aspectos descontínuos, fixos, deixaram de prevalecer entre as bases da nossa filosofia, mesmo no quotidiano.

Antes do cinematógrafo, nada nos permitia estender a variabilidade, todavia limitada, do tempo íntimo e psicológico à realidade exterior; modificar experimentalmente a coordenada do tempo na perspectiva dos fenómenos ou descobrir que podíamos conhecer novas e prodigiosas figuras do universo. O acelerado e o ralenti revelam um mundo onde não há já fronteiras entre os reinos da natureza. Tudo vive. Os cristais crescem, vão ao encontro uns dos outros, unem-se com suavidade. As simetrias são os seus costumes e tradições. O que têm eles de diferente das flores ou das células dos nossos mais nobres tecidos? E a planta que endireita o seu caule, que volta as folhas para a luz, que expõe e fecha a sua corola, que inclina o estame sobre o pistilo, não terá ela, no acelerado, exactamente a mesma qualidade de vida que o cavalo e o seu cavaleiro que, em câmara lenta, planam acima do obstáculo e se inclinam um sobre o outro? A efervescência inquietante da putrefacção é um renascimento.

Estas experiências têm contra elas mesmas, o facto de perturbarem a ordem que, com grande dificuldade, o homem estabeleceu na sua concepção do universo. Mas não é novidade que toda a taxonomia pressupõe uma certa arbitrariedade e que, perante ela, se abandonam os quadros cujo artifício nos parece excessivo. A abstracção e a generalização dos nossos próprios ritmos, na concepção do tempo absoluto, demonstram apenas uma forma cómoda que criámos

para pensar facilmente. O olhar que o cinematógrafo nos permite lançar sobre uma natureza onde o tempo não é único nem constante, pode ser mais produtivo do que uma visão egocêntrica.

A simples possibilidade de registrar um evento em sentido inverso permite-nos reconstituir o curso normal do tempo e evidencia uma probabilidade do mundo, por oposição a uma infinidade de outras probabilidades postuladas pela física estatística. A representação de um acontecimento, «rodado» num sentido e projectado em sentido contrário, revela-nos um espaço-tempo onde o efeito substitui a causa; onde tudo o que deveria por norma atrair-se, se repele; onde a aceleração da gravidade devém abrandamento da velocidade, centrífuga e não centrípeta; onde todos os vectores se encontram invertidos. No entanto, este universo não é incompreensível. Mesmo a palavra pode ser aí facilmente decifrada. Pensamos, então, na rectificação misteriosa das imagens retinianas e, também, no indivíduo adormecido edificando o sonho que, por muito agradável que seja, parece acabar no momento em que o despertador toca. Quem conhece o verdadeiro sentido do fluxo do tempo, quem sabe até se tal existe, verdadeiramente? Com uma certa angústia, o homem encontra-se perante o caos que durante séculos procurou dissimular, negar, esquecer, e que acreditava estar domado.

É o renascer de um estranho e singular animismo. Sabemos hoje que estamos rodeados de seres inumanos, porque podemos, enfim, vê-los. Se é certo que existe um número incalculável destes seres vivos minúsculos, não é menos verdade que muitos deles nos ultrapassam, bem como à nossa própria vida. Também neste campo, desenvolvendo a capacidade dos nossos sentidos e encenando a perspectiva do tempo, o cinematógrafo torna perceptíveis, pela visão e pela audição, os seres invisíveis e inaudíveis, apregoando a realidade de determinadas substâncias.

Podemos ver e conhecer duas ou três gerações de uma família numa síntese ordenada, para comemorar, trinta anos depois, e quase mês a mês, toda a espécie de pequenos eventos dinásticos. Pouco a pouco, forma-se no ecrã, um fantasma magistral e imponente, que fala uma estranha língua, com essa voz sombria já compreendida por Poë e que não é a voz de nenhum ser vivo, mas de uma multiplicidade de seres vivos, variando de ritmo, de palavra para palavra, ciciando ao ouvido as entoações das amadas vozes dos amigos já perdidos. Do avô ao benjamim, todas as semelhanças, bem como as diferenças tecem uma natureza única. A família constitui-se como um único ser e nem mesmo os seus membros mais desiguais rompem essa unidade, provando pelo contrário ser necessários ao seu equilíbrio. No burburinho de um vestíbulo, onde vários rostos acabam por emudecer e desvanecer-se no ecrã, a conversa banal encontra uma súbita ressonância, porque esse ruído está em harmonia com os timbres libertados pelo altifalante; este coro é a voz da família. Não, ninguém é livre nesta assembleia. Quer seja

através de uma ou outra boca, é sempre a família que responde com a sua voz única, segundo a alma própria, num pensamento imutável que se procura através de muitos corpos, passados, presentes e futuros.

