

# Bazin e Merleau-Ponty: o cinema e sua aposta ontológica

BAZIN E MERLEAU-PONTY: FILM AND ITS ONTOLOGICAL BET

Julio Bezerra\*

## RESUMO

As visões de cinema de André Bazin e Maurice Merleau-Ponty alimentam uma curiosa harmonia. Ambos vêem o cinema como uma nova linguagem imperativa para expressar o Ser, capaz de refletir sobre nossa promiscuidade com o mundo e as coisas. Ambos perceberam a aposta ontológica que o jogo da imaginação contém: o surgimento da imagem envolvida em um movimento de ida e volta, das coisas para a forma, do fato para o sentido e significado, e vice-versa. O objetivo deste artigo é discutir o interesse de Merleau-Ponty e Bazin em uma investigação ontológica do cinema, analisando suas afinidades e diferenças, identificando caminhos a serem explorados e afirmando uma certa ideia de cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Maurice Merleau-Ponty; André Bazin; Ontologia.

## ABSTRACT

There is a harmony between André Bazin's and Maurice Merleau-Ponty's approaches to cinema. They both see cinema as a new imperative language to express the Being, capable of reflecting on our promiscuity with the world and things. Both realized the ontological bet that the game of imagination contains: the emergence of the image wrapped in a back and forth movement, from things to form, from fact to sense and meaning, and vice versa. The purpose of this article is to discuss Merleau-Ponty's and Bazin's interest in an ontological investigation of the cinema, analyzing their affinities and differences, identifying paths to be explored and affirming a certain idea of cinema.

KEYWORDS: Maurice Merleau-Ponty; André Bazin; Ontology.

---

\* Realiza pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ sobre cinema contemporâneo, fenomenologia e o corpo. Fez estágio pós-doutoral na Columbia University. Autor do livro *Documentário e jornalismo: Propostas para uma cartografia plural* (Garamond, 2013). É professor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Jornalista e crítico de cinema, colaborou com uma ampla gama de publicações (*Revista Programa, Revista de Cinema, Bravo!, Mosh, Cinética* etc.). Curador das retrospectivas de Abel Ferrara (CCBB, 2012) Samuel Fuller (CCBB, 2013) e Jean Renoir (CCBB, 2016). Coproduziu e codirigiu a série Esquinas para o Canal Brasil (Globo-sat) e dirigiu os curtas *E agora?* (2014) e *Pontos corridos* (2017). julio.carlosbezerra@hotmail.com

## Introdução

É um dilema recorrente, seja você um crítico, professor, estudante ou cinéfilo. Ao descrever um filme, em que tempo fazê-lo, no passado ou no presente? O que seria mais correto? Jack Nicholson caminhou com um machado pelo quarto, tentou abrir a porta do banheiro e acabou destruindo-a a machadadas? Ou Jack Nicholson caminha com um machado pelo quarto, tenta abrir a porta do banheiro e acaba destruindo-a a machadadas? Pode parecer uma questão inofensiva, mas ela, contudo, abriga inflexões teóricas das mais curiosas, e, para os mais atentos, nos revela algo sobre o que vem a ser o cinema.

A imagem fotográfica é como um vestígio, uma pegada, um fóssil. É uma espécie de documento como uma pintura nunca poderia ser - não porque seja necessariamente mais realista que uma pintura, mas porque alimenta uma conexão material necessária com a realidade. Uma fotografia nos mostra sempre algo que aconteceu. O que uma pintura nos oferece sempre ganha vida na própria pintura. Em um filme, tudo o que vemos, em seus mínimos detalhes, esteve em algum momento diante de uma câmera; ao mesmo tempo, um filme como um todo, o mundo do filme, só existe quando projetado na tela. Ao ser projetado, um filme anima e dá presença, traz à vida, para um presente, um agora. Foi certamente o que sentiram os primeiros espectadores, quando saíram correndo da sala de cinema com medo do trem dos irmãos Lumière. Eles tomaram o filme como presente. Mas nós não saímos mais do caminho. Já não mais assistimos a um filme

como presente. Afinal, o presente é onde estamos, e um filme, mesmo sendo um mundo animado em um agora, é um mundo em outro lugar, em outro tempo. Se o que uma fotografia nos mostra é coisa do passado e o que uma pintura nos oferece só existe no presente, as coisas não são tão claras no cinema.

É sempre meio-dia em um filme, quando o dia se divide em dois, quando a matéria se encontra livre e desimpedida, quando *Proteu* (deus marinho, filho de Oceano e de *Tetis*, velho, profeta e pastor do rebanho de Netuno) sai a contar seu rebanho e, em seguida, adormece: “ponto mediano entre os primeiros rudimentos e o declínio das criaturas” (BACON, 2002, p. 53), ou, como Francis Bacon continua, “o próprio instante da criação” (BACON, 2002, p. 53). O cinema, como *Proteu*, que, para fugir dos que o perseguiam, transformava-se em toda sorte de formas estranhas, é justamente o que não se pode pegar em uma única forma. É uma arte que nega as bifurcações, dualismos e dicotomias que marcam a história do pensamento moderno (qualidades primárias e secundárias, *noumena* e *phenomena*, “a imagem manifesta” e “a imagem científica” etc.), sempre tão preocupado em distinguir a aparência fenomênica do mundo para nós (o verde das árvores, o canto dos pássaros, o calor do sol, a suavidade do vento, a aspereza de uma pedra) e a realidade física oculta (moléculas e elétrons, o cérebro e seus mecanismos).

