

O conceito de *photogénie* como visualidade háptica¹

The concept of photogénie as haptic visuality

Felipe Mattar Ferraço²

Através dos textos *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926) e *Esprit de cinéma* (1955) do poeta, filósofo e cineasta Jean Epstein, integrante do movimento de vanguarda dos anos 20 - conhecido como impressionismo francês no cinema -, juntamente com textos de outros autores acerca de suas teorias, buscaremos entender a relação entre o seu conceito de *Photogénie*, - que para Epstein seria a característica específica da linguagem cinematográfica - e os estudos sobre a visualidade háptica e a sensorialidade no cinema.

Palavras chave: *photogénie*, fotogenia, háptico, cinema, sensorial

Through writings of the poet, philosopher and filmmaker Jean Epstein, - member of the 20s avant-garde, known as French Impressionism - Cinématographe Le vu de l' Etna (1926) and Esprit de cinéma (1955), plus texts from other authors about his theories seek to understand the relationship between the concept of Photogénie - that Epstein calls to be the specific characteristic of film language - and studies on haptic visuality and sensory in cinema.

Keywords: *photogénie*, phorogenic, haptic, cinema, sensory

¹ Artigo composto sob orientação do Prof. Dr. Erly Vieira Júnior.

² Mestrando do PPGA-UFES e Integrante do Coletivo Expurgação e Produtor no Instituto Últimos Refúgios

Com a Primeira Guerra Mundial, a produção europeia de filmes foi reduzida drasticamente. Para suprir a demanda do mercado europeu, a solução foi a importação de filmes americanos. Por esse motivo, a partir desse momento os Estados Unidos passaram a ser os maiores distribuidores de filmes do mundo³. Após contato com o cinema americano - através dos filmes de David W. Griffith, Thomas H. Ince, Cecil B. DeMille e Charles Chaplin, entre outros -, os franceses perceberam novas possibilidades para explorar o cinema, que até então era considerado apenas um entretenimento popular.⁴

No pós-guerra, a França retoma sua produção cinematográfica e surge uma vanguarda que vai explorar as potencialidades visuais do cinema. É quando o poeta, dramaturgo e crítico de teatro Louis Delluc, ao qual se uniriam o escritor Maree UHerbier, o também poeta Jean Epstein e os cineastas Abel Gance e Germaine Dulac, forma a escola impressionista francesa. Aproveitando a evolução técnica da câmera, seus filmes apresentam variados tipos de experimentações, tais como sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos.⁵

Conhecidos também como “Primeira Onda”, os impressionistas revelam em seus trabalhos o início de um cinema autoral. Os cineastas que assinavam também os roteiros lutavam pelo reconhecimento do diretor-autor e seu papel criador. Entre 1918 e 1929 produziram não somente filmes, mas também tiveram uma grande produção teórica e crítica.⁶ Os filmes possuem um caráter revolucionário para a linguagem cinematográfica e, como cita Fernanda Martins, “em seus escritos, Louis Delluc e o poeta italiano radicado na

³ MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 89.

⁴ Ibidem, p. 90

⁵ Ibidem, p. 91

⁶ Ibidem, pp. 92-93

França, Ricciotto Canudo, também crítico de arte, defendiam os filmes que se distanciavam das simples exposições de cartões-postais ou de álbuns fotográficos."⁷

Canudo considerado o fundador da teoria cinematográfica escreve, em 1922, o "Manifesto das sete artes" onde coloca o cinema como a sétima arte e o define como a junção das artes do tempo e as do espaço, uma "arte plástica em movimento".⁸ O impressionismo no cinema é um movimento fundamental para a consolidação do cinema enquanto arte e para o desenvolvimento da teoria e da crítica cinematográfica.

