

O QUE É O CINEMA?

TRADUÇÃO

ELOISA ARAÚJO RIBEIRO

APRESENTAÇÃO E APÊNDICE

ISMAIL XAVIER

**ANDRÉ
BAZIN**

PARA ROGER LEENHARDT

E FRANÇOIS TRUFFAUT

9	NOTA A ESTA EDIÇÃO
12	APRESENTAÇÃO
23	PREFÁCIO DO AUTOR

27	ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	257	O WESTERN OU O CINEMA AMERICANO POR EXCELÊNCIA
36	O MITO DO CINEMA TOTAL	268	EVOLUÇÃO DO WESTERN
42	SOBRE WHY WE FIGHT	280	UM WESTERN EXEMPLAR: SETE HOMENS SEM DESTINO
49	O CINEMA E A EXPLORAÇÃO	286	À MARGEM DE L'ÉROTISME AU CINÉMA
59	O MUNDO SILENCIOSO	295	JEAN GABIN E SEU DESTINO
64	O MITO DE STÁLIN NO CINEMA SOVIÉTICO	299	MORTE DE HUMPHREY BOGART
80	MONSIEUR HULOT E O TEMPO	305	O REALISMO CINEMATOGRAFICO E A ESCOLA ITALIANA DA LIBERAÇÃO
88	MONTAGEM PROIBIDA	335	A TERRA TREME
101	A EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	341	LADRÕES DE BICICLETA
122	POR UM CINEMA IMPURO – DEFESA DA ADAPTAÇÃO	357	DUE SOLDI DI SPERANZA
148	DIÁRIO DE UM PÁROCO DE ALDEIA E A ESTILÍSTICA DE ROBERT BRESSON	361	DE SICA DIRETOR
168	TEATRO E CINEMA	383	UMA GRANDE OBRA: UMBERTO D
219	O CASO PAGNOL	387	CABÍRIA, OU A VIAGEM AOS CONFINS DO NEORREALISMO
225	PINTURA E CINEMA	397	DEFESA DE ROSSELLINI
231	UM FILME BERGSONIANO: O MISTÉRIO DE PICASSO	407	EUROPA 51
240	ALEMANHA, ANO ZERO	410	DE SICA E ROSSELLINI
243	LES DERNIÈRES VACANCES	413	SEDUÇÃO DA CARNE
252	ENTOMOLOGIA DA PIN-UP	417	A PROFUNDA ORIGINALIDADE DOS VITELLONI
		421	BAZIN NO BRASIL
		435	ÍNDICE ONOMÁSTICO
		440	ÍNDICE DE FILMES

NOTA A ESTA EDIÇÃO

ISMAIL XAVIER

Os textos de André Bazin (1918-58) reunidos em *O que é o cinema?* volumes I a IV, publicados entre 1959 e 1961 por Éditions du Cerf, constituem um núcleo central de seus artigos e ensaios críticos de intervenção mais incisiva no debate conduzido pelas revistas de cinema e de cultura entre 1945 e 1958. Ao lado de seus livros sobre Orson Welles e Jean Renoir,¹ tais artigos concentram sua contribuição mais decisiva ao pensamento sobre cinema, fotografia e outras artes, contribuição que o tornou um clássico, autor de leitura obrigatória que teve sempre reposta a edição de seus escritos que editoras de todo o mundo reuniram de distintas formas. Em 1975, a Éditions du Cerf publicou *O que é o cinema?* em um único volume, mas que não era a reprodução integral dos quatro volumes existentes na série com esse título. Houve cortes que, por questões de direitos autorais ou outras decisões editoriais, deixaram uma parte dos artigos fora da coletânea assim reunida.

Em 1991, a Editora Brasiliense publicou no Brasil a tradução deste volume-síntese, tal e qual. O livro que reeditamos agora retoma essa edição, porém acrescenta alguns textos da série original, com especial atenção ao volume IV – cujo subtítulo é “Uma estética da realidade: o neorrealismo” – onde se condensou o pensamento de Bazin sobre esse movimento e seus desdobramentos no cinema italiano, acontecimento mais significativo do cinema europeu no pós-guerra. O leitor encontrará

1 Esses dois livros de Bazin foram traduzidos para o português: *Orson Welles* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005) e *Jean Renoir* (Lisboa: Forja Editora, 1975).