O cinema bagunça finito e infinito, substância e acidente, alma e corpo, sensível e inteligível. É uma relação íntima entre o artifício e a realidade. É a semelhança de um ícone e a impressão de um índice. É a

luz física da fotografia e a luz mágica e espiritual do projetor. Um invento científico e uma atração de circo. O cinema é a possibilidade da presença da pura duração dentro da construção temporal, de novas relações entre continuidade e descontinuidade. Ele marca uma nova relação entre aparência e realidade, entre uma coisa e seu duplo, entre o virtual e o real. “O cinema é um paradoxo”, diz Alain Badiou, sempre girando “em torno da questão da relação entre ser e aparecer” (BADIOU, 2013, p. 207). A sua questão, o tema maior do cinema, é realmente o problema do “Ser”. O cinema é uma arte ontológica.

Ao longo dos anos, foram muitos os críticos, filósofos e pensadores que se aventuraram em uma investigação ontológica do cinema. Maurice Merleau-Ponty e André Bazin estão entre eles. Merleau-Ponty aproximou-se do filme em dois momentos. Em “O cinema e a nova psicologia”, no início de sua carreira filosófica, ele identificou uma convergência entre fenomenologia e cinema: uma intenção comum de nos fazer reaprender a ver o mundo. Ao final de sua vida, quando percebeu que suas primeiras obras não tinham sido capazes de conceber a unidade do corpo fenomênico e do corpo objetivo, o cinema foi abordado mais uma vez, ainda que brevemente, numa linha de pensamento interrompida pela morte prematura do filósofo. O que se vislumbra, contudo, é a possibilidade de um relato ontológico do cinema, enfatizando, particularmente, o seu aspecto não mimético como uma apresentação do não apresentável.

É nesse momento, nas notas de um dos seus últimos cursos, que Merleau-Ponty, cita André Bazin, expressando seu desejo de incorporar o

cinema às reflexões que vinha desenvolvendo sobre literatura e pintura - capazes, cada uma a seu modo de estabelecer uma relação diversa entre o visível e o invisível. Citar Bazin não poderia ser mais instigante. Inspirado pela emergência do neorealismo italiano, o crítico francês se voltaria para a metade realista da imagem cinematográfica, em uma discussão sobre a imagem dentro de suas relações com o objeto do qual é imagem, sobre o que essa relação seria capaz de manifestar, que significados ela irradiaria e de que forma ela determina a própria natureza do cinema. Há de fato uma afinidade entre o crítico e o fenomenólogo. Bazin e Merleau-Ponty veem o cinema como uma nova linguagem imperativa para expressar o Ser, capaz de refletir sobre nossa promiscuidade com o mundo e as coisas. Ambos perceberam a aposta ontológica que o jogo da imaginação contém: o surgimento da imagem envolvida em um movimento de ida e volta, das coisas para a forma, do fato para o sentido e significado.

O objetivo deste artigo é investigar o interesse de Merleau-Ponty e Bazin por uma investigação ontológica do cinema, analisando suas afinidades, identificando caminhos a serem explorados e afirmando uma certa ideia de cinema.

## **1. Merleau-Ponty decifrando tacitamente o mundo e os homens**

As várias artes são grandes aliadas de Merleau-Ponty. Elas o ajudam a travar o embate rumo à legitimação da crença de que estamos em

contato direto com o mundo. O cinema chamaria sua atenção muito cedo em sua carreira filosófica. “O cinema e a nova psicologia” é o título da conferência de Maurice Merleau-Ponty proferida no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*, em Paris) em 13 de março de 1945, mesmo ano de publicação de sua obra mais famosa, *Fenomenologia da percepção*. Este famoso ensaio compartilha com as duas primeiras obras do filósofo uma postura de interrogação sobre a herança deixada pelo racionalismo moderno, sobre a cisão entre o corpóreo e o pensamento reflexivo, sobre o abandono do ver e do sentir em nome do pensamento do ver e do sentir.

Em *O cinema e a nova psicologia*, o interesse pelo cinema está associado à noção do filme como um “objeto de percepção”, capaz de revelar ou tornar explícitas certas características fundamentais que marcam o nosso comércio com o mundo. Para Merleau-Ponty, a imagem cinematográfica, enquanto “Gestalt temporal”, demonstra o elo natural entre o interior e o exterior. O cinema definiria, em suas linhas gerais, as condições que faziam da sétima arte lugar privilegiado da expressão de uma “visão do mundo”, em que contingência, ambiguidade, e a concepção do homem como ser-em-situação constituem elementos chave. Este é o argumento por trás de *O cinema e a nova psicologia*. É nesta direção que o filósofo vai explorar semelhanças entre a sétima arte e a psicologia da forma (Gestalt), inserindo o cinema em sua crítica à concepção clássica da percepção.

O ensaio se divide em duas partes. Na primeira, Merleau-Ponty descreve o que ele chama de “psicologia clássica” opondo-a à “nova psi-

cologia” (Gestalt). A primeira atribui um papel primário às sensações, entendidas como efeitos pontuais de excitações locais que o intelecto e a memória teriam que compor sucessivamente em um quadro unitário. A segunda mostra, ao contrário, que o que deveria ser tomado como originário é a percepção concebida como apreensão sensível de um fenômeno no seu todo. Para Merleau-Ponty a percepção não pode ser vista como promotora de uma separação entre a sensação e a inteligência organizadora, e sim como uma atividade organizada que marca a relação corporal com o mundo, uma decifração estruturada, anterior ao intelecto.

É neste sentido que Merleau-Ponty enxerga uma proximidade entre o cinema e a nova psicologia. Esta evidencia o caráter cinestésico da percepção. O cinema, assim como a nova psicologia, reivindica um novo olhar para o mundo e nos faz ver no homem não uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que se encontra lançado nele - algo que o autor tentará evidenciar com a concepção de um filme como um objeto a perceber, “não uma soma de imagens, mas uma forma temporal” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110). Não é a toa que a montagem e seus efeitos atraíam Merleau Ponty, que, por sua vez, tece elogios ao efeito-Kulechov e a noção de melodia.

O fenomenólogo visa sublinhar que a arte de um filme não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas em criar uma “máquina de linguagem” com o intuito de instalar o espectador em um certo estado sensível.

