

Finis terræ, fora do mundo: notas sobre Jean Epstein e o mar

José Bértolo

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Comparatistas

Resumo: Depois de realizar, entre 1922 e 1928, uma série de filmes enquadrados no universo estilístico da Primeira Vanguarda Francesa, Jean Epstein deixou Paris para se instalar em Finistère, na Bretanha, onde realizaria, entre *Finis Terræ* (1929) e *Les Feux de la Mer* (1948), um conjunto de filmes que comporiam um “ciclo bretão”. Estes filmes contrapuseram ao artifício e à estetização da primeira fase uma nova estética marcada pelo abandono dos estúdios e pela utilização de actores não profissionais. O elemento mais importante destes filmes, no entanto, talvez seja o mar enquanto figura paradigmática do cinema. Nas notas que compõem este ensaio, considero algumas implicações teóricas e filosóficas desta viagem de Epstein, de Paris ao *fim do mundo*.

Palavras-chave: Bretanha, cinema francês, impressionismo, Jean Epstein, mar

Abstract: Having directed a group of films between 1922 and 1928 in the style of the First French Wave, Jean Epstein left Paris for Finistère, in Brittany, where he would shoot, between *Finis Terræ* (1929) and *Les Feux de la Mer* (1948), a set of films known as his “Breton cycle”. These films were distant from the artifice and stylization that characterized the early stages of Epstein’s filmography, as the director adopted a new aesthetics in which the use of real locations and non-professional actors played a fundamental role. However, the sea seems to be the most important element in these films, where it stands out as a symbolic figure of cinema. In the following notes I analyze a few of the theoretical and philosophical implications of Epstein’s voyage from Paris to *the end of the world*.

Keywords: Brittany, French cinema, impressionism, Jean Epstein, sea

O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo. Há mil anos (ou mais), alguém repara atentamente numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objectiva. Lá está a imagem da realidade, quando os raios solares passam através da água.

Carlos de Oliveira

1. Para o extremo Ocidente

O ano de 1929 marcou uma transição na filmografia de Jean Epstein. Entre *Pasteur*, realizado em 1922, e *La Chute de la Maison Usher*, em 1928, o realizador consolidou um lugar de relevo no seio do grupo de cineastas que, não obstante não constituírem um movimento artístico declarado, viriam a ser considerados pelos historiadores de cinema no seu conjunto, e identificados com a designação de Primeira Vanguarda Francesa.¹ Neste contexto, e a par de cineastas como Marcel L’Herbier, Abel Gance ou Germaine Dulac, Epstein contribuiu determinadamente para a autonomização do cinema em relação aos modelos literários e teatrais que tinham sido dominantes na produção cinematográfica da década de 1910. *Cœur Fidèle*, de 1923, e *Six et Demi, Onze e La Glace à Trois Faces*, ambos de 1927, são casos paradigmáticos de uma prática que buscava estender as possibilidades do cinema para além dos modelos narrativos mais reconhecíveis à época, numa altura em que na crítica já se discutia as possibilidades de relação e de contaminação entre “cinema puro” e “cinema comercial” (vd. Clair 1988).

Na única biografia do cineasta disponível no mercado editorial, Joël Daire documenta a criação, em 1926, da companhia de produção Les Films Jean Epstein, e a realização de *Mauprat* (1926), *Au Pays de George Sand* (curta-metragem documental, de 1926), *Six et Demi, Onze, La Glace à Trois Faces* e *La Chute de la Maison Usher* no seio desta companhia. Não obstante o facto de estes filmes terem sido invariavelmente reconhecidos como obras de valor e relevância junto da crítica contemporânea e dos pares de Epstein, eles desencadeariam – e em particular *La Chute* – um prejuízo económico insustentável que, várias décadas depois, o realizador ainda não havia

ultrapassado (Daire 2014: 107). Esta é a fase mais experimental da filmografia de Epstein, aquela em que, sem que houvesse a necessidade de se submeter a eventuais restrições dos estúdios, o cineasta punha em prática as ideias sobre cinema que ia desenvolvendo numa série de textos publicados em diversos suportes.² Depois de terminar a montagem de *La Chute*, e legando a Abel Gance a responsabilidade pela comercialização do filme, numa altura em que já era evidente que a Les Films Jean Epstein não sobreviveria à adaptação de Poe, Epstein abandona Paris e dirige-se para o que o próprio designa como “l’Extrême-Occident” (Daire 2014: 101): a região da Bretanha e, mais especificamente, o departamento de Finistère, junto ao mar de Iroise.

