

Quando a imagem se mostra tempo: close e câmera lenta entre Epstein e Deleuze

Nicholas Andueza

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este artigo explora a forma como procedimentos de close up e câmera lenta no filme “A queda da casa de Usher” (1928), de Jean Epstein, se relacionam às noções deleuzianas de *movimento aberrante* e *imagem-tempo*. Para realizar essa aproximação conceitual, tomo não só a prática, como também a teoria cinematográfica de Epstein, ambas baseadas em sua ideia de *fotogenia*. O que ocorre com o tempo e com o movimento no close e na câmera lenta epsteiniana? De que modo a noção de *fotogenia* de Epstein, ao tentar nomear o inominável da imagem, se relaciona à ideia de *imagem-tempo* de Deleuze?

Palavras-chave:

Jean Epstein. Gilles Deleuze. Close up. Fotogenia. Imagem-tempo.

Introdução: sobre o problema de uma aproximação

Este texto é motivado por uma passagem específica no livro de Gilles Deleuze sobre a noção de *imagem-tempo* (*Cinéma II: L'image temps*, 1985). Nessa passagem, Deleuze aponta duas coisas: a) que o *movimento aberrante*, ao deslocar-se do preceito de *movimento normal* da *imagem-movimento*, abre caminho para a experimentação direta do tempo (formação da *imagem-tempo*); e b) que Jean Epstein foi um dos primeiros cineastas a perceber sistematicamente a potência do *movimento aberrante* – Deleuze cita em seguida o interesse de Epstein por acelerações, desacelerações, inversões, mudanças de escala e proporção (principalmente o close up) e falsos *raccord* (DELEUZE, 2006, p.56). Em seu tempo, cada um dos termos grifados acima será trabalhado com mais detalhe. Por ora, me pergunto sobre a possibilidade de aproximar os dois autores a partir de seus conceitos mais relevantes em cinema: haveria afinidade entre a *fotogenia* de Epstein (que o motivou a executar seus *movimentos aberrantes*) e a *imagem-tempo* de Deleuze?

É sempre um empreendimento delicado aproximar conceitos diversos vindos de autores diferentes, ainda mais quando são temporalmente afastados, ou quando vêm de áreas distintas do conhecimento, como é o caso. Jean Epstein, poeta, cineasta e teórico, escreve sobre cinema e filma dos anos 1920 ao início dos anos 1950, falecendo em 1953. Gilles Deleuze, filósofo, publica justamente a partir de 1953 em diante, escrevendo até quase o fim da vida, em 1995. Assim sendo, são duas metades do século XX, “século do cinema”, que se colidem nesse gesto



de aproximação.

A escrita de Epstein é uma escrita-aposta, uma espécie de profecia teórica, marcada, quando não por um tom vanguardista apaixonado, pela forma ensaística e menos sistemática. Uma escrita que clama ter em si a verdade sobre o meio cinematográfico, mas uma verdade que ainda há de se comprovar em definitivo, pois, quando o autor escreve, o cinema é ainda incipiente enquanto forma artística e enquanto matéria a ser teorizada¹. É nesse sentido que, por exemplo, uma das previsões mais veementes de Epstein em seu célebre *Le cinéma et les lettres modernes* (1921) se mostra não concretizada: o cinema não extinguiu o teatro (embora talvez o tenha “matado”, tanto quanto a fotografia em certo sentido “matou” a pintura). Epstein corre os riscos implicados em suas afirmações.

Entre esses riscos, o maior e mais fecundo foi o desenvolvimento do conceito de *fotogenia*. Trata-se de uma noção teoricamente frágil, porque, ao pretender designar a especificidade do cinema, um meio que lida com o inominável, com o limite da palavra, a noção se cola nesse meio e se estrutura a partir de uma definição paradoxalmente “indefinível”, como declara o próprio Epstein (1974, p.145). A fotogenia é um termo de certa forma obscuro, que designa um fenômeno absolutamente efêmero: “até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro”, a fotogenia é uma “exceção” (EPSTEIN, 1974, p.94); ela designa os (raros) momentos cinematográficos do cinema. Portanto, é ainda mais paradoxal: ela define a especificidade de um meio ao mesmo tempo que, enquanto “exceção”, está para além desse meio. Fica claro que a fotogenia é frágil do ponto de vista teórico por conta de um dinamismo radical, essencial ao conceito, que beira a inconsistência. Mas esse dinamismo é também sua potência, dado que o torna contraditoriamente “preciso” para designar a matéria móvel que constitui o cinema – como comenta Leo Charney (2004, p.324).

Por outro lado, quando Deleuze assume a empreitada de escrever sua teoria dos regimes de imagem no cinema (movimento e tempo), com a publicação de *Cinéma I: l'image mouvement* em 1983 e de *Cinéma II: l'image-temps* em 1985, o cinema já havia produzido uma grande carga teórico-histórica – já havia passado pelas vanguardas do início do século, por Hollywood, pela questão da imagem fascista, pela Segunda Guerra mundial, pelo neorealismo, pelos cinemas novos, pelo advento do vídeo. Mas é interessante notar que Deleuze corre riscos semelhantes aos de Epstein: vindo da filosofia e não do cinema, ele tem de enfrentar justamente a massa conceitual (teórica e histórica) que já se estabeleceu em torno do cinema.

