



## André Bazin, cinema e política: leitura preliminar

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière\*

### Introdução

A crítica de cinema dos anos 1940 e 1950 se deparou com uma situação nova: seu objeto já não era inédito e mesmo os questionamentos quanto à sua legitimidade intelectual tornavam-se cada vez mais marginais ou voltavam-se contra o sistema industrial de produção. Assim, pode-se dizer que a escrita de André Bazin foi marcada por sua consciência de não ser o fundador de um campo, o que se expressa na sua tentativa de retomar uma tradição interrompida pela ocupação alemã na França<sup>1</sup>. O sufocamento da crítica local e a restrição à distribuição de filmes produzidos nos países Aliados conferiram aos primeiros textos do autor um caráter, digamos, militante. Mas, para além desse momento, é possível reconstituir uma das tendências básicas da produção baziniana, desde um de seus primeiros textos, “Por uma crítica cinematográfica” (*L'écho des étudiants*, 1943-1944), até um artigo publicado pouco após a morte do autor, “Reflexões sobre a crítica” (*Cinéma 58*, 1958). Sendo assim, a produção crítica de Bazin não pode ser destacada de sua atuação em diversos cineclubes ou órgãos de imprensa. Ao mesmo tempo, a elaboração dos quatro volumes intitulados *O que é o cinema?* (1958-1962), a partir de um cuidadoso trabalho de seleção e de reescrita de um material anterior, supõe uma tentativa de ir além da recensão cotidiana. A elaboração dessa “suma”, segundo a expressão de Éric Rohmer (JOUBERT-LAURENCIN, 2014: 14-17; UNGARO, 2000: 7-22), apontaria não para a uma resposta à pergunta-título da antologia, mas a um mapeamento do fenômeno cinematográfico em suas várias facetas: sociológica, ontológica, estética etc. No entanto, a elaboração de uma suma do “realismo baziniano” encontra dificuldades quando se analisa a trajetória do autor<sup>2</sup>.

Após uma fracassada tentativa de ingresso no magistério francês e no contexto da ocupação alemã de Paris, o futuro crítico começou a frequentar a Maison des Lettres, instituição administrada por Pierre-Aimé Touchard que tinha como objetivo básico oferecer um espaço de

---

\* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo e mestre em História Social pela mesma instituição, é atualmente apoiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

<sup>1</sup> Seria o caso, talvez, de comparar essa dimensão histórico-temporal da crítica baziniana com o lugar ocupado pelo conceito de “formação” na obra de Paulo Emílio Sales Gomes, em sua referência a Antonio Candido. A título de sugestão, veja-se o artigo “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (*Argumento*, 1973).

<sup>2</sup> No que toca aos aspectos mais pessoais do percurso de Bazin, a principal obra de referência aqui consultada é a biografia escrita por Dudley Andrew nos anos 1970 (ANDREW, 2013). Note-se, porém, que há certa circularidade entre essa obra e algumas das interpretações cristalizadas em torno da obra do crítico francês.

discussão intelectual relativamente autônomo em relação ao petainismo e ao fascismo. Nesse momento, Bazin começa a voltar seu campo de análise para a teoria literária, levado sobretudo por seu interesse pelo romance moderno estadunidense (Hemingway, Faulkner, Dos Passos etc.). Portanto, quando começou a articular, junto a Jean-Pierre Chartier, um dos raros cineclubes na Paris ocupada, o cinema era um tema marginal em suas reflexões. Paulatinamente, é possível observar um adensamento desse objeto em sua produção escrita, tendência que se consolidaria por volta de 1943, momento em que o próprio cinema francês alcançava certa regularidade com filmes como *Les visiteurs du soir* [1942, Marcel Carné], *Anjos do pecado* [1943, Robert Bresson] e *L'éternel retour* [1943, Jean Delannoy]. No entanto, a hipótese básica que as linhas a seguir pretendem identificar, ainda que de forma preliminar, é o percurso limiar de Bazin no campo da crítica.