aqui os artigos “*Due soldi di speranza*”, “De Sica e Rossellini”, “*Sedução da carne*” e “A profunda originalidade dos *vitelloni*”. Por outro lado, extraídos do volume I – subtítulo “Ontologia e linguagem” –, foram acrescentados dois artigos, “O mito de Stálin no cinema soviético” e “Sobre *Why We Fight*” (série de documentários realizados durante a Segunda Guerra Mundial, a maioria por Frank Capra). São textos voltados para filmes que nos trazem exemplos de estratégias de representação do esforço de guerra empreendido pelas duas potências que saíram vitoriosas e definiram o cenário mundial dos anos 1945–60 pautado pela Guerra Fria. Do volume III (“Cinema e sociologia”), mais dirigido a uma dimensão social e psicológica da retórica da indústria, reinserimos o artigo “Entomologia da pin-up”, reflexão sobre a construção da figura que tanto marcou um imaginário masculino potencializado durante o período da guerra e que hoje nos oferece as imagens clássicas de um erotismo consentido que se disseminou na publicidade e foi retrabalhado pelo cinema. Em outra chave, considerada a reflexão sobre a fisionomia, a fala e o gesto do ator capaz de construir uma *persona* que se reitera ao longo de sua carreira e, portanto, se constitui num pilar do *star system* tão essencial à indústria cultural e ao mercado, incluímos os artigos de Bazin sobre dois atores emblemáticos de um período histórico: “Jean Gabin e seu destino” e “Morte de Humphrey Bogart”.

Artigos essenciais de Bazin sobre Charlie Chaplin poderiam se somar aos aqui incluídos, nesta reposição parcial do conteúdo dos quatro volumes de *O que é o cinema?*, mas o leitor já pode encontrá-los em português no livro *Charlie Chaplin*, publicado pela Jorge Zahar (Rio de Janeiro, 2006). Da mesma forma, artigos sobre Luis Buñuel, Erich von Stroheim e Carl Dreyer se encontram em *O cinema da crueldade* (São Paulo: Martins Fontes, 1989), livro póstumo que François Truffaut organizou e prefaciou. O artigo clássico sobre a morte e o documentário, “Morte todas as tardes”, está publicado na anto-

logia de textos de teoria do cinema *A experiência do cinema* (Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983).

Esta edição de *O que é o cinema?*, ao lado dos acréscimos feitos ao volume-síntese, traz a minha introdução à edição brasileira de 1991, texto no qual dei maior ênfase à composição de um perfil do legado crítico de Bazin, suas questões, seu modo de pensar os estilos e a linguagem do cinema na era fotoquímica, com uma referência muito breve a seus debates com outras tendências da crítica da época e às suas tensões com a “política dos autores” conduzida pelos jovens críticos, seus afilhados na revista que ele fundou, os *Cahiers du Cinéma*, e futuros líderes da *nouvelle vague*.²

Bazin tem sido objeto de uma constante revisão crítica e de distintas mobilizações de seu legado para se pensar as questões trazidas pelas novas conjunturas do audiovisual e suas linguagens. No entanto, só recentemente se desenvolveu um trabalho mais sistemático de levantamento acurado de sua obra completa, uma ampla pesquisa que se empreende nos Estados Unidos e na França, tendo como principais centros dois grupos: o da Yale University coordenado por Dudley Andrew, teórico de cinema que se consolidou como um estudioso fundamental das ideias de Bazin, e escreveu a clássica biografia: *André Bazin* (Oxford: Oxford University Press, 1978); e o grupo da Université de Rennes II, coordenado por Hervé Joubert-Laurencin. As novas pesquisas nos demonstram que conhecemos somente uma pequena parte dos textos que Bazin escreveu, havendo inéditos e também muitos textos publicados em revistas pouco conhecidas. O trabalho atual dos grupos de estudos sobre Bazin está sendo o de classificar esse enorme material para disponibilizá-lo.

2 Sobre a relação de Bazin com os chamados “jovens turcos”, ver Antoine de Baecque, *Cinefilia*, trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

A partir de seminários sobre André Bazin na Université de Paris VI, na Cinémathèque Française e na Yale University, uma reflexão sobre a obra foi realizada, servindo de base para uma antologia de textos escritos por ensaístas de distintas gerações e países, coletânea que incluiu outras contribuições e foi organizada por Dudley Andrew e Hervé Joubert-Laurencin: *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2011). Desse livro, inclui-se nesta edição, meu texto “Bazin no Brasil”, um esboço histórico da presença do crítico francês no debate estético brasileiro, seus principais leitores e a forma como se avaliou e/ou se incorporou seu legado em nosso contexto.

APRESENTAÇÃO

ISMAIL XAVIER

Em *Um filme para Nick* [*Nick's Movie – Lightning over Water*, 1980], Wim Wenders presta homenagem a Nicholas Ray: de comum acordo com o cineasta, registra o cotidiano desse amigo doente, a quem resta pouco tempo de vida. Logo de início, o filme revela sua regra e, a par do inusitado da situação, não nos incomoda a patente encenação presente ao longo das sequências: filma-se e monta-se como numa ficção e o esquema denuncia, sem remorso, o caráter de “repetição para a câmara” de muitas passagens. Mas nem tudo é tão claro; aos poucos se instala uma ambiguidade que nos desafia – encenação? espontaneidade? – e sentimos a força desse laboratório que terá um fim próximo: Nicholas Ray vai morrer. As imagens na tela realçam como poucas o peso, o sentido de presença pretérita (“isso foi”) que indicia a morte quando olhamos