2. Fronteiras

Epstein instala-se em Ouessant, onde inicia a preparação de um novo filme, *Finis Terræ*, que estrearia no ano seguinte, em 1929. O filme marca o princípio da segunda fase da carreira do realizador, que consiste essencialmente no ciclo bretão iniciado com *Finis Terræ* e que terminaria com *Les Feux de la Mer*, em 1948, o qual seria, significativamente, o último filme do cineasta.³ Se a primeira fase fora constituída por filmes marcadamente vanguardistas, inseridos numa concepção estetizante do cinema própria de um movimento que pretendia reivindicar para si as qualidades do artificioso, do falso e do “específico fílmico” (Grilo 2010: 47), a fase bretã caracterizava-se pelo abandono dos estúdios, o uso de actores não profissionais, a exploração de uma estética do natural, possivelmente herdeira do cinema etnográfico de Robert Flaherty.⁴ Em suma, um novo cinema, mais naturalista, opunha-se à estética da Primeira Vanguarda que, para alguns (caso de Robert Desnos [1988]), já se encontrava em 1928 numa fase de esgotamento notória.

No entanto, traçar uma divisão tão simples entre estes dois momentos da filmografia de Epstein talvez não seja o procedimento mais frutífero numa aproximação à sua poética, podendo até conduzir-nos a uma compreensão insuficiente da fase bretã. Embora alguns dos procedimentos de Flaherty possam ter sido adaptados à prática de cinema de Epstein, dificilmente se pode argumentar que este procurou a via do documentário antropológico, ou assumir que os filmes bretões constituem uma espécie de proto-neo-realismo em que se procurava espelhar a realidade social bretã. Na

verdade, creio que uma forma mais justa de compreender o ciclo bretão pode consistir em regressar aos filmes realizados entre *Pasteur* e *La Chute*, identificando neles os mesmos elementos figurais, teóricos e filosóficos que Epstein encontraria no mundo natural a que a Bretanha lhe dava acesso. Assim, *Finis Terræ* deixa de representar uma cisão em relação ao que o antecede, e passa a poder ser considerado como um desenvolvimento, ou uma exponenciação, de diversos elementos que integraram a obra de Epstein desde o início. Considerar este filme sob esta luz permite compreender que a sua condição de charneira na filmografia de Epstein espelha simbolicamente a figura de um “finis terræ”, uma fronteira entre a terra e o mar que, mais do que ruptura, cria um espaço de contiguidade, abrindo a porta a contaminações e porosidades.

3. Impressões: ver o mundo

O elemento que parece ter fascinado Epstein na Bretanha é, numa palavra, o mar. Mas não só: também o céu, as nuvens, o nevoeiro.

Desde cedo, e de acordo com algumas asserções dos próprios Louis Delluc, Germaine Dulac e Marcel L’Herbier (Abel 1987: 279-280), a crítica adoptou a fórmula “cinema impressionista” para designar este cinema que tenho identificado como da “Primeira Vanguarda Francesa”. Disto é sinal a popularização que Henri Langlois e Georges Sadoul deram ao termo resgatado da pintura do último quartel do século XIX, bem como a importante dissertação de doutoramento de David Bordwell, concluída em 1974 e publicada em livro em 1980 sob o título *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*. Porém, esta designação foi paulatinamente abandonada pela crítica. Significativamente, alguns anos mais tarde, Richard Abel recusou a terminologia no importante estudo *French Cinema: The First Wave, 1915-1929* (Abel 1987: 279-280).

Numa primeira abordagem, contudo, a aproximação entre os cineastas da Primeira Vanguarda e a pintura impressionista não parece ser despicienda, especialmente se levarmos em linha de conta que certos elementos que haviam ocupado um lugar fulcral na arte impressionista viriam a ocupar uma posição análoga nos filmes da Primeira Vanguarda. O fumo das gares de Monet, por exemplo, era trazido à lembrança no cinema de Abel Gance (*La Roue*, 1923), tal como o nevoeiro das suas