Isso explica, em parte, a inflação terminológica do autor: “imagem-movimento” e “imagem-tempo” são os termos centrais, mas há também “imagem-percepção”, “imagem-afecção”, “imagem-ação”, “imagem-lembrança”, “imagem-sonho”, “imagem-cristal”, “hialossigno”, “cronossigno”, “lektossigno”, “opsigno”, “sonsigno”, “cristais de tempo” etc. Parte do risco que Deleuze toma para si é o de criar uma linguagem própria, liberando sua escrita de termos enrijecidos por uma carga teórica densa, previamente estabelecida na história do cinema. Desse modo, é certo que o autor produz uma escrita a *posteriori*, tendo o distanciamento histórico para perceber algo de diferente entre os filmes pré e pós Segunda Guerra; mas, ao mesmo tempo, ao aplicar sua própria linguagem e trazer o pensamento de Henri Bergson para discutir o cinema de

¹ Apesar da escola russa já existir a época dos primeiros escritos de Epstein (1921), a escola de cinema francesa se formaliza apenas a partir da criação do IDHEC, por Marcel L'Herbier em 1943 (AUMONT, 2004, p.25).

modo original, estabelece para si um uma espécie de grau zero de escrita². Em suma, talvez seja possível considerar que toda escrita realmente propositiva tenha algo de escrita-aposta. Ainda assim, uma aproximação Epstein-Deleuze permanece um gesto delicado.

De todo modo, antes de avançar na análise dos conceitos, gostaríamos de frisar uma camada mais profunda que os conecta ambos, algo que se anuncia pontualmente nos escritos de cada um, mas que, por trás, abarca a força motriz daquilo que escrevem: a noção de que o cinema é uma forma de pensamento. Não que ele se iguale ao pensamento abstrato-teórico-verbal em seus métodos e conclusões, mas que se iguale em termos de potência criativa e epistemológica.

Cinema como pensamento: uma afinidade geral

A empreitada de Deleuze, em si mesma, ao fazer uma abordagem filosófica para produzir uma *quasi-história*³ de regimes de imagem no cinema, já sugere que ele semeia uma crença no cinema como uma das formas filosóficas possíveis. Na conclusão de seu *Cinéma II: L'image-temps*, o autor discute a questão do linguístico e do cinematográfico e situa a zona de ocorrência do pensamento:

O cinema não é uma língua, universal ou primitiva, nem mesmo uma linguagem. Põe em dia uma matéria inteligível, que é como um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói os seus próprios 'objetos' (unidades e operações significantes). Mas este correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em *movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas)* e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Constitui *toda uma psicomecânica, um autômato espiritual, ou o enunciável de uma língua que possui sua lógica própria*. A língua extrai dos enunciados de linguagem com unidades e operações significantes, *mas o próprio enunciável,*

2 É curioso notar, aliás, que Bergson faz o mesmo gesto em *Matière e Mémoire*, quando no primeiro capítulo se coloca explicitamente numa espécie de grau zero em relação à filosofia, argumentando que o histórico de discussões filosóficas sobre a realidade, a matéria e o espírito podem ter contribuído para obscurecer os termos essenciais do debate: "Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior" (BERGSON, 1999, p.11).

3 Digo "*quasi-história*" porque, apesar de Deleuze claramente fazer uma abordagem cronológica, de como havia um cinema marcado pela imagem-movimento que deu lugar a um cinema da imagem-tempo a partir da chegada do neorealismo italiano, no pós-guerra, temos que tomar cuidado na aplicação rigorosa dessa cronologia. Os conceitos de que trata Deleuze são antes de mais nada filosóficos, de forma que transcendem uma pretensa historiografia progressiva. Além disso, o próprio conceito de tempo que Deleuze defende, a partir de noções de Bergson, tem um caráter inerentemente não cronológico (submetendo as noções de futuro, presente e passado a um sistema baseado na oposição atual-virtual, ou seja, na coabitação, dentro do tempo, pelo presente atual e pelo passado virtual, contemporâneos um do outro, como no esquema do cone invertido de Bergson: DELEUZE, 2006, p110). Por fim, o próprio Deleuze exemplifica sua teoria por meio de Ozu, cineasta anterior ao neorealismo que, segundo o autor, já produzia imagens-tempo a partir de opsígnos e sonsígnos (DELEUZE, 2006, p.26).

as suas imagens e os seus signos são de uma outra natureza (DELEUZE, 2006, p.334; grifos meus.).

Friso com essa passagem (e com meus grifos), o horizonte em que Deleuze situa movimentos e processos de pensamento: numa zona de “imagens pré-linguísticas”. O autor argumenta portanto que, não só o cinema parte de uma área anterior à linguagem (embora evidentemente seja depois revestido por ela), como o próprio pensamento o faz. Epstein descreve de modo semelhante a natureza das imagens em *Le cinéma du diable* (1947), ao opô-las ao funcionamento abstrato das palavras:

Se, no lugar de fingir imitar os procedimentos literários, o filme se pusesse a empregar os encadeamentos do sonho e do onírico, ele poderia já ter constituído um sistema de expressão de uma extrema sutileza, de uma extraordinária potência e de uma rica originalidade. Tal linguagem não seria deformada, desnaturalizada, perdida pela metade por meio de esforços ingratos para somente repetir aquilo que a palavra e a escritura significam facilmente, mas teria aprendido a agarrar, a seguir, a tornar pública a fina e móvel trama de um pensamento menos superficial, mais próximo da realidade subjetiva, mais obscuro e mais verdadeiro (EPSTEIN, 2002, p.27)⁴.