Através dos filmes, os impressionistas "[...] buscavam chegar ao que havia de mais específico no cinema"⁹, uma linguagem das imagens. Os filmes contavam com uma trama de enredo simplificado que servia como meio para as pesquisas formais¹⁰, o importante era a "[...] valorização da imagem em sua forte carga de afeto, poesia e mistério"¹¹. Essa busca fez com que os impressionistas dessem uma atenção maior ao tratamento do espaço (enquadramento, profundidade de campo, ponto de vista). O uso de distorções, sobreimposições, superexposições, trabalhando assim a materialidade da imagem.¹²

Os cineastas impressionistas estavam buscando no cinema algo parecido com que os pintores impressionistas buscavam na pintura. "Lembre-se de que uma pintura, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota ou outra, é essencialmente uma superfície plana coberta com cores arranjadas numa certa ordem."¹³ Essa famosa frase de Maurice Denis resume bem o intuito dos pintores modernos de entender as especificidades do material trabalhado, para além da representação. Os paralelos com o impressionismo na pintura podem ser percebidos ainda pela busca de um olhar móvel em detrimento de uma

⁷ Ibidem, p. 91

⁸ Ibidem, p. 96.

⁹ Ibidem, p.93.

¹⁰ Ibidem, p.99.

¹¹ Ibidem, p.99.

¹² Ibidem, p.101.

¹³ GOMPertz, Will. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna. Do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p.152.

percepção espacial intelectualizada e a valorização dos fenômenos naturais e sua efemeridade no mundo natural.¹⁴

Não há uma temática uniforme nas produções desses realizadores, pois o tema é apenas pretexto para as experimentações, afinal, “a luta pela existência de uma linguagem cinematográfica culminou com sua própria tematização.”¹⁵ Uma predileção à forma do que ao conteúdo, tanto nas experimentações visuais como nas estruturas narrativas onde provocaram “[...] uma série de rupturas, adições e reconstituições dos parâmetros do discurso fílmico e narrativo convencional.”¹⁶

Em alguns filmes, a redução ou a eliminação dos intertítulos foi uma das maneiras de tentar atingir o objetivo de construir uma linguagem visual. Ao diminuir a influência da palavra, além de intensificar a importância das imagens, também ajuda o cinema a se diferenciar do teatro. Essa diferenciação foi importante para a consolidação do cinema como uma arte autônoma. Jean Epstein, em seu livro *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926), diz que sua tentativa é estabelecer as premissas de uma gramática cinematográfica.¹⁷

O conceito de pintura surgiu quando, na mente dos nossos ancestrais, as cores surgiram como uma abstração. Já o conceito de escultura vem no momento em que a noção de volume aparece. Com a noção de *photogénie*, nasce o conceito de cinema. “*Photogénie* é para o cinema o que a cor é para pintura e o volume para a escultura - o elemento específico daquela arte”.¹⁸ O cinema deve buscar se tornar completamente cinematográfico, para isso

¹⁴ MARTINS, op.cit., p.101.

¹⁵ Ibidem, p.103.

¹⁶ Ibidem, p.102.

¹⁷ EPSTEIN, Jean. *Esprit de cinéma*. In KELLER, Sarah e PAUL, Jason N. (Ed.) **Jean Epstein**: Critical Essays and New Translations. Tradução Thao Nguyen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 300.

¹⁸ Idem.

deve utilizar somente elementos fotogênicos. *Photogénie* é a mais pura expressão do cinema.¹⁹

Photogénie (fotogenia) foi utilizada primeiramente pelo astrônomo Arago's em 1839 para descrever um modelo, objeto ou cena que tivesse aptidão para ser fotografada. Em 1919 Louis Delluc utiliza o termo para chamar atenção à imagem fílmica como tal²⁰, mas foi o poeta e filósofo Jean Epstein que continuou o legado de Delluc e desenvolveu o pensamento acerca do tema. Para Epstein, fotogenia é qualquer aspecto das coisas, seres e almas, que através da reprodução cinematográfica tem amplificadas suas qualidades morais²¹. Mas somente os aspectos móveis são fotogênicos, dependem do movimento do objeto ou da luz que os apresentam.²² O aspecto fotogênico de um objeto é consequência da sua variação no espaço-tempo.²³

Para exemplificar, Epstein cita o filme *La Roue* (1923) de Abel Gance, ele diz que a sequência da corrida é uma das mais clássicas já escritas na linguagem do cinema, pois nessas imagens o que mais se destaca são as variações simultâneas ou quase simultâneas nas dimensões espaço-temporal.²⁴ Em desenho, a perspectiva clássica é a perspectiva tridimensional. O cinema adiciona uma nova perspectiva: a quarta dimensão, o tempo.²⁵ Essas são algumas pistas que Epstein nos dá para compreender o conceito de *photogénie*, que, apesar de aparentemente simples, é muito complexo, pois envolve uma tricotomia psico-fisiológica entre o aparelho cinematográfico, o objeto e o espectador.²⁶

¹⁹ Ibidem, p.293.