O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A ideia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

Se entendida literalmente, essa afirmação poderia também resumir o significado principal da palestra de Merleau-Ponty, na qual o filósofo afirma que podemos aplicar “o que acabamos de dizer sobre a percepção em geral à percepção de um filme”. Nossa percepção espontânea não é analítica, mas sintética, e é justamente por isso que podemos considerá-la “cinematográfica” por natureza.

Para Merleau-Ponty, um filme significa da mesma maneira que uma coisa significa. Tanto um quanto outro não se dirigem a uma inteligência isolada, mas ao nosso poder de “decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115). O cinema não nos oferece os pensamentos de um personagem. O que vemos são gestos, olhares, mímicas. Um personagem se faz visível por meio de seu comportamento, seu modo singular de estar no mundo, de lidar com aquilo que o cerca. O espectador, por sua vez, está numa relação de imediatismo com o mundo através do filme. Ver um filme não é ler, nem sequer compreender, mas, acima de tudo, sentir, aceitar que me mostrem algo cujo sentido não me é dado. Ou seja: um filme não deve ser considerado como um suporte para determinadas ideias ou temas, nem apenas

como uma obra plástica, e sim como um composto de forma e sentido ao qual só podemos aceder por meio do exercício da percepção. Daí a famosa fórmula merleau-pontyana: “um filme não é pensado e, sim, percebido” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115).

Eis então que a convergência máxima entre cinema e a nova psicologia reaparece: a intenção comum de nos fazer reaprender a ver o mundo:

Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer ver o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, em vez de explicar como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um dentro do outro (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 116).

Não deixa de ser curioso: em nenhum momento Merleau-Ponty se aproxima de uma crítica à decupagem clássica e, muito menos, de uma defesa do uso da profundidade de campo ou do plano-sequência. Ao contrário, o fenomenólogo celebra a convergência de sua filosofia com as reflexões dos teóricos da montagem, algo que será debatido apenas como negação em outros autores importantes como André Bazin, Amédée Ayfre e Michel Mourlet. “O cinema e a nova psicologia” é um dos primeiros ensaios a travar um diálogo entre cinema e fenomenologia. Sua originalidade, como observa Fernão Ramos (2012), se manifesta inclusive por uma ausência: o neorealismo. Se, por um lado, podemos dizer que o texto de Merleau-Ponty é anterior à explosão desse movimento pela Europa,

do outro, não é lá muito difícil enxergar a pouca familiaridade do filósofo com a produção cinematográfica contemporânea.

Merleau-Ponty voltaria a dirigir-se ao cinema no final de sua vida, quando percebeu que o desvelamento do campo da percepção ainda dependia de categorias derivadas da filosofia reflexiva - categorias que Merleau-Ponty visava denunciar. Torna-se claro para ele que seus dois primeiros livros configuraram uma espécie de trabalho preliminar, cujo significado filosófico não estava claramente estabelecido. Era preciso empreender uma espécie de reorganização filosófica a partir da descoberta do campo perceptivo. Esta maneira de proceder o levaria a um projeto de reformulação radical das categorias em ação até então. Esse processo resulta na consciência da necessidade de levar os resultados de *Fenomenologia da percepção* a uma explicação ontológica.

Este foi o objetivo do trabalho originalmente intitulado *A origem da verdade*, mas publicado sob o título que Merleau-Ponty tinha adotado no final, *O visível e o invisível*. É somente nessa obra e em alguns de seus últimos ensaios que o pensamento de Merleau-Ponty se apresenta de forma mais bem acabada, realizando aquilo que os trabalhos anteriores anunciavam. Para não mais correr o risco de ser interpretada como uma mera aparência ou como uma “anedota psicológica”, a descrição do percebido é superada pela filosofia da expressão, e a filosofia da expressão, compreendida em todas as suas implicações, se realiza como uma empreitada ontológica.

Se em *Fenomenologia da percepção*, a análise do fenômeno perceptivo permitia a Merleau-Ponty descrever a experiência assinalando o acoplamento entre sujeito e objeto, entre o corpo e o mundo, partindo da dualidade entre estes polos para reconciliá-los na unidade do campo experiencial, em *O visível e o invisível* a experiência é descrita como deiscência. Pensar nossa relação com o ser como deiscência é não mais concebê-la como acoplamento, fusão ou coincidência, mas como fissão que, a partir da unidade primordial da carne, faz surgir, um para o outro, corpo e mundo, observador e observado, eu e outro.

Num curso sobre o conceito de “Natureza”, ministrado em 1956/57, no *Collège de France*, Merleau-Ponty afirma que o problema ontológico é aquele ao qual se subordinam todos os outros e por isso mesmo a ontologia não pode ser um teísmo, um naturalismo ou um humanismo, ou seja, não pode identificar o Ser com um dos seres (Deus, o homem ou a Natureza). Uma perspectiva posteriormente confirmada em uma nota de *O visível e o invisível*: “trata-se precisamente de mostrar que a filosofia não pode mais pensar segundo esta clivagem: Deus, o homem, as criaturas” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 245). Ou seja: a realidade não se concentra em um único nível. O objetivo de Merleau-Ponty é reconhecer o ser primordial que ainda não é o ser sujeito nem o ser objeto e que embaraça a reflexão em todos os seus sentidos, recolocando as qualidades sensíveis no ser para apresentá-las como reais.

Merleau-Ponty retorna então ao mundo a partir do fenômeno da expressão, capturando o próprio nascimento do sentido em vez de referir-

-se imediatamente a um terreno perceptivo. Ele quer ter acesso à verdadeira figura do mundo como terra ou fonte de expressão. E o mundo, como solo do movimento expressivo, ganha uma profundidade infinita inerente ao fato de que o sentido nunca é completamente preenchido. “Porque”, explica Barbaras,

nenhuma expressão se apaga em face de um sentido puro, porque a expressão não pode pretender ser pregada em um sentido pleno. O mundo será dado apenas como retirada, como esta ‘presença’ que, através de sua obscuridade, dá à luz a expressão sem jamais ser absorvida no expresso. Considerado na base da expressão, o mundo não pode mais ser definido pela presença, mas como aquele cujo ser consiste em exceder cada apresentação (BARBARAS, 2004, p. 60).