É certo que Epstein usa um pouco a seu modo termos como “linguagem” e “simbólico” ao se referir ao cinema – porque tais palavras não tinham o peso teórico que já haviam adquirido à época de Deleuze (que na passagem supracitada está justamente respondendo à discussão cinema-linguagem, tal como abordada por Metz, Pasolini, Barthes e outros). Vemos em ambos os autores uma certa oposição entre o registro imagético (da potência, do inominável) e o verbal (do contornado, do dito) – mesmo que ela seja menos nuançada em Epstein. Mas não basta a oposição imagem-palavra, é preciso investigar o modo de pensar cinematográfico em si mesmo. É possível citar ainda mais duas passagens de Epstein que vão nesse sentido. A primeira, extraída de *Bonjour Cinéma* (1921):

É por isso que o cinema é psíquico. Ele nos apresenta uma quintessência, um produto duas vezes destilado. Meu olho me traz a ideia de uma forma; a película também contém a ideia de uma forma, ideia inscrita fora da minha consciência, ideia sem consciência, ideia latente, secreta, mas maravilhosa; e da tela eu obtenho uma ideia de ideia, a ideia de meu olho tirada da ideia da objetiva (ideia), ou seja, tão flexível é essa álgebra, uma raiz quadrada de ideia (EPSTEIN, 1921, p.38).

A segunda, de *L'intelligence d'une machine* (1935):

O caráter sem dúvida mais aparente da inteligência cinematográfica é seu animismo. Desde as primeiras projeções de câme-

⁴ Os textos extraídos de materiais que não estiverem originalmente em português foram traduzidos livremente por mim.

ra lenta e acelerada, foram suplantadas as barreiras que havíamos imaginado entre o inerte e o vivo. Enquanto acontece, o cinematógrafo mostra que não há nada imóvel, nada morto. (...) Se o cinematógrafo aproxima o homem e a pedra, mostrando que um e outro vivem, ele descobre a inumanidade de inumeráveis espécies de vidas que símbolos à nossa imagem não são capazes de cobrir (EPSTEIN, 1974, p.244).

Vemos como o autor se encanta com o automatismo que define o cinematógrafo – nos termos deleuzianos, citados anteriormente, uma “psicomecânica”, um “autômato espiritual” (DELEUZE, 2006, p.334). Trata-se de um automatismo que revoluciona o ato de ver, porque o revolve, reflete, duplica, multiplica, para então destilá-lo e reduzi-lo à raiz quadrada de uma *ideia-visão* (no pensamento cinematográfico, *concepto e percepto* se confundem).

O cinema, para Epstein (e Deleuze), vem não só como máquina de ver, mas como máquina de reinventar o gesto de ver, de refinar a visão (AUMONT, 1998, p.102). Um refinamento absolutamente conectado ao caráter de *mobilidade* que o cinema apresenta. A partir do movimento, o automatismo cinematográfico se desenvolve, no limite, em um “animismo” (EPSTEIN, 1974, 244). Assim, através da máquina-cinema, acessamos uma mobilidade cósmica, de toda a grandeza e de todo o detalhe. Tem-se portanto, que o pensamento cinematográfico deve ser dinâmico como o filme, deve ser móvel e transladar intensamente no campo pré-linguístico antes que tentemos lhe dar nomes. Aqui novamente Deleuze se aproxima, ao frisar que é através do próprio corpo, de sua vida, de sua mobilidade e de sua organicidade “que o cinema realiza as suas bodas com o espírito, com o pensamento”; o corpo se torna, então, não o oposto do pensamento, mas algo em que se “tem de mergulhar para alcançar o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, mas obstinado, teimoso, força a pensar, e força a pensar o que se esquiva do pensamento, a vida” (DELEUZE, 2006, p.243). A noção de fotogenia, portanto, se localizaria não exatamente na língua, mas num entre-lugar: na transição de uma natureza essencialmente selvagem daquilo que vemos para uma natureza do linguisticamente acessível.

Se a apreensão geral sobre a natureza do cinema é pelo menos semelhante entre Deleuze e Epstein, aumentam as chances de uma aproximação entre a fotogenia e a imagem-tempo. Mas, se a imagem-tempo se define em oposição à imagem-movimento, e se a fotogenia tem por base estrutural justamente o movimento dos seres, resta observar as especificidades dessas ideias para testar a suposição de proximidade conceitual. Como objeto de análise, visitaremos o filme *A queda da casa de Usher* (1928), de Epstein. Vamos analisar os procedimentos do close up e da câmera lenta para ver se eles nos dão pistas sobre uma possível afinidade entre os autores.

Sobre uma adaptação fotogênica

A queda da casa de Usher (1928) é um longa metragem baseado no conto homônimo de Edgar Allan Poe, publicado em 1839. Para um cineasta de vanguarda que trabalha textual e filmicamente a questão da especificidade do cinema, tomar emprestado um enredo diretamente da literatura parece contradição, já que muitos defensores da especificidade do meio tendem a um *cinéma pur* (Dziga Vertov, por exemplo, é bastante explícito em relação a isso – em: XAVIER, 1983, p.248); mas não é o caso de Epstein. Para ele, segundo Tom Gunning, em

vez de somente contemplar sua própria natureza, “o cinema se [abre] para o universo, tanto o mundo humano da memória e da emoção como o mundo material que os filmes [podem] abrir à compreensão humana” (2012, p.19). Além disso, a qualquer um que tenha lido *Le cinéma et les lettres modernes* (1921), em que Epstein aproxima o cinema da literatura moderna e enumera uma série de estéticas comuns, a adaptação do conto de Poe vem como uma exímia execução prática de tais estéticas.