²⁰ WALL-ROMANA, Christophe. Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics. In KELLER, Sarah e PAUL, Jason N. (Ed.) **Jean Epstein: Critical Essays and New Translations**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p.51.

²¹ Ibidem, p.53.

²² Idem.

²³ EPSTEIN, op.cit., p.294.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

²⁶ Ibidem, p.268.

O cinema produz um tempo multifacetado e complexo, diferentemente da nossa percepção normal de tempo, que é uma contínua sucessão de estados presentes. Nos trabalhos e escritos de Epstein existe uma "fluidez da percepção de espaço, também uma porosidade do tempo em camadas desintegradas."²⁷ O cinema é a síntese de um sistema variadas temporalidades onde a relação entre movimento e imobilidade abre uma dimensão virtual.²⁸

Para Epstein, o cinema torna possível um mundo onde o espaço-tempo podem ser pensados separadamente, ao contrário da tradicional visão histórica linear da realidade.²⁹ Ele pensa o cinema como antídoto do livro, sentimento contra a razão (imagem x texto). Para ele, a imagem é um tipo de pensamento mais rápido que o pensamento correspondente às palavras e a ligação entre imagem e sentimento é o ritmo. Os poucos segundos que uma imagem fica na tela não são suficientes para traduzi-la em palavras, mas é suficiente para o espectador ser levado e afetado pela imagem.³⁰ Ele exemplifica que em close, um revólver deixa de ser somente um revólver, ele é um personagem. Em outras palavras, pode ser uma vontade para (ou remorso por) um crime ou suicídio. Ele tem um temperamento, memórias, vontade própria, uma alma.³¹

Epstein, como tantos, estava maravilhado e tentando compreender esse novo mundo das imagens técnicas. O cinema é, como a fotografia, conceito científico aplicado de modo a produzir imagens. Na tentativa de compreender essas questões, ele pergunta: o cinema "é uma arte ou algo menor? Uma linguagem pictórica como hieroglifos(...)? Ou uma extensão da nossa visão, um tipo de telepatia do olho? Ou ainda um desafio às logicas do

²⁷ Ibidem, p.219.

²⁸ Idem.

²⁹ APARÍCIO, Maria I. **Fotogenia do Imponderável: Jean Epstein**. Disponível em: <<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

³⁰ EPSTEIN, op.cit., p.357.

³¹ Ibidem, p.297.

universo, (...) pois o cinema produz mobilidade através da imobilidade."³² Suas teorias estão claramente ligadas às preocupações de um artista e cidadão totalmente imerso no mundo moderno.³³ Ele imagina uma linguagem visual universal e de uso individual, em que cada pessoa teria um pequeno equipamento nos seus bolsos que poderia gravar e reproduzir imagens dos pensamentos. Assim teríamos um meio de comunicação tão preciso, rápido e abrangente que a fala e a escrita pareceriam relíquias bárbaras.³⁴

Previsão do momento em que vivemos hoje, onde há um retorno das imagens e as pessoas têm aparelhos em seus bolsos e podem rapidamente gravar uma imagem e compartilhar essa visão com outros. Mas diferentemente da pré-história, quando a imaginação era a "[...]capacidade de abstrair as duas dimensões da superfície a partir da quadrimensionalidade do espaço-tempo ambiente. A imaginação pós-histórica é a capacidade de abstrair os conceitos [...] e imaginá-los sobre o plano." ³⁵ Tanto os textos históricos como as imagens pré-históricas serviam para interpretar os signos do mundo, "o mundo é seu significado."³⁶ Nessa nova imaginação pós-histórica, o mundo não tem significado. As imagens técnicas significam conceitos, que irão projetar signos no mundo para lhe dar sentido e o homem (operador do aparelho) passa a ser quem dá sentido ao mundo e a si mesmo.³⁷

Para Epstein uma das grandes forças do cinema é o animismo³⁸. Essa capacidade de dar vida aos objetos, árvores e montanhas. Tudo convoca um sentido, todos são

³² Ibidem, p.293.