a reprodução mecânica, esse mesmo peso tematizado por Roland Barthes, em *A câmara clara*, retomando, em outra chave, os temas da Piedade e da Morte na fotografia, muito caros a André Bazin. Sem dúvida, há esse efeito em *Um filme para Nick*, mas estamos no cinema (não na fotografia) e Nicholas Ray se move, existe, persiste diante da câmara, é duração, fluxo do tempo, como nos lembraria o próprio Bazin. Índice de morte, preservação de uma dinâmica viva: os dois efeitos se tensionam dentro de certo equilíbrio, mas há, perto do final de *Um filme para Nick*, um clímax que inviabiliza qualquer resíduo contemplativo em face do passado em que Wenders e Ray viveram a experiência. O dia a dia se faz drama, se condensa e, nessa intensidade, se presentifica de modo mais pleno: estamos no quarto do hospital, Nicholas Ray está sentado junto à sua cama e conversa com Wenders atrás da câmara; ele sente dores, passa mal e a conversa fica muito tensa, pois se tem a impressão de que tudo pode se precipitar a qualquer instante. Nicholas Ray pede para ele dizer “corta” ao fotógrafo, não aguenta mais a situação; Wenders replica “diga você para cortar” e, enquanto dura esse diálogo para decidir quem comanda esse momento que é vida (sua espessura está na ameaça) e representação (a câmara sela o acordo), somos colocados diante de uma passagem extraordinária do cinema. Ray acaba por dizer “corta” (seu último gesto de diretor) e desaparece do filme, que terá outra sequência. Ele morreu alguns dias depois dessa “cena” que tem suscitado muita discussão pelo aspecto moral de uma filmagem no limite da morte (no filme, a morte se afigura possível ali, diante de nós).

Presente nesta discussão, uma problemática tipicamente baziniana: a da presença da morte (o mesmo vale para o sexo) no cinema. A profanação de um instante que deveria ser único, o horizonte de obscenidade da duplicação mecânica da experiência individual irredutível posta em série, exibida em sessões corridas. O jogo foi feito ao longo dos dias, mas Wenders

e Ray entenderam haver um limite para a experiência de registro consentido e, mesmo esticando a corda além do que muitos gostariam, o interdito da morte se fez valer e essa “cena” do hospital traz à tona, dramatiza, tudo o que de mais fundo está aí implicado. Quando se assiste ao filme de Wenders e se procura assimilar o impacto da “cena”, vem a experiência direta da força desse resíduo, desse rastro do real na imagem cinematográfica. E se constata a vigência de questões que décadas de análise do discurso e dissecações da imagem não eliminaram de nossa pauta teórica, deixando patente o retorno de formulações de um dos maiores críticos do cinema: a feição peculiar do mundo na tela, o poder da imagem cinematográfica de preservar a autenticidade da duração, trazer a espessura de um instante vivido. Percorrer a principal coleção de textos de André Bazin é explorar essas e outras questões; repensar nossa relação com o cinema auxiliados por quem nos ofereceu uma reflexão na aparência simples, mas de amplitude extraordinária.

Em termos de cinema e fotografia, podemos concordar com Bazin, escrever contra ele, emprestar algumas noções e ideias, rechaçar outras. Impossível ignorá-lo. De Christian Metz a Pascal Bonitzer, de Roland Barthes a Gilles Deleuze, a teoria do cinema e o pensamento da imagem têm dialogado com esse crítico notável que nos anos 1940 e 1950, proferindo palestras em cineclubes e escrevendo artigos em revistas, entre elas a católica *Esprit* e os *Cahiers du Cinéma* (que ajudou a criar em 1951), conduziu a análise do filme a um outro patamar. Sem nunca ter escrito um tratado, uma suma de seu pensamento, ele, de fato, nos legou uma teoria, uma concepção da história do cinema, uma estilística capaz de dizer muito bem por que Orson Welles e Jean Renoir são especiais entre os maiores cineastas.¹

¹ Em 1950, Bazin publicou um livro sobre Welles (Paris: Chavanne, 1950 [ed. bras.: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005]) e morreu antes de