Muito embora não entremos em análise detalhada do conto de Poe, dado que nosso foco é o filme de Epstein, há um ponto ao qual devemos atentar: o gênero das produções literárias desse autor. Edgar Allan Poe trabalha imerso no gênero fantástico, que, segundo Tzvetan Todorov se caracteriza por uma incerteza constante, baseada na indiscernibilidade entre real e imaginário:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento sobrenatural (Todorov, s/a, p.15 e 16).

Na literatura de Poe⁵, a tensão entre realidade e imaginação é constante, e o estilo descritivo do autor a potencializa. É pela descrição que o narrador-personagem tenta dar conta daquilo que experimenta por meio de explicações causais ou científicas, por mais sobrenatural que o evento pareça – “a reflexão veio em meu auxílio” nos escreve o narrador-personagem de *O gato preto* (1843) quando está prestes a explicar por causa ou coincidência um incidente aparentemente sobrenatural (POE em: KENNEDY, 2006, p.195). A constante necessidade por explicações nos coloca diante do flerte com o extraordinário. Além disso, o gesto de descrever faz aumentar ainda mais o suspense por interromper o fluxo da narrativa para se ater aos detalhes, à construção de atmosfera, demorando com a sucessão e conclusão dos eventos.

No conto *A queda da casa de Usher*, acompanhamos o narrador-personagem que encontra o velho amigo Roderick e sua irmã, Madeline, vindos de uma família que por gerações tem

5 Basta pensarmos em: *O gato preto* (1843), *O corvo* (1845), *Os dentes de Berenice* (1835), *Nunca aposte sua cabeça com o diabo* (1841), *O coração delator* (1843), *O retrato oval* (1842), ou até mesmo *O homem das multidões* (1840), que não é de horror, mas faz uso de uma suspensão entre o que é e o que não é (quem seria aquele *flanêur* que o narrador-personagem segue?). *A queda da casa de Usher* não é uma exceção quanto à pertença ao gênero fantástico.

como marca a decadência: redução do número de herdeiros e histórico de doenças degenerativas em cada membro da família Usher. Desde o início, essa decadência tem um sentido reticente, que toca a possibilidade sobrenatural de uma maldição. Na mansão dos Usher, a decadência hereditária da família se faz visível fisicamente pelos ambientes, pelas paredes e janelas de uma construção arcaica, pesada, opressiva. No enredo, tanto Roderick quanto Madeline estão doentes, doenças misteriosas sem diagnóstico claro. Ambos parecem envoltos numa situação sombria, fantasmática – da qual não têm como escapar.

Adiante na história, muito enfraquecida, Madeline morre e é enterrada. Depois de algum tempo de luto entre Roderick e o narrador-personagem, este último descobre que na verdade a moça não havia morrido – ela havia sido enterrada viva (!), e seu irmão o sabia, porque ouvia as batidas que ela dava no caixão, na sepultura da família. Por fim, de alguma forma Madeline é capaz de escapar e vem se vingar do irmão, matando-o. Imediatamente a casa começa a ruir e o narrador-personagem corre para se salvar, assistindo de longe a mansão inteira cair, completando concretamente o movimento de decadência dos Usher. O conto é marcado pela obsessão e por uma monotonia melancólica, trazendo à tona figuras do sonambulismo, da hipnose, do delírio, do moribundo – personificadas pelos irmãos Usher.

Até aqui, lidamos com a literatura de Poe e com seu conto *A queda da casa de Usher*, apontando três questões relevantes: a) sobre o fantástico, marcado pela ambiguidade entre o natural e o sobrenatural, o real e o imaginário, b) sobre o uso constante da descrição como elemento desse fantástico, como manutenção da dúvida e do suspense e c) sobre a atmosfera de sonambulismo e hipnose que marca o conto. E todas as três são questões que vão marcar a câmera lenta e o close up de Epstein na versão filmica do conto.

Ao realizar o longa, Epstein altera o enredo para imputar nele não só a atmosfera do fantástico, mas de um fantástico específico – aquele vindo de Poe. Assim, o cineasta cruza enredos de dois contos do autor, e cita pontualmente alguns outros⁶. No filme de Epstein, Roderick e Madeline são marido e mulher, e a obsessão de Roderick por Madeline (que já existia no conto-base, com pistas de incesto) se prolonga à sua monomania de pintar um retrato dela. Esse prolongamento do filme provém do conto *O retrato oval* (1842), em que o autor americano narra a situação de um marido que pinta obsessivamente um retrato de sua mulher, e, enquanto o retrato parece ir ganhando vida, a mulher vai perecendo – até finalmente morrer. Outra mudança importante, mas que neste artigo não será aprofundada, é a “bondade” do Roderick epsteiniano: no filme, o personagem não é puramente obsessivo como no conto, e ao fim ele consegue se libertar de sua monomania e fugir com sua amada da mansão que se faz ruína.