pinturas londrinas seria de alguma forma recuperado pelo cinema de Dimitri Kirsanoff (*Brumes d'Automne*, 1929), e os céus e os mares do precursor do impressionismo Eugène Boudin ecoariam nos filmes de Marcel L'Herbier (*L'Homme du Large*, 1920) e de Epstein. No entanto, a base comum entre os pintores e os cineastas impressionistas pode ligar-se menos a uma iconografia particular do que a um interesse partilhado pela percepção humana,⁵ que acompanha uma nova conceptualização do mundo como um universo movente e nervoso. Em suma, os cineastas da Primeira Vanguarda Francesa inscrevem-se firmemente numa modernidade em que a própria noção de arte foi reconfigurada em função de alterações epistemológicas fundamentais. Jean Epstein, em particular, parece filiar-se numa tradição de artistas visuais, que engloba os românticos Caspar David Friedrich e J.M.W. Turner, passando evidentemente pelos impressionistas, que muitas vezes se pensam a si mesmos em função da sua integração, ou não, na ordem do mundo dito natural.

4. Movimento, desequilíbrio, crise

De tal forma este movimento começara para Epstein em *La Chute de la Maison Usher*, que quase se diria ser este filme – aliás, parcialmente filmado na Bretanha – a sua primeira obra bretã, e a aproximação a Poe foi fundamental para esse efeito. Epstein inspira-se tanto nas ficções do escritor norte-americano – nomeadamente “The Fall of the House of Usher” e “The Oval Portrait” – como, essencialmente, no seu poema em prosa “Eureka”, em que, num discurso entre o científico e o místico, de pendor manifestamente filosófico, Poe formula uma concepção animista do universo, em que os homens e as coisas formam um todo que é, no entanto, como a massa cósmica do éter, naturalmente desestabilizado e movente. As ideias de Poe tiveram uma grande influência em Epstein, para quem “[t]out est mouvement, déséquilibre, crise” (Epstein 1921: 93). Tal como se intuía no texto de Poe, que, para além de um tratado sobre o universo, era uma poética literária em que as figuras do escritor e de Deus, e da obra e do mundo, se pareciam confundir (“the plots of God are perfect. The Universe is a plot of God” [Poe 1984: 1342]), também em Epstein a câmara de cinema surgia como o instrumento que – inumano e, portanto, mais fiável do que a percepção humana – podia

aplicar ao caos do mundo (ou à “*ruine poétique du monde*” [Schefer 1997: 78, ênfase do autor]) uma ordem que melhor o revelasse.

5. Filosofia e contemplação

Como os impressionistas e como Poe antes dele, Epstein dedicou-se à observação de algumas das matérias mais misteriosas do mundo visível: o céu, as nuvens, o nevoeiro, ou ainda o fumo. Esta disposição já se antevia no primeiro dos seus filmes, uma biografia de Pasteur na qual se vêem em vários planos, significativamente, organismos ao microscópio. Neste filme encomendado pelo Instituto Pasteur, Epstein já estava a trabalhar, do ponto de vista temático, com matérias metamórficas e, do ponto de vista figural, nas cenas ao microscópio, com a revelação do mundo invisível e inacessível ao olho humano, perto de uma década antes de Jean Painlevé iniciar a sua prática cinematográfica. Estas preocupações – que parecem conduzir, acima de tudo, à especulação filosófica⁶ – acompanharam como pano de fundo todos os filmes de Epstein, obtendo um lugar de destaque naqueles realizados no contexto da companhia por si fundada, nomeadamente em *La Glace à Trois Faces*, no qual o cineasta procurou tornar visível o tempo.⁷ Mas foi em *La Chute* que, com o auxílio de Poe, Epstein trouxe para o primeiro plano as matérias instáveis do mundo natural, através da personagem de Madeline, que, após a sua morte, regressa simbolicamente de entre os mortos através de uma tempestade que fustiga a casa de Usher. O filme, que termina com uma maqueta da casa em chamas, abria assim o caminho para a invasão das imagens de céus e de mar que viriam com *Finis Terræ*.