Ensaísta de mão cheia, Bazin expôs suas ideias partindo quase sempre de questões suscitadas por um filme, um cineasta ou um conjunto de obras. Pensamento em ato, alinhavou noções, juízos, sem nunca perder o toque da intervenção pessoal, sempre em contato direto com a atualidade, atento ao novo que exige um intérprete e ao dado da tradição que solicita novo exame, uma inversão de sentido em face de novas circunstâncias. Diante do impacto de *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, de Orson Welles, 1941] e do cinema norte-americano que o fim da Segunda Guerra tornou disponíveis no mercado europeu, diante da revolução gerada pelo neorrealismo italiano, foi Bazin quem trouxe a mais rica formulação crítica capaz de esclarecer o significado das transformações então em andamento, numa criação que, no desdobramento, mostrou-se uma teoria do cinema moderno (ver “A evolução da linguagem cinematográfica” e a série de artigos sobre o neorrealismo na parte final deste livro). Diante da tradição teórica das vanguardas de 1920 e da formulação clássica de André Malraux em 1940 (a arte do cinema começa com a decupagem da cena), foi Bazin quem subverteu de forma radical a questão da montagem e do “específico fílmico”, superando lugares-comuns sobre as relações entre o cinema e o teatro, criando um novo referencial de papel decisivo na formação dos jovens que, em 1959, lideraram a *nouvelle vague* (ver “Montagem proibida”, “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” e “Teatro e cinema”).

O pós-guerra francês foi extremamente profícuo em crítica e teoria cinematográficas. Havia o novo clima criado pela Liberação; havia um pensamento marcado pela noção de compromisso, engajamento, e o existencialismo, em suas variadas acepções (Sartre, Merleau-Ponty, Emmanuel Mounier), definia um horizonte de reflexão que atingia todas as esferas, a do ci-

terminar o livro sobre Jean Renoir, depois editado por François Truffaut (Paris: Champes Livre, 1971 [ed. port.: Lisboa: Forja Editora, 1975]).

nema em especial. A guerra tornara mais patente a importância da nova técnica no mundo contemporâneo; desde os anos 1930, a trajetória política da Europa definira uma “batalha das imagens”, mostrara a força dos veículos de comunicação no engendramento de uma retórica exercida sem tréguas na vida cotidiana. Na França e na Itália, aquela conjuntura de vitória sobre o fascismo e de reconstrução do mundo dentro de uma nova ordem encontrou expressão numa análise da cultura conduzida nos termos do humanismo renovado. No cinema, a confiança no homem como sujeito da história gerada pela Liberação produz um interregno de reconciliação intelectual e emocional com a modernização, dando ensejo a um estilo de reflexão como o de Bazin. Nele se articulam fé religiosa e humanismo técnico a conceber a produção industrial da imagem como uma promessa de conhecimento, um “estar em casa” no planeta, uma exploração iluminadora dos segredos do mundo. Tal humanismo técnico tem algo da fé democrática, da concepção idealizada da ciência como gesto de amor à natureza e propicia, digamos, um momento feliz em que a cinefilia se vive, sem contratempos, como amor à vida, atenção ao mundo. Através dele, o espírito de missão de Bazin pode se deslocar da aspirada vida de professor – dado que balizou sua formação – para o terreno da crítica militante, toda ela um formidável elogio ao cinema sonoro, ao avanço das técnicas da reprodução como materialização de sonhos da humanidade (ver “O mito do cinema total” e “O cinema e a exploração”).

Não por acaso, a questão central dessa crítica é a da “vocaçãõ realista” do cinema, não propriamente como veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como *forma* de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então, como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas. Tal

produção de imagem requer um estilo, implica uma escolha. A forma desse realismo tem seus procedimentos-chave. Esses mesmos que os construtores do cinema moderno (Renoir, Welles, Wyler, Rossellini) estavam, ao ver de Bazin, afirmando, a par da diversidade de circunstâncias e “mensagens”: o “plano-sequência” (apresentação da cena sem cortes, numa única tomada), os movimentos de câmara, o uso da profundidade do campo visível (tridimensionalidade), o respeito à duração contínua dos fatos, a minimização dos efeitos de montagem. Tal cinema de “situações em bloco”, sem a análise prévia exigida pela montagem do cinema clássico, traduz o ideal da “compreensão” baziniana: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si.

Há, sem dúvida, a matriz bergsoniana nesse ideal, um pouco à revelia de Bergson na adesão ao mundo mecânico da técnica. Tal atenção à *durée* resulta do papel central desse filósofo francês na formação do crítico, presença vital anterior à leitura dos textos de Sartre sobre a imaginação e o imaginário, anterior mesmo ao contato de Bazin com Emmanuel Mounier (um dos fundadores da *Esprit*) no final dos anos 1930, quando o então estudante teve vivo interesse pelo personalismo de que Mounier, um dos teóricos do existencialismo católico francês, era o porta-voz. Com sua profissão de fé no cinema, Bazin traduz um movimento de reconciliação do pensamento religioso com o mundo moderno e pode observar a tela sem a moldura moralista de desconfiança na imagem e no que nela é apego à esfera da carne. Há mesmo um interesse pela natureza que lembra o cientista apaixonado pela empiria, mas lhe acrescenta uma fenomenologia da ambiguidade, uma noção de facetas do mundo

a resgatar que faz da ciência um canal de intimidade com os meandros da Criação (a ponto de, em crítica do n. 2 dos *Cahiers*, ele lembrar que é preciso ler em filigrana a evidência da graça, pois “os signos de Deus não são sempre sobrenaturais”).