A inclusão do *plot* de *O retrato oval* no filme é particularmente eloquente em relação a uma reflexão de Epstein sobre o cinema. A obsessão de pintar (retirando a vida do que se pinta por meio de um extremo realismo) se conecta ao próprio ato cinematográfico, que “pinta” de modo realista usando a própria vida das coisas (via registro de movimento) e oferece o risco

6 Outros contos citados pontualmente são pelo menos três: 1) *Ligeia*, de 1838 (o nome aparece como sendo uma falecida da família Usher, talvez a mãe de Roderick); 2) *O Gato Preto*, de 1843 (um gato negro aparece pela mansão logo depois da suposta morte de Madeline); 3) *O Poço e o Pêndulo*, de 1842 (no mesmo momento em que surge o gato há uma fixação pelo pêndulo de um relógio, que quando mostrado em detalhe e por outro ângulo perde a forma arredondada, aproximando-se de uma lâmina).

constante de substituir essas coisas com suas imagens (matando-as). A imagem cinematográfica como duplo do mundo é um dos enigmas mais recorrentes na história do cinema; mas a questão pode assumir formas problemáticas de convencimento quando a imagem é forçada a coincidir com o discurso que a engloba (“assim é, porque aqui está”, ou ainda: “eis tudo”), como em certos documentários, ou na narrativa causa-efeito tradicional hollywoodiana⁷. Diminuída a mero exemplo de fala, a imagem substitui o mundo e o “mata” no mesmo movimento em que morre junto com ele: porque se esgota, se desliga de seu inominável ao se conformar inteiramente ao discurso.

Mas a analogia entre o quadro feito por Roderick e uma certa concepção realista de cinema é ampla e aberta – Epstein era contrário a simbolismos fechados (1974, p.68). Mais do que isso, é uma leitura minha. O que está em destaque é esse mecanismo de sugar a vida para um retrato, um enquadramento, que acaba por matar a vida, numa abordagem que não será a de Epstein. Por conta disso, de um embate entre concepções de imagem, as sessões de pintura estão entre os momentos do filme mais potentes cinematograficamente, com amplo uso de close ups e câmera lenta. Esses procedimentos vão retratar um uso “viciado”, “obsessivo”, da potência de real através de uma forma que justamente nega esse uso.

Uma das sutilezas da aplicação do *slow motion* neste filme é que, em vez de se restringir ao movimento rápido, amplo e extensivo a olho nu, ele é aplicado ao movimento singular da expressão facial – que contém movimentos por vezes lentos, pequeninos e intensivos (por exemplo, quando alguém está concentrado, de olhar fixo, e mal muda de expressão facial). Assim, Jean Epstein povoa seu filme de close ups em câmera lenta de rostos que pouco se alteram em termos de movimentação – uma opção incomum. Não vemos simplesmente o rosto de Roderick obcecado com a pintura, nós nos perdemos nesse rosto, notando cada pequena variação. Do mesmo modo, não vemos com pena o sofrimento de Madeline ao expirar aos poucos, vemos com horror o sofrimento enquanto tal, como coisa que transpassa aquela face. “Agora a tragédia é anatômica” (EPSTEIN, 1974, p.93).

E mais do que explorar ao máximo seus closes por meio da câmera lenta, ele também o faz pela via da montagem, produzindo uma alternância de planos em velocidade “natural” e em velocidade desacelerada dentro da mesma cena – Roderick pintando Madeline, que vai aos poucos (e em câmera lenta) caindo de exaustão, enquanto seu marido nem percebe, e segue, em velocidade “natural”, pintando. Uma multiplicidade temporal que sinaliza a alienação entre os corpos em cena. Choque de tempos que faz flutuar o senso de realidade e ressoa a lógica que abordamos anteriormente sobre o fantástico – a indecidibilidade entre o real e o imaginário, o natural e o sobrenatural. Ao que estamos assistindo? A um delírio? A cacos de tempo de um mundo estilhaçado?

Uma atmosfera como essa, habitada por figuras fantasmagóricas da loucura, do sonambulismo, da hipnose, da obsessão, propicia essa exploração formal de Epstein: não só o tempo dilatado, mas uma trans-temporalização, uma colagem de tempos. Além disso, a suspensão implicada na câmera lenta de um rosto em primeiro plano é algo que, como o recurso da descrição em Poe, interrompe o fluxo narrativo e dá lugar a uma experiência mais sensorial, mais aberta.

⁷ Pensamos em filmes relacionados ao que Deleuze descreve como esquemas sensório-motores, que formam a imagem-movimento, como veremos mais à frente.

Fica claro que aqueles três pontos da escrita poeana (o fantástico, a descrição, as figuras do delírio) são apropriados de modo plenamente cinematográfico por Epstein. Eis porque o cineasta não enfraquece seu argumento pela especificidade do cinema ao trabalhar em uma adaptação literária (tendo em vista o argumento frequente do *cinéma pur*).

Pelo contrário. Um dos pontos mais essenciais de sua defesa da fotogenia é o uso de close ups, que povoam essa adaptação. Assim, tendo enquadrado e montado um close de modo a potencializar o que havia de cinematográfico na cena, já não importa se o enredo veio de um conto, e nem mesmo se há enredo. Pois para Epstein, “o close é a alma do cinema” (1974, p.93). Se o close realiza sua potência e alcança um status de exceção, então há cinema. Mais do que isso:

O primeiro plano realiza um outro atentado à ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, de uma mão, de uma boca que ocupa todo o écran – não somente porque ela se encontra aumentada em trezentas vezes, mas também porque se encontra isolada da comunidade orgânica – ganha um caráter de autonomia animal. Esse olho, esses dedos, esses lábios já são seres que possuem, cada um, suas fronteiras próprias, seus movimentos, sua vida, sua finalidade própria. Eles existem por conta própria (EPSTEIN, 1974, p.256).