Quando o cinematógrafo completar um século de existência, se houver desde já meios de investir as experiências e preservar a película, ele terá captado numerosos tipos de monstros gregários: familiares, profissionais, sociais ou nacionais, aparências surpreendentes e plenas de ensinamentos. Muitas outras entidades esperam do cinematógrafo a sua personificação; afeições da alma, doenças, personalidade... É preciso nunca ter estado num serviço de tíficos ou tetânicos para acreditar no aforismo: «Não há doenças, nem doentes.» A epidemia apodera-se de indivíduos de todas as idades, condições sociais, inteligências, moralidades e impõe a todos as mesmas atitudes, a mesma máscara, o mesmo espírito. Um agente patogénico constitui uma família muito unida – a sua família; submetendo-a a uma única personalidade – a sua.

Se a procura destes seres sobre-humanos não tem ainda, a bem-dizer, sido tentada, tal deve-se ao facto de a nossa mentalidade ser sobretudo analítica, mal preparada para obter e reter do mundo outras imagens fragmentárias, limitadas no tempo, localizadas no espaço. Essas parcelas do universo, que estudamos ao microscópio, não nos fazem sequer suspeitar das enormes consequências que constituem as outras existências, praticamente ubíquas e infinitas. Uma das características essenciais do cinematógrafo é a de suprir, em grande parte, esta falha, oferecendo-nos algumas sínteses, reconstituindo as continuidades de uma amplitude e de uma elasticidade no espaço-tempo, operações essas que o espírito parece incapaz de levar a cabo.

Ao explorar o mundo, o olho e o ouvido do cinematógrafo, mostram-nos que o movimento e a vida são rigorosamente universais. Evocada no ecrã, a existência primordial desta incontável multidão de seres abstrusos e secretos, sintéticos, superiores em força e em duração, aproxima a alma do visível e do audível, revela, umas vezes as aparências do espírito, outras o espírito das aparências, reduz a diferença entre espírito e matéria ao limite dos nossos sentidos que separam arbitrariamente o frio do quente, as trevas da luz, o futuro do passado. E quando surge um instrumento que desenvolve a acuidade de um ou outro sentido, a fronteira que pensávamos existir entre vida e morte desloca-se e descobrimos então que ela quase não existe.

Entretanto, o poder analítico das objectivas e dos microfones deve ser considerado e, seguindo a tendência natural do nosso espírito, a do menor esforço, esse poder já foi amplamente utilizado com sucesso, sobretudo nos estudos sobre mecânica. O mesmo não pode dizer-se da psicologia. No entanto, a máquina de confissão das almas sempre foi um ideal do homem, e temos hoje provas suficientes de que é possível desnudar os pensamentos secretos. Podemos associar o registo de uma voz a uma expressão facial em câmara lenta (ralenti), como faria um juiz americano que, em presença de duas mulheres pretendendo serem ambas a mãe

de uma criança, «cinematografasse» as suas primeiras reacções perante uma e outra e não proferisse qualquer sentença sobre o caso senão depois de ver e rever o filme.

Nesta procura da sinceridade, o registo, mesmo a grande velocidade, pode, por vezes, em presença de um excelente comediante, conduzir a um erro, mas os testes mais minuciosos dos laboratórios comportam o mesmo risco e oferecem ao fingidor instruído e inteligente outras facilidades. O que o espírito não tem tempo de reter, o que o olho não tem tempo nem capacidade para ver numa expressão: os preâmbulos, a evolução, a luta entre os sentimentos desiguais que compõem finalmente o seu resultado, tudo isso, a câmara lenta (ralenti) fixa facilmente e com frequência. A ampliação da imagem no ecrã permite um exame à lupa. Aí, desvelam-se as falhas das mais belas mentiras e, através delas, surge a verdade para ferir o espectador com súbita evidência, para suscitar nele uma emoção estética, uma espécie de admiração e prazer infalíveis. Esse sentimento é frequentemente experimentado, perante certas imagens de actualidade, onde os gestos foram surpreendidos em toda a sua espontaneidade.

Os espelhos são testemunhas pouco fiéis e sem perspicácia, porque invertem as falhas da nossa simetria, que têm uma função decisiva na expressão. Quem não desejaria, pois, poder consultar sobre a sua própria pessoa, um observador tão imparcial como o cinematógrafo, de forma a controlar a sua própria sinceridade, a sua força de convicção?

(1935)