Tal confiança na imagem cinematográfica, Bazin a partilha com os primeiros teóricos do cinema – Louis Delluc, Jean Epstein – com a ressalva de uma opção realista, estranha ao ideário da vanguarda dos anos 1920, que deixa Bazin mais em paz com o cinema industrial. Tal confiança era um traço recorrente na fortíssima tradição teórica francesa, até que os anos 1960 viessem abalá-la ao alterar os termos do pensar o cinema e a política. Na primeira metade do século, era comum nessa tradição identificar o cinema com um sopro de autenticidade na cultura, recusa de artificios. Tal postura marcou a recepção dos críticos franceses a Hollywood, cujos gêneros mais populares foram saudados como um vento de juventude, simplicidade, intimidade com a natureza (o *western*, tudo o que se afigurava como o Outro da Europa). Por essa via, a produção industrial se legitimou, consolidando sua posição central na cinefilia parisiense, dado que, nas revistas de cinema, afastou as formulações mais apocalípticas em face da cultura de massa e Hollywood (até 1968). Se no pós-guerra a alternativa neorrealista é exaltada, isso não implica, para Bazin, o rechaço a outros modos de produção: seu movimento é de respeito à fatura individual, feições particulares; a pertinência a um sistema de produção não é motivo para recusas em bloco. Flexível, sua marca é o exercício da crítica que evita simplesmente “aplicar” pressupostos ideológicos, apostando mais na acuidade do olhar, na sensibilidade ao estilo, talentos que sua escrita soube expressar de forma admirável, gerando insights críticos de grande consequência, fonte de um carisma intelectual que deu enorme suporte à sua vulnerável postura de missionário, à sua figura cândida cuja constelação de valores humanistas, fosse outra a inteligência, talvez não superasse o risco da ingenuidade.

Na fala de seus contemporâneos, é constante a referência à integridade de Bazin; é unânime nos que o conheceram a menção à sua generosidade, compreensão, características notáveis num homem cuja saúde precária, com frequência, lhe impôs limites.² Pelos testemunhos, sua postura diante do cinema não se desliga de um “modo de ser” que se expressa de formas variadas: há o sabor dos episódios geradores de um folclore simpático em torno de seu amor pelas espécies da natureza (Bazin chegou a ter em casa um filhote de crocodilo; do Brasil, levou um papagaio); há a incrível dedicação com que soube se dar a todos, sendo emblemático o episódio de Truffaut – esse *enfant sauvage* que Bazin ajudou a tirar de um reformatório, adotou e conduziu para uma vida criativa de escritor e cineasta.

Nisso tudo há forte coerência, a qual implica uma relação de empatia com o mundo, de tal intensidade que a referência ao olhar não se dá aqui apenas como metáfora espacial a designar atitudes de espírito, mas qualifica o movimento mesmo de uma existência. A tônica desse olhar, um amigo resumiu muito bem ao lembrar que “seus olhos foram sempre muito ágeis, à vontade, no movimento da percepção à reflexão, do objeto à ideia”. A observação é de 1959 e seu autor, Roger Leenhardt, como outros amigos, prestava nos *Cahiers du Cinéma* n. 91 sua homenagem a Bazin, logo após sua morte, aos quarenta anos, em novembro de 1958. Leenhardt não faz parte da nova geração de críticos que justamente a partir desse mesmo

2 Tomo como referência a biografia escrita por Dudley Andrew – *André Bazin*, 2ª ed. Nova York: Columbia University Press, 1990 –, os prefácios de Truffaut a dois livros de Bazin que organizou – *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975) e *O cinema da crueldade* (São Paulo: Martins Fontes, 1989) – e os artigos de Paulo Emilio Sales Gomes publicados no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, incluídos na coletânea *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. II (Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982).