#### **As técnicas do romance moderno e a metafísica do cinema estadunidense**

É importante chamar a atenção para o fato de que a aproximação de Bazin com o romance moderno se deu, como se viu, muito em função da leitura de autores estadunidenses. Ora, uma vez que a mobilização dos textos e das fórmulas de Sartre em sua crítica é bastante frequente, salta aos olhos, desde já, a convergência de ambos em torno dessa aproximação com o romance da outra margem do Atlântico. Entre os ensaios de Sartre, a reflexão sobre a obra de Faulkner e de Dos Passos vai além da apreciação estética, alimentando-se mesmo das discussões filosóficas elaboradas contemporaneamente em outros textos<sup>3</sup>. Assim, a presença da técnica literária do romance estadunidense é um denominador comum entre Bazin e Sartre. Foi sob a ocupação alemã que o futuro crítico travou contato com este que já era considerado uma figura de destaque no campo intelectual e político francês. Sartre teria mesmo frequentado o cineclube animado por Bazin e Chartier, além de, anos depois, ter aberto a revista *Les temps modernes* a duas contribuições do crítico. Por fim, algumas das primeiras reflexões filosóficas de Sartre, notadamente *O imaginário* (1940) teriam importância fundamental para Bazin (ANDREW, 2008). No entanto, o que é decisivo aqui, a articulação empreendida por este entre a técnica do romance e o cinema não encontra qualquer correspondente em Sartre, o que fica patente no debate indireto travado em torno de *Cidadão Kane*.

---

<sup>3</sup> Os ensaios em questão encontram-se em *Situações I* (SARTRE, 2005: 35-45 e 91-100). Sobre o nexo entre crítica literária e ensaio filosófico na referida coletânea, veja-se o prefácio à edição brasileira dessa obra (PRADO JR., 2005).

Curiosamente, um dos dois artigos publicados por Bazin em *Les temps modernes*, “La technique de *Citizen Kane*” (1947) supõe justamente um distanciamento em relação à postura assumida pelo diretor da revista em relação ao filme. Sartre foi um dos primeiros a escrever sobre o filme, antes mesmo de seu tardio lançamento na França, em 1946. Em seu artigo “Quand Hollywood veut faire penser...” (*L'écran français*, 1945), o autor denunciava o caráter inócua da crítica feita por Welles à sociedade estadunidense, comentário que seria secundado pelos críticos mais vinculados a *L'écran français*, órgão ligado ao PCF e que teria em Georges Sadoul sua figura mais proeminente<sup>4</sup>. Ora, a defesa de *Cidadão Kane* mobilizou, em graus diferentes, uma parcela não desprezível da crítica francesa em prol do cinema estadunidense: além de Bazin, Alexandre Astruc, Roger Leenhardt, Pierre Kast, Jacques Doniol-Valcroze entre outros. É interessante observar como críticos tão marcados pelo pensamento sartreano criticam-no indiretamente por meio de uma argumentação muito próxima à adotada pelo próprio filósofo em seus ensaios referidos. Em “Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade em Faulkner” (*La nouvelle revue française*, 1939), este afirmava que “uma técnica romanesca sempre remete à metafísica do romancista. A tarefa do crítico é evidenciar esta antes de apreciar aquela” (SARTRE, 2005: 93). Ora, o que faz Bazin no referido artigo sobre *Cidadão Kane* é um percurso semelhante: articular determinadas técnicas cinematográficas empregues por Welles a uma “metafísica”, o que seria desdobrado no ensaio dedicado ao autor em 1950.

Assim, o cinema de Welles (o que também vale, parcialmente, para William Wyler) seria marcado pelo emprego da profundidade de campo e pelo uso do plano-sequência<sup>5</sup>. Esses são os elementos centrais do que Bazin chamaria de “tendência realista” no cinema, tal como descrita em “A evolução da linguagem cinematográfica” (reelaboração de artigos anteriores, escritos entre 1950 e 1955). A essa inovação técnica corresponderia, por seu turno, uma nova posição do espectador diante da tela de cinema. Na medida em que deixam ao público a tarefa de estabelecer a constelação de significados frente aos elementos presentes nas imagens apresentadas, Welles, Wyler e os demais diretores que preservam a unidade espacial ou

<sup>4</sup> Diferentemente de Sartre, a obra de Sadoul partia, então, da adesão ao stalinismo, da qual se ressentia uma parcela de sua produção. Ainda assim, trata-se de uma obra fundamental, não apenas por seu caráter enciclopédico (sua *História geral do cinema*), mas também por sua sensibilidade à produção cinematográfica elaborada fora da Europa ocidental e dos Estados Unidos (BAECQUE, 2010: 85-120).