A descoberta de um sentido operatório e originário anterior a qualquer significação é *ipso facto* a descoberta de um mundo que está antes de cada apresentação. O universal não é mais encontrado do lado do sentido, mas do lado do mundo; é o que alimenta toda e qualquer expressão, embora esteja sempre ausente daquilo que o revela. O mundo é o que ainda tem de ser dito dentro do que o expressa e, portanto, ainda está retirado do que o diz. Considerar o sentido na base da expressão é considerar o mundo com base no Ser. Assim, Merleau-Ponty observa que o mundo é realmente o que é “mais do que qualquer pintura, que toda palavra, que toda ‘atitude’ e que, apreendido pela filosofia em sua universalidade, aparece como contendo tudo o que será dito, deixando-nos, todavia, a tarefa de criá-lo” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 167).

O Ser é “aquilo que exige de nós criação para que dela tenhamos experiência” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 187) e “não pode ser apreendido fora de uma expressão que o satisfaça” (BARBARAS, 2004, p. 65). A expressão não é um véu coberto pelo mundo, mas, na medida em que é o próprio tornar-se do mundo, o que pode nos abrir a ele. Portanto, o que está em questão para a filosofia é encontrar um modo de falar que chegue ao mundo novamente como expressão muda, que capte o nascimento da expressão em seu coração, ou melhor, que nos inicie ao mundo como berço da expressão. Este é o papel central da reflexão de Merleau-Ponty sobre a pintura.

No entanto, nesta redescrição do sensível, neste movimento na direção de uma nova ontologia, Merleau-Ponty também esboçou uma outra abordagem em relação ao cinema. Em algumas de suas últimas notas de trabalho, é possível identificar seu desejo de incorporar o cinema às reflexões que ele vinha desenvolvendo sobre a literatura e a pintura. Essa reaproximação atravessa a questão da visão como a reversibilidade da carne, “essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44), como “encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44).

É bem conhecido quão importante é a noção de “carne” para o último Merleau-Ponty. Contudo, como nos lembra Mauro Carbone (2015), o que é muitas vezes esquecido é que “carne” é outro nome para o “elemento” que ele também chama de “Visibilidade”. Este último termo pa-

rece ser escolhido para evitar referências a um sujeito ou objeto, e reunir atividade e passividade. Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty afirma que o elemento da “Visibilidade” não pertence “nem ao corpo como fato nem ao mundo como fato”, e assim, por causa dele, “vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 135). Além disso, por “Visibilidade”, Merleau-Ponty não designa apenas o conjunto das coisas visíveis, mas também as “linhas de força e as dimensões sugeridas pelas coisas visíveis como seu próprio horizonte interior e exterior” (CARBONE, 2015, p. 1).

A visão é encarnada e ocorre no meio do mundo. Ela não pode ser descrita como o desdobramento de um mundo completamente objetivo diante de uma consciência ubíqua. “Isso equivale a dizer que a visão advém da presença presente de um mundo visível” (BARBARAS 2004, p. 156), diz Barbaras. O mundo nunca está diante de mim. Ele me rodeia, me supera. O mundo está imerso em mim, invade-me, enche-me. Embora eu esteja “dentro” dele, não há maneira de marcar um limite entre o mundo e eu, entre o que lhe pertenceria e o que eu teria como meu. Somos feitos da mesma textura. Em outras palavras: ver algo não é vê-lo em si, mas ver com ou por ele. A visão emerge como um momento da coisa, um momento que não pode ser separado dela.

É justamente isto que Merleau-Ponty diz sobre a pintura em “O olho e o espírito”: “Pois não olho [Uma pintura] como se olha uma coisa, não a fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nela como nos nimbos do Ser, vejo segundo ela ou com ela mais do que a vejo” (MERLEAU-PONTY,

2004, p. 18). A análise do ato da visão nos mostra que a obra de um artista consiste, sobretudo, numa recuperação ontológica do mundo. A pintura, por exemplo, tenta, através do espetáculo do visível que uma pintura celebra, expressar, de certa forma, todos os aspectos do Ser.

Merleau-Ponty se refere à pintura, mas está na verdade delineando uma concepção geral de visão. Nós o vemos indo nessa direção nas notas referentes a “A ontologia cartesiana e a ontologia de hoje”, curso que Merleau-Ponty se preparava para lecionar no Collège de France em 1961, pouco antes de morrer inesperadamente:

Não é história da filosofia no sentido habitual: o que se pensou, é: aquilo que foi pensado no quadro e horizonte do que se pensa — evocado para fazer compreender o que se pensa — Objectivo: a ontologia contemporânea – Partir desta para depois ir de encontro a Descartes e aos cartesianos, depois voltar ao que pode ser a filosofia hoje (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 390-1).