ano mergulharia na prática do cinema para transformá-lo. Seu artigo não é, portanto, a homenagem dos afilhados – Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer. É o tributo do mestre que, escrevendo sobre cinema na revista *Esprit*, havia marcado a formação de Bazin no final dos anos 1930, início dos 1940. Com sua presença, a homenagem dos *Cahiers*, em 1959, ata os dois extremos de um percurso da cultura cinematográfica francesa marcado pelo pensamento de Bazin. Quando compôs seus primeiros grandes ensaios entre 1945 e 1947, ele foi explícito no diálogo com Leenhardt e André Malraux de “Esboço de uma psicologia do cinema” (1940) e *Le Musée imaginaire*; ao fundar, com Jacques-Doniol Valcroze e Lo Duca, os *Cahiers*, havia a consciência de continuar o trabalho de Jean George Auriol, o diretor da *La Revue du Cinéma* (1946-49), crítico que, desde os anos 1930, representava um momento de reconciliação da teoria francesa com o cinema narrativo sonoro após o trauma que roubara o ímpeto à vanguarda de 1920. Bazin morreu cedo demais, mas em 1958 já deixara sua marca no pensamento daqueles que balizariam os anos 1960, ligando seu nome à constelação de temas que teve na *nouvelle vague* uma resposta prática decisiva. A par de suas análises da linguagem (a teoria do plano-sequência), ele contribuiu para a “política dos autores” liderada pelos *Cahiers*, discutindo seus princípios com os colegas mais jovens que iriam levar à prática o primado da autoria no cinema. Não por acaso, foram autores (Welles e Renoir) o tema dos textos que concebeu em forma de livro (o sobre Renoir, escrevia quando morreu); casos isolados dentro de sua vasta produção que permaneceu em artigos só organizados em obras póstumas, pelo esforço de Truffaut ou dos colaboradores dos *Cahiers*.

Os textos aqui reunidos compõem a coleção que, a partir de 1958, evidenciou a envergadura do teórico André Bazin, mostrando o quanto sua visão do cinema não estava apenas apoiada em sua sensibilidade ao talento, ao estilo, às nuances

da linguagem, mas implicava numa ontologia, investigação do específico filmico. A pergunta “O que é o cinema?” não poderia admitir a asserção definitiva, mas seu pensamento, de ensaio a ensaio, revela um conjunto de traços que definem, sem dúvida, uma coerência. No recuo da interrogação, ele discute a fotografia, a reprodução técnica, e retoma reflexões de André Malraux para inserir o cinema na história da arte, esfera onde Bazin o vê cumprir um papel redentor. Em “Ontologia da imagem fotográfica”, ele observa que a perspectiva da Renascença constitui um “pecado original”: retirou a inocência da representação e reduziu a arte à imitação da aparência, ao ilusionismo que o barroco veio radicalizar. Quando a aparência assume um valor em si mesma, a arte sacrifica sua dimensão estética (a expressão de realidades espirituais) e se psicologiza, curvando-se ao desejo de duplicação, à imitação que quer salvar o ser pela aparência, exorcizar o tempo, como no antigo Egito o embalsamento era a condição da eternidade. Para Bazin, a fotografia e o cinema invertem os termos dessa equação, pois aí é a própria técnica de base que incorpora tal desejo, tal “complexo da múmia”, antes do uso da técnica por um sujeito. Se o cinema é linguagem, fato de discurso, é preciso frisar que, antes de suas articulações e de sua sintaxe, ele tem uma relação imediata com o mundo ancorada na natureza da técnica, no automatismo com que a imagem se imprime na película, produzindo não uma semelhança como as já conhecidas na tradição pictórica, mas um “molde da duração”, um decalque do movimento. Tal imagem tem força de realidade não apenas porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar, baseada no processo fotoquímico. Aqui, a reprodução não é pecado, não resulta de escolha do artista. No cinema, o ilusionismo não o é plenamente; o objeto deixou efetivamente seu rastro na película, e crer em sua existência ou ficar seduzido pela sua palpabilidade não constitui obstáculo. Apoiados na força psicológica desse rastro do mundo em seu

corpo, a fotografia e o cinema constroem sua estética a partir daí, explorando seu poder essencial de reprodução do real e liberando, ao mesmo tempo, as artes plásticas de seu afã de imitação precisa. Na pintura, escravizar-se à aparência é macular a arte; no cinema, macular a aparência é perder o solo da expressão, anular o específico e todas as suas promessas de revelação.

Por diferentes caminhos, encontramos a mesma aposta de Bazin. Ela se desdobra em formulações certamente discutíveis como tem mostrado a produção teórica mais recente, empenhada em assinalar os limites do seu idealismo, na teoria da imagem e do cinema moderno, nas expectativas históricas. Vivemos seu futuro e tais limites estão claros, o jogo está feito. O essencial a destacar aqui é sua lucidez e coerência como expressão de um momento onde o melhor da crítica de cinema vivia a constelação humanista e seus correlatos de esperança, pouco atenta, por exemplo, ao mundo infernal de regressões, controles e dominações que a teoria crítica de Adorno e Horkheimer desenhava para os filhos do Iluminismo na era da indústria cultural. Distante deste e de outros diagnósticos “sombrios”, a cinefilia podia abrigar a aposta de Bazin, viver o mundo da reprodução mecânica como promessa de redenção, sem a melancolia barroca de uma reflexão mais recente (penso em Barthes a preannunciar a morte no *clic* da máquina), sem viver o vazio do simulacro que a poluição imagética de hoje nos reserva. Podia então esperar, como ocorrera no início do século, a harmonia de ciência e arte, espírito e matéria, técnica e estética, essa utopia da modernidade expressa de forma original na obra de Bazin, canto de cisne dos evangelhos do cinema, sem dúvida o mais brilhante.