³³ KELLER, Sarah e PAUL, Jason N. (Ed.). **Jean Epstein**: Critical Essays and New Translations. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p.268.

³⁴ EPSTEIN, op. cit., p.357-358.

³⁵ FLUSSER, Vilém, Texto/Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. In **Cadernos Rioarte**, Ano II, nº 5, 1996, p.67-68.

³⁶ Ibidem, p.68.

³⁷ Ibidem, p.68.

³⁸ ABBAGNANO, Nicola. Animismo. In: **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bossi e Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 61. "[...] a crença difundida entre os povos primitivos de que as coisas naturais são todas animadas".

personagens.³⁹ O cinema garante que até a mais estática das aparências ganhe vida. O cinema dá vida e o que surge é personalidade. "Personalidade é o espírito visível nas coisas e seres, faz sua hereditariedade ficar evidente, seu passado inesquecível, e seu futuro presente. Todo aspecto do mundo o qual o cinema confere a vida só é exaltado se possuir personalidade própria."⁴⁰ Através do cinema todos os reinos da natureza são reunidos em uma única ordem, ele dá um toque divino em tudo. Epstein conta um episódio em que o cinema fez 300 pessoas em uma sala emitirem um gemido ao se comoverem quando na tela um grão de trigo germina. A verdadeira visão da vida e da morte que provoca uma comoção religiosa.⁴¹

Uma comoção que mexe com nossos corpos, provoca gemidos e reações. Fotogenia pode ser entendida como uma visão corpórea, tanto em relação ao aparelho cinematográfico - que é um aparelho de visão *para* o corpo humano e *no* corpo humano -, quanto nas sensações não visuais que afetam o corpo do espectador. Essas sensações Epstein chama de "coenaesthesia" (cenestesia), as sensações internas do corpo.⁴²

Os objetos convocam uma interação humana, um telefone, uma arma, uma maçaneta. Através do movimento único do filme esses objetos cristalizam a intersubjetividade em uma forma material.⁴³ Através do close transformam-se objetos em personagens. Uma mão separada do corpo ganha vida própria, sozinha, se alegra e fica triste. Um revólver tirado devagar de uma gaveta semiaberta invoca de milhares de possibilidades, desejos e desesperos.

³⁹ EPSTEIN, op. cit., p.289.

⁴⁰ "Personality is the spirit visible in things and people, their heredity made evident, their past become unforgettable, their future already present. Every aspect of the world upon which the cinema confers life is elevated only if it possesses a personality of its own." Ibidem, p.295, tradução nossa.

⁴¹ Ibidem, p.288-89.

⁴² WALL-ROMANA, op. cit., p.52.

⁴³ Ibidem, p.55.

Devido à natureza das imagens do cinema, cada quadro dura apenas uma fração de segundo. Quando percebemos uma das imagens, perdemos duas ou três outras. “Imagens terciárias nascem das secundárias e uma álgebra descritiva, uma geometria dos gestos surge à luz. Certos movimentos são divididos várias vezes, enquanto outros são multiplicados.” Na tela pequenos gestos tornam-se gigantesco.⁴⁴

Um olho mecânico sem defeitos, sem moral e isento de influências. Que cria um pensamento mecânico fotoelétrico e uma impressão fotoquímica em que Epstein reconhece as três categorias de Kant: espaço, duração e causalidade. Para ele já seria fantástico se o cinema conseguisse fazer de si mesmo apenas uma imitação da percepção humana. Mas vai além, o cinema traz consigo marcas próprias, qualidades únicas que o faz mais do que uma simples cópia.⁴⁵