Ao tentar atribuir uma formulação filosófica à ontologia contemporânea, Merleau-Ponty se volta para o cinema e cita André Bazin: “André Bazin ontologia do cinema (...) Nas artes / Cinema ontologia do cinema-exemplo a questão do movimento em (MERLEAU-PONTY 1996, p. 390-391) Não é surpreendente, então, como ressalta Carbone, que a maioria dos vestígios das reflexões posteriores de Merleau-Ponty sobre o cinema abordem mais diretamente a questão do movimento. É o que está em jogo no resumo de outro curso, “O mundo sensível e o mundo da expressão”, quando o “uso do movimento” coincide não apenas com uma questão particular, mas com a própria natureza do que Merleau-Pon-

ty chama de “arte cinematográfica” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 102). Para Merleau-Ponty, o cinema nos ajuda a identificar a direção a ser seguida para evitar os dualismos fundamentais da tradição ocidental. Pois o cinema nos impõe uma definição para o movimento não como movimento no Ser, mas sim como movimento do próprio Ser, que por sua vez se revela como sendo sempre em movimento. É exatamente isso que o curso observa quando aponta: “Portanto, aqui o movimento = revelação do Ser, resultado de sua configuração interna e claramente diferente da mudança de lugar” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 102). Embora não aprofunde seus comentários sobre o cinema, as notas e os últimos ensaios do fenomenólogo parecem vislumbrar, ou pelo menos inferir, as orientações através das quais a última fase do pensamento de Merleau-Ponty teria podido desenvolver uma consideração ontológica do cinema, enfatizando, sobretudo, seu caráter não mimético, como uma apresentação de um inapresentável.

## **2. André Bazin Cinema and the apprehension of the real**

A citação a André Bazin não poderia ser mais instigante. Bazin e Merleau-Ponty parecem partilhar algumas afinidades quando se trata do cinema e sua aposta ontológica: o surgimento da imagem envolta em um movimento de ida e volta, das coisas para a forma, do fato ao sentido e significado. Bazin era o mais brilhante representante da nova crítica francesa do pós-guerra. Não compartilhava do pessimismo com que a velha geração, ainda de luto pelo cinema mudo, encarava o cinema industrial,

e defendia como poucos o cinema hollywoodiano. Imbuído ao mesmo tempo do idealismo católico de sua época e do existencialismo sartreano, Bazin vislumbrava um grande potencial pedagógico no cinema e propôs uma nova história para ele.

Serge Daney (1993) se referiu certa vez a uma espécie de linha editorial da *Cahiers du Cinéma*, algo que equivaleria à genealogia de uma “ideia de cinema”, encarnada nos filmes de Roberto Rossellini, Jean Renoir e dos autores dos Novos Cinemas ao redor o mundo. Daney descrevia uma espécie de axioma, que, em sua opinião, nos levava até Bazin: “que o cinema tem uma relação com a realidade e que o real não é o que é representado” (DANEY, 1993, p. 301). Na verdade, como destaca Dudley Andrew (2010), Daney adaptou este axioma de Eric Rohmer, cujo elogio a Bazin na edição de janeiro de 1959 da *Cahiers* sugeriu que nos escritos coletados de Bazin

(...) cada artigo, mas também toda a sua obra, tem o rigor de uma verdadeira prova matemática. Toda a obra de Bazin está centrada em uma ideia, a afirmação da objetividade cinematográfica, da mesma forma que a geometria se centra nas propriedades da reta (ROHMER, 1959, p. 32)

Bazin, pelo menos como Rohmer o retrata, desenvolveu sem hesitar um sistema realista. Assim como “linha reta de Euclides”, a imagem fotográfica mecanicamente gerada serviria como a primeira base deste sistema. Bazin insiste que o cinema possui um vínculo muito específico e intrínseco com a realidade. É em seus ensaios sobre o neo-realismo ita-

liano que essas questões seriam tratadas e desenvolvidas originalmente. O cinema redescobriu no neorealismo italiano outra especificidade, perdida nas teorias da montagem do início do século: seu realismo intrínseco, sua capacidade de representar a realidade sem a intervenção humana, preservando-a em sua ambiguidade. Em ensaios célebres (como “A ontologia da imagem fotográfica” e “A evolução da linguagem cinematográfica”), Bazin traça a história da verossimilhança e do realismo nas belas artes e identifica na fotografia e no cinema o advento de uma fase diferente, a possibilidade de uma melhor correspondência entre imagem e objeto:

A fotografia, ao acabar o barroco, libertou as artes plásticas da sua obsessão pela semelhança, porque a pintura esforçava-se a fundo e em vão por nos dar a ilusão, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, e na sua própria essência, a obsessão do realismo. Por muito hábil que o pintor fosse, a sua obra estava sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Subsistia uma dúvida sobre a imagem por causa da presença do homem, tanto mais que o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no simples aperfeiçoamento material (a fotografia ficará por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num facto psicológico: a satisfação completa do nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica de que o homem é excluído (BAZIN, 1992, p. 16).

Em passagens como esta percebemos que a afirmação sobre o realismo do cinema se baseia não exatamente em uma noção física da realidade, mas em um sentido psicológico. “A fotografia age sobre nós como um fenômeno ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve” (BAZIN, 1992, p. 23). Mas Bazin jamais disse que a fotografia era um fenômeno da natureza, apenas que elas nos afeta dessa maneira. Para ele, o realismo

tem a ver não com a acuidade da reprodução e sim com a crença do espectador na origem da reprodução. Na pintura, essa origem envolve o talento e a mente de um artista ao confrontar um objeto. É por isto que Bazin acredita que a maior contradição da pintura ou seu grande “defeito” seja a sua falta de objetividade. Não importa o quanto um pintor ou um quadro é bem sucedido na reprodução de um objeto, sempre faltará credibilidade à obra. “Todas as artes se fundam sobre a presença do homem”, disse Bazin (BAZIN, 1992, p. 23), “unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência”.

Uma fotografia é uma imagem que compartilha algo da realidade que representa. Ela recebe uma “transferência de realidade” da coisa que ela retrata, diz Bazin. Uma pintura é uma imagem feita à mão e carrega nela algo da mão que a fez. Uma imagem fotográfica é feita de luz. Ela emprega uma física da luz em vez da luz espiritual ou transcendente da pintura. A luz que a câmera recebe da realidade é um material que pertence à coisa representada. Bazin é quem nos ensinou que a luz deixa uma trilha como qualquer outro corpo, uma marca que a câmera faz em uma imagem. Uma imagem fotográfica é uma marca de luz, um traço deixado por um corpo real. Gilberto Perez (1998) resume:

Algo da coisa em si aparece em sua representação fotográfica. (...) Não importa quão difusa, distorcida ou descolorida, por mais desprovida de valor documental que a imagem possa ser, ela compartilha, em virtude do próprio processo de seu devenir, o Ser do modelo do qual é a reprodução (PEREZ, 1998, p. 14 e 27).