<sup>5</sup> Profundidade de campo é o procedimento por meio do qual, através do uso de lentes que permitem a ampliação do plano de foco numa imagem, é proporcionado ao espectador um conjunto maior de elementos perceptíveis num quadro ou numa sequência. Plano-sequência é quando a elaboração de uma sequência inteira é registrada no interior de um plano, sem a mediação da montagem.

temporal em seus filmes fundariam um cinema em que o espectador é despertado de sua passividade e adquire o status de produtor de sentido (LABARTHE, 2005). Tome-se o exemplo da descrição de um plano-sequência em *Soberba* [1942, Orson Welles]:

*A câmera permanece imóvel de uma ponta à outra, diante de Fanny e de George, o qual, recém-chegado da viagem com a mãe, precipitou-se para a cozinha a fim de se empanurrar com as tortas de creme preparadas pela tia. Vamos distinguir nessa cena o que pode ser chamada de ‘ação real’ e ‘ação-pretexto’. A ação real é a preocupação contida de tia Fanny (secretamente apaixonada por Eugene Morgan), que, com fingida displicência, busca saber se George e a mãe viajaram com Eugene. A ação-pretexto que invade toda a tela é voluntariamente insignificante e ofusca as tímidas, mas dolorosas, veleidades de tia Fanny: é a gulodice pueril de George. A essas duas ações correspondem dois diálogos: o verdadeiro, feito de algumas raras perguntas insidiosas, de certa maneira camuflado no outro, grosseiramente banal, em que Fanny aconselha George a não comer rápido demais ou acrescentar açúcar à torta. Tratada de forma clássica, essa cena deveria ter sido decupada em diversos planos, a fim de nos permitir distinguir claramente a ação real da ação aparente. As poucas palavras reveladoras dos sentimentos de Fanny ganhariam relevo por meio de um grande plano que nos teria igualmente permitido apreciar a atuação de Agnes Moorehead nesse momento preciso. Em suma, a continuidade teria sido o contrário da adotada por Welles, que, a fim de nos transportar com o máximo de eficácia à crise de nervos final de Fanny, explodindo brutalmente nesse diálogo insignificante, no-la impõe com uma objetividade esmagadora. [...] Se a intenção era a todo instante jogar com a unidade significativa da cena, construir a ação não sobre uma análise lógica das relações entre os personagens e seu meio, mas da percepção física dessas relações como forças dramáticas, nos fazer assistir à sua evolução até o momento em que a cena inteira explode sob essa pressão acumulada, convinha necessariamente que o âmbito da tela pudesse revelar a totalidade da cena. (BAZIN, 2005: 84-85)*

O que se percebe aqui, é que a descrição retira do foco do espectador as relações formais que a “montagem intelectual” (EISENSTEIN, 2002: 86-87) poderia estabelecer, fazendo com que ele se depare com uma pluralidade de eixos narrativos sobrepostos sem uma distinção clara. Desponta aqui, entre o público, a “intencionalidade” de uma consciência que se projeta no mundo e que tem de se dar de alguma forma com a opacidade do objeto visado<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Trata-se de uma aproximação com o vocabulário husserliano, tal como este aparece em Sartre (UNGARO, 2000: 133-135).

Num contexto um pouco inesperado, o artigo “*Cabíria*, ou a viagem aos confins do neorrealismo” (*Cahiers du cinéma*, 1957), Bazin evoca Sartre para analisar o amadurecimento ou a metamorfose das personagens fellinianas em função da ideia de “projeto fundamental” (BAZIN, 2014: 355). Ora, a liberdade de que gozam as personagens de Fellini encontra-se nas antípodas daquilo que Sartre descreve em seu ensaio “François Mauriac e a liberdade” (*La nouvelle revue française*, 1939), isto é, da submissão das personagens (e do leitor) a uma espécie de destino em relação ao qual o desenrolar do romance seria uma mera ilustração (SARTRE, 2005: 61-76). Para além das implicações específicas que essa apropriação do modo analítico sartreano traz para o tema da montagem, ela também tem desdobramentos no próprio nível da experiência crítica. O que interessa sublinhar aqui é que a convergência entre ambos os autores não se instala tanto no nível do reconhecimento da influência técnica do romance no cinema (ambos discordam quanto a *Cidadão Kane*), mas sobretudo na possibilidade de empreender um percurso crítico análogo a romances e a filmes, por meio da articulação entre as técnicas empregues e uma determinada visão metafísica do diretor-autor.