Podemos perceber que Epstein estava preocupado principalmente com as questões filosóficas acerca do cinema. Para ele tudo é um objeto tridimensional e a lente não é um meio para gravar, mas sim para se apropriar da realidade das coisas.⁴⁶ Sua teoria não pertence às teorias focadas na visão e nem àquelas fenomenológicas que enfatizam a corporeidade da visão. Pois, para ele, o cinema não replica a forma humana de apreensão do mundo, ele projeta o espaço-tempo de uma máquina nos nossos sentidos.⁴⁷

Sua teoria sobre a corporificação não é baseada na ideia fenomenológica do corpo ou do sujeito, mas na subjetividade criada no aparelho cinematográfico.⁴⁸ O cinema como uma máquina capaz de desafiar a irreversibilidade do tempo, o que significa acessar o movimento e o tempo escondidos em todos objetos. O tempo não só corporifica a visão, como cria

⁴⁴ "Tertiary images were born from secondary images. An algebra and descriptive geometry of gestures came to light. Certain movements were divided over and over; others were multiplied" EPSTEIN, op. cit., p.291, tradução nossa.

⁴⁵ EPSTEIN, op.cit., p.312.

⁴⁶ LUNDEMO, Trond. A Temporal Perspective: Jean Epstein's Writings on Technology and Subjectivity. In KELLER, Sarah e PAUL, Jason N. (Ed.) **Jean Epstein**: Critical Essays and New Translations. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 212.

⁴⁷ Ibidem, p.212.

⁴⁸ Ibidem, p.215.

novas configurações de percepção sensorial.⁴⁹ O trabalho de Epstein era uma alternativa tanto às teorias psicanalíticas centradas no visual, como às focadas no corpo. Reconstituindo o papel do corpo na percepção visual.⁵⁰

Apesar de Epstein nunca ter citado o termo háptico especificamente, para Trond Lundemo, essas novas configurações da percepção em que som e imagem aparecem como uma forma de percepção unificada são indícios - utilizando o conceito de Deleuze - de uma visualidade háptica⁵¹. O termo *haptic visuality* é utilizado por Laura Marks em seu livro *The Skin of the Film* (2000). Ela chama de visualidade háptica o modo como a visão pode ser tátil, como se alguém estivesse tocando o filme com os olhos. Marks diz que o título do seu livro oferece uma metáfora para enfatizar o modo como um filme pode significar através da sua materialidade, através do contato do espectador com o objeto representado. O filme pode ser pensado como impressionável e condutor, como uma pele (*skin*).⁵² Para Marks outros tipos de conhecimentos são articulados para compreender a relação de contato do filme com o público, uma forma de conhecimento cultural embutida nos objetos de desejo, na memória corporal e na memória dos sentidos.⁵³

Ao explorar a taticidade abre-se a possibilidade de ver o cinema como um experiência íntima, sua relação com o espectador passa a ser mais como uma conexão próxima do que a de um observador distante.⁵⁴ Taticidade como um modo de percepção e expressão em que o corpo inteiro e ao mesmo tempo é convocado a se relacionar com o

⁴⁹ Ibidem, p.213.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ "Gilles Deleuze's definition of the concept of the haptic in relation to painting. The haptic refers to a kind of visuality that defies the hierarchies of vision and touch – it doesn't subordinate the eye to touch (the manual), or touch to the eye (the tactile)". LUNDEMO, op. cit., p.213

⁵² MARKS, Laura U. **The Skin of the Film**. Londres: Duke University Press, 2000, p. xi-xii.

⁵³ Ibidem, p.26.

⁵⁴ BARKER, Jennifer M. **The Tactile Eye**. California: University of California Press, 2009, p. 2.

mundo, uma relação de contato recíproca e íntima.⁵⁵ As formas de taticidade que o público experimenta ao ver um filme são compartilhadas tanto pelo espectador como pelo filme.⁵⁶

Jennifer Barker fala sobre uma taticidade cinemática, uma atitude onde o corpo humano, através do cinema, responde de certas maneiras. Hapticamente na superfície do corpo (material). Cinestesicamente nos músculos, tendões e ossos através do espaço fílmico (espacial). Visceralmente nas entranhas do corpo onde coração, pulmões, fluídos e sinapses que recebem e reagem aos ritmos do cinema (temporal). O corpo do filme também adota uma atitude tátil de intimidade e reciprocidade. Hapticamente na materialidade da superfície da tela (material). Cinestesicamente através dos contornos do espaço dentro/fora de tela e dos corpos, humano e mecânico (espacial). Visceralmente com o corpo do filme passando pelo projetor e sendo projetado através das lentes (temporal).⁵⁷