Eis o autômato animista de Epstein. Sob essa perspectiva, a apreensão do realismo cinematográfico feita por Epstein vai por um caminho não de reprodução ou cópia do real (que é o percurso do Roderick obsessivo e de um certo cinema, como vimos), mas por um caminho de *transgressão* do real. Por isso que Tom Gunning aponta que, na célebre divisão feita por André Bazin, entre os que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade, Epstein traça uma terceira via, na qual a potência de real do cinema se dá exatamente nas evidências de sua intermediação (câmera lenta, enquadramentos em ângulos pouco usuais, cortes bruscos e múltiplos, close up etc.), e essa intermediação, ao expandir nosso conhecimento sobre a realidade, expande ao mesmo tempo nossa sensibilidade e nossa capacidade representativa (GUNNING, 2012, p.18 e 19). Há portanto, no cinema defendido por Epstein, uma ponte entre o estético e o epistemológico (GUNNING, 2012, p.17).

Cinema, tempo e alma

Em um artigo sobre o primeiro plano no cinema e no audiovisual, Mary Ann Doane aponta uma passagem de Deleuze que coaduna com o que acabo de citar de Epstein sobre o close: para Deleuze, o close não apenas desloca um rosto de um corpo, ele “o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais, isto é, ergue-o ao estado de Entidade” (DELEUZE citado por DOANE, 2003, p. 91). Esse rosto-Entidade, “de autonomia animal” (EPSTEIN, 1974, p. 256), é o que vemos em *A queda da casa de Usher* quando assistimos às faces de Roderick e de Madeline nas sessões de pintura. Um tipo de rosto-paisagem, que se descortina diante de nós em imensidão e que, posto em *slow*, possui de fato uma espécie de tempo geológico, que nos supera. Não estaríamos diante do que Deleuze denomina *opsigno*, ou seja, uma imagem visual pura, que caracteriza a *imagem-tempo*?

Talvez. Logo adiante veremos as características da imagem-tempo, mas antes é preciso frisar que, no pensamento epsteiniano, assim como não basta ser cinema para ser cinematográfico (há apenas momentos, exceções cinematográficas), também não basta ser close para ser fotogênico. O próprio Jean Epstein critica por vezes o uso dos primeiros planos americanos, excessivamente capturados por sua função conectiva na narrativa e no drama – enfraquecendo sua fruição (1974, p. 68). Os primeiros planos de Roderick e Madeline, por outro lado, são fundamentalmente fotogênicos. São totalmente baseados numa fruição “pura”, ou seja, quase desligados do enredo e do drama. Por isso são apropriados à aproximação que pretendemos fazer. Porque, em *A queda da casa de Usher*, cada rosto que vemos se torna um ser em si – e nos devolve nosso olhar.

Para definir a imagem-tempo, precisamos antes passar pela imagem-movimento. Esta última constitui um regime de imagens marcado pelo paradigma da ação, em que vemos personagens que percebem uma situação de mundo, são afetados por ela e reagem contra ela – numa estrutura de imagens interconectadas pela montagem que se sucede como percepção-afecção-pulsão-ação-reflexão-relação (DELEUZE, 2006, p.50). O esquema por trás desse funcionamento, Deleuze o nomeia *sensório-motor* porque a percepção sensorial é prolongada em ação, em movimento, em resposta e tentativa de mudança da situação. O esquema sensório-motor, no campo das imagens, se conecta ao funcionamento do clichê: a resposta é automática e de certa forma oca, baseada em dispositivos pré-estabelecidos para nos fazerem suportar ou aprovar as coisas, constituindo um modo de apreensão mais pobre, que torna tudo nomeável e controlável (DELEUZE, 2006, p. 35). Esse esquema se conecta, portanto, à concepção de realismo que sugeri ser criticada por Epstein através da obsessão pictórica de Roderick.

A imagem-tempo surge no horizonte quando o prolongamento sensório-motor deixa de se realizar. Ou seja, quando a percepção de uma situação já não implica necessariamente em ação, porque ela excede nosso repertório sensório-motor. Esse “excesso” imagético ocorre por conta da pureza daquilo que experimentamos, que Deleuze nomeia *opsignos* e *sonsignos* – *signos* visuais e auditivos que foram cortados de seus prolongamentos motores (2006, p.96). Tais *signos*, embora inseridos entre outros planos nos filmes, já não se submetem a grandes circuitos de montagem, como na composição da imagem-movimento; eles se apresentam em si mesmos – daí sua “pureza”. É então que experimentamos o tempo diretamente, “o tempo em pessoa” (DELEUZE, 2006, p.350). Porque o tempo deixa de estar subordinado ao movimento e se apresenta enquanto tal. Passamos a ver concomitantemente na mesma imagem o atual, aquilo que está diante de nós, e o virtual, aquilo que já foi ou que pode ser – e é na coabitação entre presente e passado, na indiscernibilidade entre o atual e o virtual, entre o cronológico e o não-cronológico, que se formam os cristais de tempo (DELEUZE, 2006, p.111). Através desses cristais, vemos, sim, um movimento – mas o movimento do próprio tempo, que é a *duração*: “a representação do que permanece, através da sucessão de estados cambiantes” (DELEUZE, 2006, p. 31).