6. Retóricas do mar

Servindo-se das características geográficas e topológicas do Fim do Mundo, isto é, de Finistère, Epstein desenvolveu na fase bretã um cinema em que o mundo nos era apresentado como algo estruturalmente fluido, em estado de perda de solidez. Para atingir este efeito, como é evidente, a representação da água foi central. Mas o uso desta figura, ou deste *topos* visual, não era, como já sugeri, inteiramente novo no contexto da obra de Epstein; pelo contrário, ele surgiu muito cedo. *Cœur Fidèle* é o caso mais exemplificativo deste uso, evidente nos diversos planos em que os rostos das

personagens surgem sobreimpressos nas águas do mar. Neste caso, contudo, o uso da água é diferente dos usos que Epstein faria dela no ciclo bretão. Nestes planos de *Cœur Fidèle*, estamos próximos de termos que Marc Vernet recuperou de Metz num texto dedicado à técnica da sobreimpressão, descrita como um “misto de enunciação e evocação” (*apud* Vernet 1988: 59), correspondendo, aqui, o plano enunciativo à figura humana e o evocativo à imagem do mar. Neste caso, o mar teria uma função simbólica que visaria complexificar visualmente a tessitura narrativa do filme: a simultaneidade dos rostos e do mar pode dar conta de um desejo de viagem e de fuga à comunidade, mas pode também indicar – pela natureza “trance-like” da água em movimento (Moore 2012: 188) – alienação ou *rêverie*, ou ainda concretizar numa metáfora visual a ideia romântica de contiguidade entre a condição emocional do sujeito e os elementos naturais que a reflectem. Esta posição alinhar-se-ia, até, na tendência “subjectivista” que é atribuída ao cinema da Primeira Vanguarda Francesa, que tanto celebrava a utilização de planos subjectivos que dessem conta de estados emocionais (“‘personalização’ da câmara e dos seus planos=’états d’âme” [Guerreiro 2015: 276]), como planos “subjectivizados” através da aplicação de técnicas variadas, entre as quais a sobreimpressão (o caso de *Cœur Fidèle* que aqui discuto).

7. O fim do mundo e o lugar do cinema

É tendo em vista esta ligação entre uma ideia de subjectividade e uma percepção que contamina a imagem que, em *Cinéma I: l’Image-Mouvement*, Deleuze dedica algumas palavras aos cineastas da Primeira Vanguarda justamente no capítulo sobre a imagem-percepção, onde afirma que as imagens de água não só têm um objecto de percepção particular, como também um sistema perceptivo distinto das percepções terrestres, uma “linguagem” diferente da linguagem da terra (Deleuze 1983: 112). Este é o ponto relevante aqui, ou aquele outro passo em que Deleuze identifica, em Grémillon, um movimento de transição entre uma “mecânica dos sólidos” e uma “mecânica dos fluidos” (113). Porventura mais do que a Grémillon, estas palavras aplicam-se a Epstein e à sua viagem rumo ao fim do mundo, onde procurou descobrir *no real* (“réalité brute” [Schneider 2016: 290]) uma nova “linguagem” que é, à partida, inacessível ao humano e que só o cine-olho – que em Epstein (como em Vertov) é sempre um instrumento

heurístico (vd. Turvey 2008) – pode revelar. E escrevo “linguagem” entre aspas porque me parece que aquilo que o realizador procurava era justamente aquilo que não pudesse ser rigorosamente contido em sistemas, que necessariamente extravasasse, algo de que Philippe Dubois deu conta na célebre análise a *Le Tempetaire*, em que apresenta uma perspectivação do penúltimo filme de Epstein directamente informada pelo pensamento sobre o figural desenvolvido por Lyotard (Dubois 1998).

Na verdade, e como é frequente suceder em filmes sobre este *fim do mundo* que é a fronteira entre a terra e o mar,⁸ os filmes bretões de Epstein – que, de resto, parecem carecer da teoria que sobrecarregara *La Glace* ou *La Chute* – explodem *figuralmente* em cenas de tempestade. Como lembra Dubois, a tempestade em Epstein não é um “tema”, nem mesmo um “motivo”, mas sim uma “figura” que põe em evidência “effets de déstabilisation des formes (fixes)” que revelam “une conception de l’univers basée sur la malléabilité et la transformabilité essentielle des choses, en particulier de et par la perception” (Dubois 1998: 269). Trata-se, em suma, de uma figura que possui uma acentuada carga teórica imanente. Num movimento hermenêutico que devemos levar a cabo, a tempestade torna-se aqui, em suma, puro *kinema* (movimento), ou seja, o *cinema do real* que o *cinema do cinema* nos revela. No seu estudo dedicado às imagens da água no cinema francês da década de 1920, Éric Thouvenel lembra justamente que, para Epstein e para Delluc, o conceito de “photogénie” – que seria, segundo João Mário Grilo, o “estado de concordância entre a matéria e a sua imagem” (2010: 51) – era um fenómeno “pura e estritamente cinematográfico” (Thouvenel 2010: 189), o que tornava a própria fotogenia o principal objecto do cinema. No seguimento destas ideias, dir-se-ia que Epstein se dirige para o fim do mundo porque lá encontra a matéria *fotogénica* por excelência: Finistère seria assim o “site métaphorique pour le cinéma” (Schneider 2016: 290).