PREFÁCIO

ANDRÉ BAZIN

Este livro reúne artigos publicados desde o final da guerra. Não dissimulamos os perigos da empreitada, o principal deles sendo o de incorrer na crítica de presunção, oferecendo à posteridade reflexões circunstanciais mais ou menos inspiradas pela atualidade. Tendo, porém, a sorte de exercer seu culpado ofício num jornal e em diferentes revistas e publicações semanais, o autor desfrutou talvez a possibilidade de escolher artigos menos diretamente determinados pelas contingências da atualidade jornalística. Daí, em compensação, a grande variedade do tom e sobretudo do tamanho dos artigos aqui reunidos; os critérios que nos guiaram são mais de fundo que de forma, um artigo de duas ou três páginas publicado num semanário podia, na perspectiva deste livro, ter tanta importância quanto um longo estudo para revista, ou pelo menos dar ao edifício a pedra angular útil à solidez da fachada.

É bem verdade que poderíamos, e talvez devêssemos, ter refundido os artigos na continuidade de um ensaio. Renunciamos a isso por receio de cair no artifício didático, preferindo confiar no leitor, deixando-lhe a tarefa de descobrir sozinho, se é que ela existe, a justificativa intelectual da aproximação dos textos.

O título da série, *Qu'est-ce que le cinéma?*, não é bem a promessa de uma resposta, mas antes o enunciado de um problema que o autor vai se colocar ao longo destas páginas. Estes livros, portanto, não pretendem apresentar uma geologia e uma geografia exaustivas do cinema, mas apenas conduzir o leitor a uma sucessão de sondagens, explorações, sobrevoos feitos por ocasião dos filmes propostos à reflexão cotidiana do crítico.

Do monte de papéis rabiscados diariamente, muitos só servem para fazer fogo; outros, que tinham em seu tempo um pequeno valor no que se refere ao estado do cinema contemporâneo, hoje não teriam mais que um valor de interesse retrospectivo. Eles foram eliminados, pois, se a história da crítica já não é grande coisa, a de um crítico particular não interessa a ninguém, sequer a ele próprio, a não ser como exercício de humildade. Restavam artigos ou estudos necessariamente datados pelas referências dos filmes que serviram de pretexto a eles, mas que nos pareceram, com razão ou sem ela, conservar, apesar da distância no tempo, um valor intrínseco. Naturalmente, jamais hesitamos em corrigi-los, quer na forma, quer no fundo, sempre que isso nos pareceu útil. Aconteceu também de fundirmos vários artigos que tratavam do mesmo tema a partir de filmes diferentes, ou, ao contrário, cortar páginas ou parágrafos que poderiam se repetir dentro da coletânea; mas na maioria das vezes as correções são mínimas e se limitam a atenuar as pontas da atualidade que chamariam a atenção do leitor sem proveito para a economia intelectual do artigo. Pareceu-nos, entretanto, quando não necessário, ao menos inevitável, respeitar esta última. Na medida – por mais modesta que ela seja – em que um artigo crítico procede de um determinado movimento do pensamento, que tem seu impulso, sua dimensão e seu ritmo, ele se aparenta também com a criação literária, e não poderíamos, sem dissociar o conteúdo e a forma, colocá-lo em outro molde. Pelo menos achamos que o balanço da operação seria deficitário para o leitor e preferimos deixar subsistir lacunas em relação ao plano ideal da coletânea a tapar os buracos com uma crítica digamos... conjuntiva. A mesma preocupação nos levou, em vez de introduzir à força nossas reflexões atuais nos artigos, a inseri-las em notas de rodapé.

Contudo e apesar de uma escolha que esperamos não ser excessivamente indulgente, era inevitável que o texto nem

sempre fosse independente da data de sua concepção ou que elementos circunstanciais fossem inseparáveis de reflexões mais intemporais. Em suma, e apesar das correções a que foram submetidos, achamos certo sempre indicar a referência original dos artigos que forneceram a substância das páginas que virão a seguir.

A. B., 1958

© Ubu Editora, 2018
© Les Éditions du Cerf, 1985

CRÉDITOS DAS IMAGENS

capa: cenas de *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles.
p. 108 F.G.M.; p. 121 Ronald; p. 140 Pathé; p. 142 Rank; p. 154 Raoul Ploquin; p. 163 U.G.C.; p. 182 Gaumont Eagle Lion; p. 199 Corona;
p. 222 Marcel Pagnol; p. 239 Filmsonor; p. 266 Universal Film; p. 284 Warner Bros. Todas as imagens pertencem ao livro original publicado pela Éditions du Cerf em 1985.