É possível relacionar essas características da imagem-tempo aos três pontos que discerni há pouco no conto de Poe. Não quero dizer com isso que o escritor já teria produzido imagens-tempo, porque estas estão atreladas ao reino cinematográfico. Mas certamente há uma afinidade – que talvez Jean Epstein tivesse notado *avant la lettre* ao escrever o já citado *Le cinéma e les lettres modernes*, aproximando cinema e literatura moderna. A indiscernibilidade entre atual e virtual da imagem-tempo se comunica com aquela que vemos entre real e imaginário,

natural e sobrenatural no fantástico de Poe. O fantástico trabalha com atualidades inquietantes que abrem uma relação direta com suas respectivas virtualidades misteriosas – tomando aqui a atualidade como um evento estranho na narrativa e sua virtualidade como a natureza desconhecida à qual ele remete. No fantástico, a presença dessa virtualidade é gritante, por isso o evento produz inquietação. Mas ao mesmo tempo que tem presença gritante, essa virtualidade não se atualiza em conhecimento sobre o evento, ela se sustém como virtualidade, na indecisão entre real e imaginário; isso faz com que a face atual do evento se estenda e flutue no recurso literário da descrição. Essa flutuação poderia ter um correlato na duração, na medida em que a descrição faz a situação permanecer (a narrativa é interrompida), enquanto a própria descrição é em si mesma uma sucessão de elementos e informações diferentes entre si.

Claro que é uma afinidade distante, um parentesco possível só de longe entre a imagem-tempo e o fantástico em Poe. De todo modo a terceira aproximação soa mais palpável, por se referir ao enredo e à construção de personagem, elementos partilhados pelo cinema e pela literatura (mesmo que por vias diferentes). As figuras de delírio, sonambulismo e hipnose, presentes no conto de Edgar Allan Poe são abordadas por Deleuze como sintomas de crise da imagem-movimento (2006, p.78). Elas aparecem com força no período entre-guerras (expressionismo alemão, por exemplo), época que antecede o surgimento em maior recorrência da imagem-tempo (no pós-guerra, com o neorealismo). Esses corpos sonâmbulos são figuras errantes que enfraquecem de certa forma o prolongamento motor de suas percepções e abrem a possibilidade de tempo direto – mas não necessariamente alcançam essa visão temporal. Tratam-se de autômatos, “autômatos psicológicos”, que se diferem radicalmente do “autômato espiritual” que é o cinema em seu alto grau de desenvolvimento na imagem-tempo (DELEUZE, 2006, p. 335-336).

Mas se há um parentesco mais ou menos distante entre o conto de Poe e os elementos necessários para que haja imagem-tempo (distância que inclui as diferenças entre literatura e cinema), a realização cinematográfica desse conto a partir da fotogenia epsteiniana parece dar um salto de proximidade nessa relação. No close em câmera lenta, numa face-paisagem com seu tempo geológico, é possível ver *a duração de um rosto*. Isso porque, dado que “o close up é a alma do cinema” (EPSTEIN, 1974, p. 93), a duração de um rosto é na verdade a duração da alma que o habita; é a experimentação do fenômeno “animista” (fotogênico) desse autômato espiritual que chamamos cinema.

E é preciso levar em conta também a valorização da *sugestão* nos escritos de Jean Epstein: “na tela, a qualidade essencial do gesto é de não terminar” (1974, p. 66). Epstein argumenta que é o próprio espectador que termina o movimento, e que basta ao filme sugeri-lo. Na sugestão, o espectador observa o atual em plena comunicação com seu virtual e participa da formação da imagem. Assim, a indiscernibilidade entre atual e virtual é o que possibilita a sugestão epsteiniana no rosto filmado em câmera lenta. A sugestão do gesto que não termina implica um constante devir (marcadamente virtual).

A forma como se dá essa sugestão pode ser entendida a partir da dialética que Deleuze aponta ao descrever o caráter de *rostidade* do rosto: de um lado o fato da face ser “superfície reflexiva” e, do outro, o fato dela fazer “micro-movimentos” (DOANE, 2003, p.95). A superfície reflexiva não é penetrável. Pior ainda: devolve o olhar. Os micro-movimentos podem ser tomados como movimentos que mal vemos (ou que às vezes nem chegamos a ver) mas que afetam

nossa leitura do rosto e nos fazem gravitar em direção a ele, tentando decifrá-lo. A sugestividade desses micro-movimentos, portanto, nos faz tentar ir além da superfície reflexiva; mas isso é impossível, porque nos deparamos com uma virtualidade particularmente potente: a anima da pessoa encapsulada no close. Há *uma insistência de querer ver a partir da sugestão e ao mesmo tempo uma impossibilidade de dar conta daquilo que se oferece à vista*: forma-se um confronto irreduzível que marca a experiência fotogênica do close.

A própria câmera lenta é toda baseada em sugestão – seja a câmera lenta do rosto de Roderick ou da queda do corpo exausto de Madeline. Como comenta Ludovic Cortade em um volume sobre Epstein, o *slow motion* é marcado por uma dialética entre o inerte e o móvel (CORTADE, 2012, p.167). É válido lembrar, contudo, que o inerte para Epstein não é ausência de movimento, e sim um devir, uma modalidade de movimento em potência (CORTADE, 2012, p. 164). No *slow*, essa dialética entre o inerte e o móvel é incessante, porque vemos um corpo ao mesmo tempo sempre em movimento e sempre “congelando”, o que produz uma tensão constante. Por friccionar ao máximo e sem parar o devir do movimento, a câmera lenta também opera por meio do par sugestivo atual-virtual, borrando barreiras espaciotemporais. Há aqui um tipo específico de duração, em que o que permanece (ou ao menos dá essa impressão) é o próprio movimento. Desse modo, a câmera lenta traz em si a marca da quadridimensionalidade que Epstein observa no cinematógrafo – capaz de produzir imagens que se movam nas três dimensões do espaço e na quarta dimensão do tempo (EPSTEIN, 1974, p. 138).