### **Em torno do realismo: a difícil suma de André Bazin**

Como se viu, Bazin optou por permanecer na Paris ocupada durante a Segunda Guerra, isto é, num contexto de acirramento das relações políticas e de cisão no interior da intelectualidade francesa entre uma fração colaboracionista e outra mais ou menos engajada na Resistência. Duas das principais referências intelectuais do crítico, Sartre e André Malraux, tornaram-se figuras fortemente identificadas com esta última opção. Ainda assim, e a despeito de sua vinculação com a Maison des Lettres e do funcionamento clandestino de seu cineclub, a posição política de Bazin permaneceria ambígua mesmo após a Liberação. Se o cineclub oferecia alguns riscos, ele também o indispôs com parte da intelectualidade engajada contra o ocupante ao exibir filmes de Georg Pabst e de Fritz Lang. Além disso, parte significativa dos círculos católicos frequentados por Bazin em seu período de formação penderiam para a colaboração com o regime petainista (ANDREW, 2013: 31-51). Por fim, sua tomada de distância em relação ao cristianismo, às linhas políticas comunistas e ao que viria a se constituir como o gaullismo, fizeram do crítico uma figura singular no campo intelectual francês dos anos 1940, onde o engajamento se colocava na ordem do dia. Ainda assim, antes do recrudescimento das tensões ideológicas que teve lugar sobretudo a partir da Guerra da Coreia (1950-1953), Bazin participou ativamente de órgãos políticos e culturais da esquerda, atuando no interior de

organizações como *Peuple et culture* e *Travail et culture*, e escrevendo regularmente para o *L'écran français*. Mais tarde, após sua saída desses espaços, sua articulação com os chamados “Jovens turcos”, um conjunto de críticos ainda mais ambíguos politicamente (sobretudo Rohmer e Truffaut), continuou a levantar polêmicas (BAECQUE, 2010: 206-217).

Em parte, essa ambiguidade permitiu a Bazin cultivar um trânsito relativamente amplo por círculos críticos franceses dos mais variados espectros políticos. Isso está na base da imagem, proposta por Truffaut em artigo escrito por ocasião da morte do crítico, de um “santo de boina de veludo”. A cristalização dessa figura nos impede, contudo, de aferir o papel ativamente polêmico assumido pelo crítico ao longo de sua trajetória (BAECQUE, 2011). O artigo de Truffaut aparece numa edição dos *Cahiers du cinéma* inteiramente dedicada a Bazin. E há ali outro texto, este de Éric Rohmer, igualmente decisivo para a formação de uma determinada interpretação cristalizada das formulações bazinianas: “La somme d’André Bazin” (*Cahiers du cinéma*, 1959). Paradoxalmente, esse início da institucionalização de uma “suma” do pensamento baziniano coincide com o caráter lacunar das leituras em torno de sua obra. De maneira geral, Rohmer afirma que a axiomática básica da obra do autor residiria em seu “realismo ontológico”, donde a centralidade de um texto como “Ontologia da imagem fotográfica” (publicado originalmente em *Les problèmes de la peinture*, em 1945). O próprio Bazin parece ter atribuído grande valor a esse escrito, a ponto de reelaborá-lo algumas vezes e de inseri-lo no início do primeiro volume de *O que é o cinema?*, intitulado “Ontologia e linguagem”. No entanto, a análise filológica dos estratos subsequentes desse texto indica que o “realismo ontológico” de Bazin não possui toda a sistematicidade que se lhe imputam (JOUBERT-LAURENCIN, 2014). Portanto, ainda que o texto seja suficientemente rico para dar origem a um conjunto amplo de reflexões, é fundamental atentar para o caráter provisório, condicionado e mesmo deslocado (trata-se de um artigo sobre fotografia numa coletânea sobre pintura) daquilo que ali se escreve. O próprio autor parece colocar o texto entre parênteses ao inserir, numa de suas reelaborações, a seguinte conclusão: “Por outro lado, o cinema é uma linguagem” (BAZIN, 2014: 34). *O que é o cinema?*, título que comporta uma interrogação, não tem, portanto, a pretensão de chegar a uma resposta.