*. **Fim do mundo / fora do mundo**

Motivou estas notas o intuito de, *grosso modo*, documentar a viagem de Epstein do centro da terra – Paris – para o fim do mundo, o lugar de fronteira, entre terra e água, a partir do qual ele pode olhar, munido de uma câmara, o mar, matéria eminentemente cinematográfica, invariavelmente enquadrada na linha do horizonte, que é também o

limite do apreensível, a curva do mundo que se *visibiliza* no encontro do céu e do mar. Se atentarmos, porém, na especificidade dos espaços em que se desenrolam o primeiro e o último dos filmes bretões, *Finis Terræ* e *Les Feux de la Mer*, talvez possamos intuir no cineasta um desejo de ir, afinal, *para além do fim do mundo*: *Finis Terræ* desenvolve-se alternadamente em duas ilhas, Bannec e Ouessant, e a acção de *Les Feux de la Mer* tem lugar num farol. Estes espaços situam-se para além da costa continental, num lugar que não só está para além do fim do mundo (do “extremo Ocidente”) como existe *fora do mundo*. Este movimento pode levar-nos a reequacionar o destino da viagem de Epstein (para o fim do mundo ou para fora do mundo?), e as implicações que essa viagem suscita.

(continua)

Bibliografia

Abel, Richard (1987), *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Clair, René (1988), “Pure cinema and commercial cinema” [1925], in Richard Abel, *French Film Theory and Criticism – A History/Anthology, Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 370-371.

Daire, Joël (2014), *Jean Epstein: une vie pour le cinéma*, Grandvilliers, la tour verte.

Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma I: l’Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.

Desnos (1988), “Avant-Garde Cinema” [1929], in Richard Abel, *French Film Theory and Criticism – A History/Anthology, Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 429-431.

Dubois, Philippe (1998), “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l’œuvre de Jean Epstein”, in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein: Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Cinémathèque Française / Musée du Cinéma, 267-323.

Epstein, Jean (1921), *Bonjour Cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène.

Grilo, João Mário (2010), *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*, Lisboa, Colibri.

Guerreiro, Fernando (2015), *Cinema El Dorado: Cinema e Modernidade*, Lisboa, Colibri.

Moore, Rachel (2012), “A different nature”, in Sarah Keller / Jason N. Paul (eds.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 177-194.

Poe, Edgar Allan (1984), “Eureka: a prose poem”, *Poetry and Tales* (ed. Patrick F. Quinn), New York: Library of America, 1257-1359.

Schefer, Jean Louis (1997), *Du Monde et du Mouvement des Images*, Paris, Cahiers du Cinéma.

Schneider, James (2016), “Le cinéma vu de la mer: Epstein et l’océanique”, in Roxane Hamery/Éric Thouvenel (dir.), *Jean Epstein: Actualité et postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 289-301.

Stoichita, Victor (2005), *Ver y No Ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, tradução de Anna María Coderch, Madrid, Siruela.

Thouvenel, Éric (2010), *Les Images de l’Eau dans le Cinéma Français des Années 20*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Turvey, Malcolm (2008), *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*, New York, Oxford University Press.

Vichi, Laura (2002), *Jean Epstein*, Milano, Il castoro cinema.

Wall-Romana, Christophe (2014), “Translator’s introduction: the philosophy of cinema”, in Jean Epstein, *The Intelligence of a Machine*, tradução de Christophe Wall-Romana, Minneapolis, Univocal.

José Bértolo desenvolve o doutoramento no Programa Internacional em Estudos Comparatistas – PhDComp (Universidade de Lisboa, Universidade Católica de Lovaina, Universidade de Bolonha) com uma bolsa da FCT para um projecto centrado nas relações entre a realidade visível e a imagem fílmica nos escritos e nos filmes de Jean Epstein, Jean Painlevé e Jean Cocteau. Enquanto investigador do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL, tem desenvolvido investigação nas áreas dos estudos fílmicos e das relações entre o cinema e outras artes, com particular incidência em questões de representação e figuração, ontologia e materialidade da imagem de cinema. Integra a comissão editorial da revista electrónica *Falso Movimento* e editou, com Clara Rowland, *A Escrita do Cinema: Ensaio* (Documenta, 2015).