Coordenação editorial **Livia Lima**
Preparação **Cacilda Guerra**
Revisão **Rafaela Biff Cera, Ana Cecília Água de Mello e Gabrielly Silva**
Design **Elaine Ramos**
Assistente de design **Livia Takemura**
Produção gráfica **Lilia Góes**

A editora agradece a Hugo Sérgio Franco por permitir o uso de suas traduções dos textos "Ontologia da imagem fotográfica" e "À margem de *L'Érotisme au cinéma*", publicados originalmente na coletânea *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier (Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983).

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la Publication de l'Institut français.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação [CIP]:
Bazin, André [1918-1958] O que é o cinema?: André Bazin. Título original: *Qu'est-ce que le cinéma?* / Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro / Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 448 pp., 27 ils. ISBN 978 85 92886 61 5
1. Ensaios 2. Crítica e interpretação I. Ribeiro, Eloisa Araújo II. Xavier, Ismail III. Título. 791.3 CDD 791.43
Índices para catálogo sistemático: 1. Ensaios: Cinema 791.43

fontes **Sectra e Trade Gothic**
papel **Polen Soft 70 g/m²**
impressão **Geográfica**

UBU EDITORA
Largo do Arouche 161 sobreloja 2
01219 011 São Paulo SP
(11) 3331 2275
ubueditora.com.br

Mais de cinquenta anos após sua morte, que o colheu muito cedo, André Bazin (1918–58) continua encabeçando um grupo seleto dos melhores e mais influentes críticos de cinema de que se tem notícia no mundo. Dos seus primeiros textos, publicados em 1943, até a véspera de falecer, em 1958, Bazin desenvolveu uma militância cultural febril, atuando como crítico em diversos veículos, participando de associações como *Travail et Culture*, protagonizando o movimento cineclubista francês dos anos 1940–50 e ajudando a fundar os *Cahiers du Cinéma*, revista da qual foi líder espiritual e um dos redatores-chefe por quase dez anos (do número 2 ao 90).

Exprimindo-se numa prosa de alta qualidade literária, o pensamento de Bazin aliou a atenção aos filmes e sua forma à capacidade de sugerir teses de grande alcance teórico sobre a natureza do cinema, os rumos de sua história, suas relações com as outras artes e com a vida social. E revelou também uma consciência agudíssima do papel da crítica cinematográfica, que ele soube exercer com maestria inigualável, na passagem do cinema clássico ao cinema moderno do pós-guerra, sobre o qual nos deixou algumas das formulações mais fecundas. Entre muitas outras coisas, ajudou a fazer a ponte entre o neorealismo italiano (que admirou e abordou com profundidade) e a *nouvelle vague* francesa, cuja gênese deve muito ao seu pensamento, mas cujo florescimento não teve tempo de testemunhar. Em todo caso, mesmo que a curva da sua reflexão tenha ficado interrompida, muitos dos que pensaram o cinema ou fizeram filmes depois dele tiveram que dialogar com seu legado, seja para prolongar suas teses e seus argumentos, seja para precisá-los (já se gastou muita tinta para qualificar, por exemplo, o realismo ou a impureza que ele atribuiu ao cinema), seja ainda para questioná-los.

Palestras, apresentações de filmes e artigos incontáveis compuseram a face mais visível da sua atividade. Dos escritos numerosos, uma parte considerável nunca chegou a ser, nem na França, recolhida em livro, e ainda espera por republicações

que marcarão data. De seu trabalho crítico, todo um continente resta a explorar – o que tem mobilizado, aliás, estudiosos de diversas procedências. Dos seus escritos que chegaram ao livro, os estudos sobre cineastas eminentes (Chaplin, Renoir, Welles e os outros discutidos no volume *O cinema da crueldade*) se tornaram clássicos incontornáveis. Ainda assim, os quatro volumes póstumos de *Qu'est-ce que le cinéma?*, publicados sucessivamente de 1958 a 1962, podem ser considerados talvez como a expressão mais importante do seu pensamento, por reunirem um conjunto amplo de textos que, à exceção dos que compõem o quarto volume, ele próprio escolheu, ordenou, corrigiu e eventualmente refundiu, em torno de quatro assuntos básicos: Ontologia e linguagem (tomo I); O cinema e as outras artes (tomo II); Cinema e sociologia (tomo III); e O neorealismo italiano (tomo IV, organizado por Jacques Rivette).

A partir de 1975, as edições do Cerf passaram a republicar num só volume compacto, sem subdivisões no sumário, uma seleção de 27 dos 64 ensaios enfeixados nos quatro tomos da série original. Essa versão condensada ganhou em 1991 uma edição brasileira, intitulada *O cinema: Ensaios*, e esgotada há alguns anos. O volume que o leitor tem em mãos também retoma a compilação de 1975, mas traz um sumário significativamente enriquecido por sete novos ensaios de Bazin, pela apresentação de Ismail Xavier e por um apêndice com seu texto mais recente sobre a recepção do crítico francês no Brasil.

Mateus Araújo