A essa dificuldade de definição de uma “suma” corresponde uma experiência crítica que se dá através de uma pluralidade de meios: cineclubes operários ou elitistas, jornais ou revistas de ampla circulação (*Le Parisien Libéré*), de caráter mais ensaístico (*Esprit*) ou francamente

especializados (*Cahiers du cinéma*, *L'écran français*, *Radio Cinéma Télévision*) ou ainda a frequência em festivais de cinema (sobretudo Cannes e Veneza). Todas essas ressalvas são importantes, por exemplo, para compreender a maneira pela qual Bazin se relaciona com a obra de Malraux e de Sartre. De fato, a concepção algo evolucionista das artes presente em Malraux aparece de forma marcada na “Ontologia da imagem fotográfica”. Quanto a Sartre, como se viu, seu modo ensaístico encontra-se na base da própria forma de abordagem dos filmes na crítica baziniana. Contudo, o crítico não apenas se distancia grandemente do engajamento expresso em obras como *A condição humana* (1933), mas mesmo sua relação com esses autores é, por vezes, francamente irônica. Tome-se como exemplo o artigo “Pastiche ou postigo, ou O nada por um bigode” (*Esprit*, 1945), a propósito de *O grande ditador* [1940, Charles Chaplin], onde há um amplo uso da terminologia sartreana, expressa já no título (BAZIN, 2006: 27-31).

O que está em jogo nesse texto é a relação mimética entre Hitler e Chaplin, onde o primeiro é colocado como pastiche do segundo, sendo posteriormente esvaziado por meio da personagem Hinkel. A mimese é uma das chaves para a compreensão do conjunto de críticas dedicadas por Bazin às últimas obras de Chaplin, de *Luzes da cidade* [1931] a *Um rei em Nova York* [1957]. Mais que isso, tal conjunto de reflexões permite aproximar-se da posição assumida pelo crítico em relação ao realismo em geral e ao realismo socialista em particular. Um dos estopins da remoção de Bazin dos círculos culturais ligados ao PCF, aliás, foi a publicação de um artigo intitulado “O mito de Stálin no cinema soviético” (*Esprit*, 1950), onde ele critica fortemente os filmes dedicados ao líder da URSS. A produção dos últimos filmes épicos soviéticos, segundo o crítico, iria na contramão da própria teorização que teve lugar nesse país nos anos 1920, uma vez que a mitificação de Stálin se daria através de um novo formalismo. Os termos bastante polêmicos com os quais o autor conduz sua argumentação lhe valeriam críticas contundentes por parte do campo cinéfilo de esquerda. Esse descolamento perante a realidade, esta autorreferencialidade do mito, seria ainda objeto do apêndice escrito posteriormente a esse texto, já sob a marca da revisão operada na URSS sob o governo Krushev:

*O mais impressionante, porém, é que Stalin chegou a encontrar documentação sobre a realidade soviética através do cinema da mitologia stalinista. Mais uma vez Krushev nos confirma isso. Sem ter posto os pés em um vilarejo desde 1928, 'era através dos filmes que ele conhecia o campo e a agricultura e esses filmes tinham embelezado muito a realidade. Muitos filmes pintavam a vida caucasiana mostrando*

*mesas cambaleando sob o peso de perus e gansos. É evidente que Stalin realmente acreditava naquilo.'*

*O círculo estava fechado. A mistificação cinematográfica se fecha contra seu próprio princípio. Não seria exagero dizer que Stalin chegava a se convencer de sua própria genialidade assistindo a filmes sobre Stalin. Nem mesmo Alfred Jarry soube inventar essa pompa para levantar o moral de seu Pai Ubu. (BAZIN, 2014: 74)*

Assim como Hinkel-Hitler, as relações ambíguas entre corpo e imagem alimentariam uma circularidade que tende a tornar indistinta a realidade e sua representação. Mas, diferentemente de Chaplin, os filmes épicos soviéticos não o faziam em prol de uma posição irônica, mas antes sob a égide da propaganda<sup>7</sup>.