Epstein percebeu o potencial do cinema de convocar os corpos. O corpo filmado, o corpo do filme e sua materialidade na tela e o corpo do espectador em uma relação em que os corpos afetam-se uns aos outros. Pois os sons e as imagens no cinema estão longe de ser uma representação dos nossos processos mentais, mas são um centro de indeterminação entre o estímulo e a reação que provoca.⁵⁸ Para Epstein a maior invenção do cinema é a transgressão e o esvaziamento de categorias, sólido/líquido, sonoro/silencioso através da superimposição de movimentos e temporalidades⁵⁹. Em seus escritos ele busca quais tipos de corporificação estão envolvidos nas tecnologias de imagens em movimento, de que maneira implicam nos processos de individualização e como essas questões dependem de uma noção da especificidade do meio cinematográfico.⁶⁰

⁵⁵ Ibidem, p.3.

⁵⁶ Ibidem, p.2.

⁵⁷ Ibidem, p.3.

⁵⁸ LUNDEMO, op.cit., p.219.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibidem, p.212.

Embora alguns autores apontem uma inconsistência na teoria desenvolvida por Epstein, principalmente nos seus primeiros escritos (anos 1920), onde o conceito de *photogénie* é trabalhado, é inegável sua contribuição para o desenvolvimento da linguagem e da crítica cinematográficas. Sua percepção da fotogenia como elemento específico do cinema que mantém uma relação triádica entre o aparelho cinematográfico, o espectador e o objeto presentificado como imagem. Fotogenia como uma visualidade háptica, pois ele não estava preocupado com questões de representação, mas sim procurava entender como essas imagens são formadas e como afetam o público, indicando a atualidade de seu pensamento e pode assim ser conectado à teorias mais recentes do cinema.

Em seus textos, muito mais filosóficos do que técnicos, Epstein quase não descreve filmes para exemplificar sua teoria, o que indica que ao invés disso ele descreve um cinema que ainda estava por existir⁶¹. Ele busca o que há de universal no cinema, ele o vê não como uma máquina de copiar o mundo, muito menos um meio de contar histórias, mas sim busca entender como essas imagens induzem sensações, provocam reações e evocam sentimentos. Isso é o que há de mais interessante no cinema, mesmo as imagens sendo bidimensionais, projetadas no plano, sem cor na época de Epstein, somos afetados por elas e nossos corpos são convocados, pois as imagens cinematográficas têm o poder de criar efeitos e sensações reais.

Referências:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bossi e Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

APARÍCIO, Maria I. **Fotogenia do Imponderável: Jean Epstein**. Disponível em: <<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

⁶¹ LUNDEMO, 2012, p.207.

BARKER, Jennifer M. **The Tactile Eye**. California: University of California Press, 2009.

EPSTEIN, Jean. Le Cinématographe vu de l'Etna. In: KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. (Ed.). **Jean Epstein: Critical Essays and New Translations**. Tradução Stuart Liebman. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 287-310.

EPSTEIN, Jean. Esprit de cinéma. In KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. (Ed.). **Jean Epstein: Critical Essays and New Translations**. Tradução Thao Nguyen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 330-380.

FLUSSER, Vilém. Texto/Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. **Cadernos Rioarte**, Ano II, nº 5, 1996.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna. Do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. (Ed.). **Jean Epstein: Critical Essays and New Translations**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

LUNDEMO, Trond. A Temporal Perspective: Jean Epstein's Writings on Technology and Subjectivity. In KELLER, Sarah; PAUL, Jason N. (Ed.). **Jean Epstein: Critical Essays and New Translations**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 207-226.

MARKS, Laura U. **The Skin of the Film**. Londres: Duke University Press, 2000.

MARTINS, Fernanda A.C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

WALL-ROMANA, Christophe. Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics. In KELLER, Sarah e PAUL, Jason N. (Ed.) **Jean Epstein: Critical Essays and New Translations**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.