Conclusão: o movimento aberrante e o brilho do tempo

Deleuze aponta que na imagem-movimento há tempo, sim, mas ele está subordinado ao movimento, funcionando como sua medida (2006, p.55). Para tanto, a imagem-movimento se constitui de “movimentos normais”, ou seja, movimentos que se orientam por centros: “centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio de forças, de gravidade dos móveis e de observação para um espectador capaz de conhecer ou de apreender o móbil e de marcar o movimento” (DELEUZE, 2006, p. 55). O movimento normal é, portanto, o movimento reconhecível, nomeável, repetível, sistematizável. E como tal, subordina o tempo, que vira métrica.

No entanto, se um movimento foge dessa padronagem, se ele se rebela contra os centros e já não se projeta a partir deles, esse movimento se caracteriza por uma anormalidade: é o movimento aberrante (DELEUZE, 2006, p. 55). O movimento normal responde a nossos esquemas sensorio-motores, enquanto que o movimento aberrante, ao romper com os centros, rompe também com os prolongamentos motores desses esquemas. Desse modo: “o movimento aberrante põe em questão o estatuto do tempo como representação indireta ou quantidade de movimento, visto que escapa às relações de quantidade” (DELEUZE, 2006, p.55). Aberrante, esse movimento nutre uma autonomia própria.

Se o close, segundo Jean Epstein, realiza um “atentado à ordem familiar das aparências” (1974, p.256), ele executa uma descentragem, tirando dos eixos a organização “normal” da percepção, centrada no senso-comum. Mas, como vimos acima, não basta ser close para realizar essa operação, porque a potência do close up pode ser facilmente cooptada por uma inserção sequencial-funcional na narrativa que não lhe dê a necessária independência. Não é o caso dos closes de *A queda da casa de Usher*, em que podemos apreciar a face em sua monumentalidade,

podemos nos afetar com seus “micro-movimentos” e estar sempre tentando transpor sua “superfície reflexiva”.

Também a câmera lenta é um procedimento que pode atentar contra o regime de centros da imagem-movimento, na medida em que distende o cronológico e o torna volátil. O *slow* possibilita a visualização de uma espécie de movimento do próprio tempo, que se desenvolve na dialética entre o móvel e o inerte (que é o devir, o virtual, o potencial de movimento). Se, no close, as coisas enquadradas ganham um caráter de “autonomia animal”, segundo Epstein (1974, p. 256), na câmera lenta, a materialidade do movimento ganha outro peso, nem pesado nem leve, porque densificado pela lentidão, mas liberto pela fluidez.

Quando Epstein decide fazer tantos close ups de *A queda da casa de Usher* em câmera lenta, os movimentos se tornam duplamente aberrantes. Encontramos, na duração da face, a alma que ao mesmo tempo se escancara e, fugidia, nos escapa. Essa duração, em sua permanência-mudança, nos devolve uma imagem com um brilho inominável e fotogênico de tempo – cristal que só precisa ser cuidado para reluzir em transparência.

Referências

- AUMONT, Jacques. Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps, in: *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Éditions de la Cinémathèque française, 1998.
- _____; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: _____ e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CORTADE, Ludovic. The “microscope of time”: slow motion in Jean Epstein’s writings. In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. Lisboa: Assírio Alvim, 2006.
- DOANE, Mary Ann. The close-up: scale and detail in the cinema. *Differences: A journal of feminist cultural studies*. Brown University, 2003.
- EPSTEIN, Jean. *Bonjour cinéma*. Paris: Éditions de la Sirene, 1921.
- _____. *Le cinéma du diable*. Chicoutimi, Quebec: Les classiques des sciences sociales, 2002. Versão digital produzida a partir de: EPSTEIN, Jean. *Le cinéma du diable*. Paris: éd. Jacques Merlot, 1947.
- _____. *Écrits sur le cinéma: tome 1*. Paris: Éditions Seghers, 1974.
- GUNNING, Tom. Preface. In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.
- POE, Edgar Allan. The black cat. In: KENNEDY, J. Gerard (org.). *The Portable Edgar Allan Poe*. 1ª. ed. Nova York: Penguin Classics, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>> . Acessado em: 05/08/2018.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Sobre o autor

Nicholas Andueza é doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ. Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2016). *nicholasandueza@gmail.com*

When image becomes time: close up and slow motion between Epstein and Deleuze**Abstract**

This paper investigates the way in which close up and slow motion in the movie “The fall of the house of Usher” (1928), by Jean Epstein, may interact with the Deleuze’s notions of *abnormal movement* and *time-image*. To engage in that conceptual approximation, I take not only Epstein’s practices, but also his theory, both based in the idea of *photogénie*. What happens with time and movement in the epsteinian close up and slow motion? In what way Epstein’s notion of *photogénie*, by trying to name the unsayable of the image, can be linked to Deleuze’s idea of *time-image*?

Keywords

Jean Epstein. Gilles Deleuze. Close up. Photogénie. Time-image.