Na véspera do cinema moderno, os diretores marcados pela experiência guerra foram fundamentais para a discussão sobre o realismo na obra de Bazin. Ora, é interessante em relação aos textos mencionados notar que seu contexto de produção ficou marcado pelo advento do cinema como prova judiciária nos Processos de Nuremberg (WATTS, 2011). Embora as referências diretas ao material fílmico produzido acerca do Holocausto sejam raras em Bazin, é possível notar que há uma convergência de fundo entre o material juridicamente mais aceito (sem montagens, sem narração) e o modelo de cinema projetado pelo autor: um cinema despojado e austero, modelo clássico de eloquência. Frente a isso, a tarefa que corresponde à crítica não é a de explicar um filme. Enquanto Sadoul focalizava a necessidade de desmistificação do cinema estadunidense, em seu vínculo com a sociedade de consumo, em Bazin a experiência da escrita é antes de tudo dialógica, devendo-se prolongar numa negociação e numa deliberação junto ao público. É nesse sentido que a atividade cineclubista pode ser considerada constitutiva para a crítica baziniana, uma vez que o procedimento argumentativo é semelhante.

### **Corpos e personagens**

O realismo baziniano encontra uma tópica toda particular em torno do tema da morte. Não é secundário que Ismail Xavier, em sua introdução à edição brasileira de *O que é o cinema?*, utilize como mote a descrição de uma obra de Win Wenders, *Um filme para Nick* [1980] (XAVIER, 2014). No filme, o diretor acompanha a doença terminal do diretor Nicholas

---

<sup>7</sup> É interessante, inversamente, pensar na apropriação da obra de Bazin no mundo socialista (LOVEJOY, 2011; LAGESSE, 2011).

Ray. Em determinados momentos, entra-se em impasses quando o protagonista pede que Wenders interrompa as filmagens por conta de sua condição. Ora, a morte e todo o universo de imagens mórbidas são constantemente mobilizadas por Bazin em seus textos. Pense-se, por exemplo, na “Ontologia da imagem fotográfica”, onde imagens como a múmia ou o sudário são elementos centrais para a discussão. Nesse mesmo sentido é sintomático o fascínio do crítico por um filme como *A palavra* [1955, Theodor Dreyer], com sua famosa sequência da morte e ressurreição de uma personagem (BAZIN, 1989: 25-29).

Essa temática de desdobra numa discussão acerca da incompatibilidade entre a vida contingente dos atores e o destino imortal das estrelas (MARGULIES, 2011). Charles Chaplin e Humphrey Bogart parecem ser dois exemplos privilegiados aqui. No primeiro caso, a leitura do conjunto de textos produzidos por Bazin a respeito dos últimos filmes de Chaplin, sobretudo a partir de *Luzes da cidade*, indica para uma progressiva autonomização do ator em relação à personagem. Pelo martírio possível de Carlitos em *Luzes da cidade*; pelo envelhecimento reconhecível de Chaplin em *O grande ditador*; pela morte da personagem em *Monsieur Verdoux* [1947]; pela distinção, enfim, entre ator e personagem em *Luzes da ribalta* [1952]. O difícil processo de separação desse par tão consolidado do cinema, Chaplin-Carlitos, constitui um tema privilegiado para a análise da dimensão do envelhecimento dos corpos.