Essa possibilidade de um tipo de representação que exclui o homem e sua subjetividade, daria à realidade a capacidade de falar por si mesma. A fotografia, como uma espécie de vestígio dela, mostra a sua existência, a fixa e a devolve ao mundo e à nossa atenção. A noção de “ontologia” vem pelo menos inicialmente desse raciocínio. Mas a câmera não é a única máquina que faz a imagem do filme. O projetor, a lanterna mágica, anima a trilha da luz com sua própria luz, traz a marca da vida para uma nova vida na tela. As imagens na tela carregam algo do mundo em si, algo material, e ainda algo transposto, transformado em outro mundo. Daí tanto sua relação de peculiar proximidade com a realidade quanto sua tendência não menos peculiar em suspender a realidade: o fantasma material, como Perez descreve tão bem.

Deveríamos voltar especialmente ao ensaio “O mito do cinema total”, quando Bazin descobre nas origens do cinema uma teoria de sua essência, destacando a relação entre realismo, ilusão e engano. O crítico colocou este ensaio logo após “A ontologia da imagem fotográfica”. Em conjunto, os dois formam a base de um argumento teórico que prioriza o realismo no cinema, mas é impressionante que nada em “O mito do cinema total” dependa da indexicalidade da imagem fotografia, como fica claro pelas referências constantes às animações pintadas e ou desenhadas dos *Pantomimes lumineuses* de Charles-Émile Reynaud.

No ensaio, Bazin atribui ao filme o poder de revelar ao espectador algo sobre o mundo que o espectador não conhece através da imaginação nem pode conhecer através da percepção. Para Bazin, a fotografia captura

e nos permite vislumbrar uma realidade que ilude tanto a percepção quanto a imaginação, unindo a objetividade mecânica à subjetividade afetiva. Para ele, o potencial único da mídia fotográfica é encenar um encontro entre a câmera e o espectador, onde a imagem de um objeto emerge tanto em sua concretude racional quanto em sua essência irracional:

Toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem. A fotografia representava, pois, uma técnica privilegiada para a criação surrealista, já que ela materializa uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira (BAZIN, 1992, p. 41).

Não é a toa que a leitura de Bazin segundo a teoria dos signos de Charles Sanders Peirce presta algum desserviço à complexidade total da teoria estética do realismo de Bazin, que depende de um processo mais complexo (e menos lógico) de envolvimento do espectador. Ele descreve o realismo da fotografia como um “o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade” (BAZIN, 1992, p. 20). Esse entendimento “mágico” da ontologia fotográfica é claramente muito diferente de uma lógica dos signos.

Daney tinha razão. Pois ele foi além da visão Euclidiana de Rohmer. Para ele, Bazin está mais perto de um cálculo onde valores negativos e imaginários também entram em jogo. A objetividade é uma questão de aproximação. Bazin, como Daney e alguém como Andrew sublinham, é em parte um teórico da ausência, cuja missão era mostrar que antes de significá-lo ou se assemelhar a ele, o cinema embalsama o real. Bazin nunca alegou que os retratos fotográficos representassem seus assuntos. Eles

são “sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas... presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos” (BAZIN, 1992, p. 24). Andrew tem razão: a teoria de Bazin é fundada não só na fotografia, mas no espectral.

O cinema confronta-nos com algo resistente, com certeza, mas não necessariamente com o corpo sólido do mundo: através do cinema, o mundo ‘aparece’, ele assume as qualidades e o status de uma ‘aparição’ (ANDREW, 2010, p. 9).

Em “A ontologia da imagem fotográfica”, Bazin ainda traça uma distinção curiosa

Entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudorealismo do *trompe l’œil* (ou do *trompe l’esprit*), que se contenta com a ilusão das formas (BAZIN, 1992, p. 21)

Para Bazin tradições realistas na arte sempre combinam estas duas tendências. Elas não deveriam portanto ser vistas como mutuamente exclusivas. O cinema pode muito bem alimentar ambos os aspectos. Sua originalidade como forma de arte não consiste em expressar a subjetividade individual de um artista nem em simplesmente reproduzir certos traços e qualidades como componentes de ilusão, mas “em apresentar o mundo à sua imagem, uma tarefa que deve ser mais elusiva do que poderia inicialmente aparecer”, explica Tom Gunning (2011, p. 123).

O que existe em Bazin é uma relação dialética entre realismo, imaginação e ilusionismo. Ao falar de *Crin blanc: Le cheval sauvage*

(1953), outro filme de Lamorisse, ele diz: “sua realidade cinematográfica não podia abster-se da realidade documental, mas seria necessário, para que esta se tornasse verdade da nossa imaginação, que se destruísse e renascesse na própria realidade” (BAZIN, 1992, p. 63 e 64). A partir desta citação, dependendo do sentido dado a cada uso da palavra “realidade” (que Bazin dificilmente explicita), o cinema pode ser entendido como um agente de transformação que tanto intervém em um processo de mudança e de renovação através de uma espécie de autoanulação, quanto constitui um ato de apropriação envolvendo a destruição do que se deseja preservar. Esta passagem demonstra que de ingênuo, Bazin tem muito pouco. Pois em seus ensaios, realidade e ilusão, verdade e crença, são vistos muitas vezes como interdependentes e não como categorias opostas. A exigência por um cinema realista sem manipulações ideológicas e ou psicológicas não se opõe radicalmente à constituição de mundos ficcionais. Muito pelo contrário: Bazin insiste que o realismo “em arte só poderia evidentemente provir de artifícios (...) é a sua contradição fundamental, ao mesmo tempo inaceitável e necessária” (BAZIN, 1992, p. 286).