NOTAS

* Este artigo resulta de investigação financiada por fundos nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento individual da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PD/BD/113726/2015).

¹ Num dos primeiros gestos de reconhecimento destes cineastas, a *Cahiers du Cinéma* dedicou-lhes um dossier em 1968 (n.º 202, Junho-Julho), intitulado “De la Première Vague (L’Herbier, Epstein, Dulac, Delluc) à la Nouvelle Garde”, em que se punha em relação a Première Vague com uma “Nouvelle Garde” que correspondia, *grosso modo*, ao que hoje denominamos *Nouvelle Vague* francesa.

² A propósito da relação próxima entre filmes e escritos particulares, refira-se o caso paradigmático de *La Glace à Trois Faces*, que estreou a 22 de Novembro de 1927, após terem sido publicados dois artigos da autoria de Epstein que cumpriam a função de informar (teoricamente, dir-se-ia em retrospectiva) a visualização do filme: “Temps et personnages du drame”, na revista *Cinégraphie*, no dia 15, e “Art d’événement”, na edição de dia 18 do jornal *Comœdia*.

³ Deve, portanto, reiterar-se que esta segunda fase não se circunscreve aos filmes bretões. *L’Homme à l’Hispano* (1932) e *La Châtelaine du Liban* (1933) são dois exemplos particularmente relevantes enquanto desvios ao ciclo, tratando-se de ingressões nas formas do cinema comercial através das quais Epstein

procurava, justamente, o sucesso financeiro. A propósito destes filmes, Epstein escrevia, numa carta dirigida a Pierre Leprohon por esses anos: “Sans doute, si j’avais cinq millions de revenus, ferais-je du cinéma selon mes intransigeantes conceptions. Je ne les ai pas...” (*apud* Daire 2014: 134).

⁴ Jean-Benoît-Lévy (que co-assinou *Pasteur* e co-realizaria, com Marie Epstein, vários filmes durante a década de 1930) terá sugerido que Epstein foi influenciado por filmes como *Nanook of the North* (1922) e *Moana* (1926) na concepção de obras como *Finis Terræ* e *Mor vran* (1931). No entanto, Joël Daire declara as suas reservas em considerar essa influência, sublinhando que Epstein não deixou escritos que permitam comprová-la (Daire 2014: 196).

⁵ Em *Ver y No Ver*, Victor Stoichita identifica a percepção humana enquanto o “tema central” do impressionismo, considerando-o um dos elementos que assinalam a modernidade do movimento: “Creo [...] que si existe en verdad algo profundamente nuevo en la pintura de Manet, Monet o Degas es el hecho de que sus obras hacen de la reflexión sobre la visión uno de sus temas centrales” (2005: 12).

⁶ As ligações de Epstein com a disciplina da filosofia, e especificamente o uso que faz do cinema enquanto prática de filosofia, tem sido um vector especialmente explorado por uma parte da crítica. Na introdução à sua tradução de *L’Intelligence d’une Machine* – livro de Epstein escrito em 1946, manifestamente informado por uma miríade de conceitos filosóficos – Christophe Wall-Romana escreve, em termos que se relacionam com as investigações do presente ensaio: “*The Intelligence of a Machine* seeks to understand how cinema transforms our ways of thinking about ourselves, what we know, and the universe in a larger sense. In other words, it is truly a work on the philosophy of cinema in the nominative case, where cinema plays the part of the thinking agent” (Wall-Romana 2014: 4).

⁷ Laura Vichi comenta, a propósito das investigações sobre o Tempo levadas a cabo em *La Glace*: “Il film si presenta insomma come un ‘film-saggio’ che, da un lato, rappresenta il risultato delle ricerche sin qui compiute, dall’altro contiene spunti teorici che il regista svilupperà lungo l’arco di tutta la sua carriera, in particolare per quanto riguarda la riflessione sul tempo” (2002: 104).

⁸ *The Edge of the World* (1937), de Michael Powell, *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, ou *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, são apenas alguns dos exemplos mais pertinentes.