Essa mesma relação complexa do cinema com a contingência se desdobra no necrológio de Humphrey Bogart, “Morte de Humphrey Bogart” (*Cahiers du cinéma*, 1957). O autor percorre aqui o caminho trilhado por Bogart ao longo de sua carreira, notando seu envelhecimento e, mais que isso, o fato de este ter se dado diante dos olhos do público, a cada novo filme. O ator representaria o modelo oposto à vitalidade de um Gary Cooper ao assumir um papel ambíguo nos filmes de John Huston (*O falcão maltês* [1941], *Paixões em fúria* [1948], *Uma aventura na África* [1951] etc.), fornecendo com seu corpo um testemunho da imanência e da iminência da morte. Personagem cansado e cauteloso, que sempre sai do filme um pouco mais debilitado após acumular mais alguns socos ou tiros, Bogart testemunharia, segundo Bazin, a própria entrada do romance estadunidense no cinema. A proximidade da morte física teria sido mesmo acompanhada por uma crescente ironia de suas personagens. Essa relação intrincada entre corpo e imagem seria retomada anos depois por Paul Virilio a propósito de Marilyn Monroe:

*O que faz o poder de Marilyn e suas consortes não é somente a fotogenia ideal de seus corpos, mas o fato de suas imagens não serem divulgadas em escala natural. O corpo de Marilyn encontra-se em permanente exílio de suas dimensões imediatas e naturais e parece não estar ligado a nada, ora ampliável como uma tela gigante ora pequeno, múltiplo e dobrável como um pôster, uma capa de revista ou um prospecto. [...] O corpo de Marilyn – que os médicos da Sétima Divisão diziam ser o que mais desejavam examinar, e que, no entanto, não foi reclamado por ninguém no necrotério – lembra o caráter invasivo do cirurgião e do cameraman que atravessa a Primeira Guerra Mundial e que só se tornaria evidente depois de 1914. ‘O cinegrafista’, escreve Benjamin, ‘penetra profundamente nas vísceras da realidade... A imagem do pintor é total, a do operador se divide em inúmeros fragmentos, cada qual obedecendo a leis próprias’.* (VIRILIO, 2005: 58-59)

Nesse excerto, o autor retoma um tema muito forte na cinefilia de meados do século, a saber, a “erotomania cinéfila” (BAECQUE, 2010: 299-331). Bazin não é indiferente a essa temática e em sua “Entomologia da pin-up” (*L’écran français*, 1946) chegaria a sugerir um nexo entre erotismo e morte por meio da imagem sugerida no título (BAZIN, 2014: 231-235). De fato, a morte possui um papel ambíguo na obra baziniana, sendo ao mesmo tempo objeto de fascínio e de interdição. Essa tensão adquire uma dimensão física numa edição de *Radio Cinéma Télévision* (1957) onde, lado a lado, figuram dois artigos de Bazin: “*Toro – Une révolution dans le réalisme*” e “*Information ou nécrophagie*” (MARGULIES, 2011). No primeiro, parte de uma série de comentários sobre filmes de touradas, o elogio gira em torno do risco de morte enfrentado pelo toureiro. No segundo, há uma clara restrição ao registro da morte na televisão. Essa difícil posição diante da espectralidade da imagem cinematográfica, diante do fascínio e ao mesmo tempo dos dilemas éticos impostos pelo desaparecimento, é um dilema que se encontra no coração do realismo baziniano.

### **Referências bibliográficas**

- ANDREW, Dudley. *André Bazin*. Nova York: Oxford University Press, 2013.
- ANDREW, Dudley. “The ontology of a fetish” Em: *Film Quarterly*, v. 61, n. 4, 2008, pp. 62-66.
- BAECQUE, Antoine de. “Bazin in combat” Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 225-233.

- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*. Montreuil: Éditions de L'Oeil, 2014.
- LABARTHE, André. "Prefácio" Em: BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, pp. 7-11.
- LAGESSE, Cecile. "Bazin and the politics of realism in mainland China" Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 316-323.
- LOVEJOY, Alice. "From ripples to waves. Bazin in Eastern Europe" Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 302-307.
- MARGULIES, Ivone. "Bazin's exquisite corpses" Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 186-199.
- PRADO JR. Bento. "Sartre e o destino histórico do ensaio" Em: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 16-26.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- UNGARO, Jean. *André Bazin: généalogies d'une théorie*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- WATTS, Philip. "The eloquent image. The Postwar mission of film and criticism" Em: ANDREW, Dudley e JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (orgs.). *Opening Bazin. Postwar film theory and its afterlife*. Nova York: Oxford University Press, 2011, pp. 215-224.
- XAVIER, Ismail. "Apresentação" Em: BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 15-23.