Em outro momento, ao tratar dos atores não profissionais do cinema neorealista, Bazin afirma que “é dizer pouco que estes atores improvisados são bons ou mesmo perfeitos: apagam mesmo a própria ideia de atores, de representação, de personagem” (BAZIN, 1992, p. 321). A possibilidade desse apagamento não poderia ser compreendida como contrária ao próprio ideal cinematográfico que Bazin enxergava nestes filmes? Sobre *Ladrões de bicicleta*, o crítico conclui ser este um dos primeiros

exemplos de cinema puro. “Sem atores, sem história, sem realização, isto é, finalmente na ilusão estética perfeita da realidade: acabou o cinema” (BAZIN, 1992, p. 326). Esta citação não indica a capacidade do artifício, do estilo, de tomar forma como vida, como se o mundo fosse algo como um acessório da ação cinematográfica? O que Bazin identifica é na verdade uma espécie de “coincidência” entre o cinema e a realidade. “Acabou o cinema” significa, antes, que não há nada em *Ladrões de bicicleta* que se entendia como cinema até então: o espetáculo, o star system, a intriga encadeada. Ao mesmo tempo, se o cinema pode desaparecer é porque não precisa mais de atores, história ou realização para nos oferecer uma experiência do mundo.

O cinema é definido primordialmente como um registro mecânico, e embora esta possa ser uma maneira comum de identificar Bazin, o que muitas vezes é mal compreendido é o fato de que o registro cinematográfico não é apenas um produto de sua mecânica. Porque durante qualquer filmagem, algo a mais ocorre, algo está filmando e sendo filmando. Robert Bresson, em uma de suas mais belas máximas, nos diz que o cinema é “uma mecânica que faz surgir o desconhecido” (BRESSION, 2005, p. 57). Algo que Bazin – que havia inicialmente definido o cinema como um registro mecânico, para além das demais artes - descobriu justamente com filmes de alguns diretores. O registro cinematográfico não é de fato produto apenas de sua mecânica. Não estamos exatamente no reino da reprodução do mesmo, e sim no do aparecimento de um “novo”, de um “desconhecido”, não necessariamente incognoscível ou divino, mas simplesmente de um ainda não conhecido.

## Conclusão

Voltemos à citação a Bazin feita por Merleau-Ponty. De fato, a convergência teórica entre Merleau-Ponty e Bazin nos faz imaginar uma nova consideração ontológica da visão e, portanto, da imagem cinematográfica. Em “A ontologia da imagem fotográfica”, Bazin escreveu que “a distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem” (BAZIN, 1992, p. 25). Em “O olho e o espírito”, ao refletir sobre as novidades da pintura moderna, Merleau-Ponty afirma, por sua vez, que a imagem não será mais considerada como “um decalque, uma cópia, uma segunda coisa” (MERLEAU-PONTY, 2004: 18), mais ou menos fiel ao seu modelo, e de qualquer modo produzida por uma visão independente da nossa relação sensível com o mundo. Para ambos, o imaginário não pode ser concebido como uma faculdade de substituição ou um substituto para a realidade. O imaginário não é o oposto do real, mas emerge “juntamente com a própria visão a partir de um mesmo plano sensível compartilhado entre o mundo e nós” (CARBONE, 2015, p. 57).

Ao investigar a experiência do pintor, Merleau-Ponty se detém aos instantes em que ver, ouvir ou falar atravessam a camada do instituído e desnudam o originário de um mundo visível, sonoro e falante. Para ele, na pintura moderna, a carne está em jogo - “tanto a carne das coisas, como a carne constituindo cada maneira de viver e habitar o mundo” (CARBONE, 2015, p. 21). Em *A prosa e o mundo*, Merleau-Ponty diz que em

uma pintura de Cézanne os objetos sangram, sua substância se espalha sob nossos olhos, questionam diretamente o nosso olhar e testam o pacto de coexistência que fizemos com o mundo por meio de todo o nosso corpo. O filósofo está se referindo ao trabalho de Paul Klee, mas podemos estendê-lo ao cinema.

É exatamente o que Bazin parece fazer. Ele deixa claro que a crença na existência do que vemos na imagem é uma convicção inevitável que persiste apesar da reflexão racional. Propõe, assim, uma tese psicológica e estética concernente ao seu poder de carregar a convicção perceptiva: uma crença pré-reflexiva na veracidade do que percebemos através da imagem. Essa é a verdadeira magia do cinema: não sua capacidade de reproduzir a natureza, mas algo mais elusivo, a possibilidade de criar algo que escapa, que faz o terreno áspero do cotidiano e as alturas vertiginosas da transcendência e do sobrenatural emergirem do mesmo solo, que não é da ordem nem do sujeito, nem do objeto. Ou, como dizem Lisabeth During e Lisa Trahair, “Na tentativa de trazer a divindade de volta à terra, o cinema torna o secular e o profano o único teatro da graça” (2012, p. 5).

Em “O mito do cinema total”, Bazin localiza as origens do cinema menos na realização progressiva de um projeto de pesquisa científica e industrial do que nas obsessões de um punhado de inventores. Ao invés desses objetivos técnicos, Bazin afirma que os inventores buscavam uma ideia: “A imaginação deles identifica a ideia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o

relevo”. Ou seja: Bazin pode enraizar a origem do cinema na obsessão de seus inventores, mas a importância desse ideal não pode ser reduzida a um investimento subjetivo. Em vez de subjetividade, o cinema total de Bazin se esforça para alcançar “o mundo à sua própria imagem”. Essa imagem única busca precisamente superar a distinção entre subjetividade e objetividade, e até mesmo entre materialismo e idealismo.

Uma imagem deve ser caracterizada como um quiasma. É uma coisa do mundo - está inteiramente no mundo, mas o mundo está inteiramente nela. Ela faz o mundo aparecer, e o mundo se exhibe nela. Barbaras fala de uma “abertura-aberta”:

É aberta, é organizada, e aparece como uma coisa somente se é uma abertura, isto é, com a condição de que deixe espaço para o próprio mundo. Ela é aberta, então, somente se ela própria for a abertura por meio da qual ela aparece. É unificada apenas na medida em que é unificadora; Sua unidade transborda o limite que ainda circunscreve; sua unidade é feita universalidade, mundo (BARBARAS, 2004, p. 189-190).

O cinema é então um amálgama único de mente e matéria, para além de qualquer divisão sujeito-objeto. Para Bazin e Merleau-Ponty, esse amálgama enche o mundo, reorganizando o abstrato e o concreto, o animado e o inanimado, o real e o virtual, o geral e o particular, exigindo uma nova classificação do que existe, isto é, uma nova ontologia. Ontologia aqui significa a possibilidade de restaurar uma articulação originária do sensível e do sentido. É uma possibilidade que cada imagem carrega. Sua capacidade de evacuar significados e identidades, para proliferar seme-

lhanças sem sentido ou origem. A imagem não conhece nenhuma falta estruturante, nenhuma divisão primordial, mas uma continuidade conflituosa. Um filme deve ser visto como o fundador de sua própria realidade. Cada filme exige de nós um pensamento que não recue diante daquela experiência incerta e ambivalente que nos conecta, esteticamente, emocionalmente, sensualmente, com o mundo. Antes de qualquer análise crítica e teórica, antes da fragmentação e dissecação dos aspectos mais sensoriais e diretos da imagem em uma terminologia governada por montagem, *misé-en-scène* ou categorias sintagmáticas, estruturas binárias e oposicionais, um filme deve ser pensado de acordo com sua proposta ontológica.

Com a ajuda de Merleau-Ponty e Bazin podemos elaborar uma abordagem ontológica do cinema que desafie todas as dicotomias e nos leve a uma experiência singular de desorientação no coração das experiências mais familiares. É uma empreitada meticulosa, grave, e sempre a ser retomada. Pensar o cinema com Merleau-Ponty e Bazin significa aceitar uma aventura da qual nenhuma das palavras que servem como nossos pontos de referência possam emergir intocados, mas da qual nenhum será desqualificado ou denunciado. Todos são parte do problema. Não devemos tentar mitigar as contradições e tornar compatível o que se define como conflitual. Pensar com eles sobre o cinema é também afirmar que o sucesso de uma proposição teórica não é resistir às objeções. Seu objetivo não deve ser deduzir e impor normas ou conceitos sobre o que o cinema é ou deveria ser, mas sim nos tornar mais plenamente conscientes de como o cinema escapa e perturba essas ideias.

Uma abordagem ontológica do cinema se faz em uma interrogação interminável, uma dialética sem síntese. Isso é, na verdade, o que Merleau-Ponty pensava ser a própria natureza da filosofia: a interrogação de sua própria possibilidade. A fenomenologia não é neutra em relação às suas respostas e conceitos. Ela não ultrapassa o seu objeto, mas se compreende através dele, e assim exige ser surpreendida em seu próprio nascimento. Para Merleau-Ponty, o mundo existe no modo interrogativo e a filosofia está sempre condenada a recomeçar indefinidamente em torno de si mesma, sempre a tocar o impensado que dá a pensar novamente. As coisas não são diferentes quando se trata de Bazin. Não é a toa que o único livro que ele lançou em vida seja chamado justamente de *O que é o cinema?* Ninguém teve a coragem de fazer e responder a esta pergunta tantas vezes como Bazin. Essa pergunta é na verdade uma espécie de bússola para ele. Uma questão que nunca deixará de ser feita e respondida, uma e outra vez. Porque Bazin é, em última análise, a compreensão de que o cinema está sempre à nossa frente. O cinema já sabe. Ele pertence ao futuro. É mais inteligente e conceitual do que nós. O cinema ainda está para ser inventado.

## Referências Bibliográficas

ANDREW, Dudley. “The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory”. In: Bill Nichols (ed.). *Movies and Methods: An Anthology*, Volume 2. Los Angeles: University of California Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *What Cinema Is! Bazin’s Quest and its Charge*. Oxford, UK: John Wiley & Sons, 2010.

BACON, Francis. *A sabedoria dos antigos*. São Paulo: Editoria Unesp, 2002, pp. 52-54.

BADIOU, Alain. *Cinema*. Cambridge: Polity Press. 2013.

BARBARAS, Renaud. *The being of the phenomenon: Merleau-Ponty’s ontology*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 2004.

BAZIN, Andre. *O que é o cinema?*. Lisboa: Livros Horizontes, 1992.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CARBONE, Mauro. *The Flesh of Images Merleau-Ponty between Painting and Cinema*. Albany, New York: State University of New York, 2015.

DANEY, Serge. *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: P.O.L., 1993.

DURING, Lisabeth, e TRAHAIR, Lisa. "Belief in cinema: revisiting themes from "bazin". In: *Angelaki*, v.17, n° 4, dezembro de 2012, pp. 2-8.

ELSAESSER, Thomas. "A Bazinian Half-Century". In: ANDREW, Dudley, JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (eds.). *Opening Bazin*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.

GUNNING, Tom. "The World in Its Own Image". In: ANDREW, Dudley, JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (eds.). *Opening Bazin*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. A natureza. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

\_\_\_\_\_. A prosa do mundo. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

\_\_\_\_\_. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961. Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. Résumés des cours: Collège de France 1952-1960. Paris: Gallimard, 1968.

PEREZ, Gilberto. The Material Ghost: Films and their Medium. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

ROHMER, Eric. “La ‘Somme’ d’André Bazin”. In: Cahiers du Cinéma, 91, Janeiro de 1959, pp. 36-45.