

Projeto de pós-doutorado

Departamento de Filosofia – FFLCH - USP

Professor: Paulo Eduardo Arantes

Candidato: Daniel Sampaio Augusto

Título: *A filosofia francesa e o cinema*

I. PROJETO

Os primeiros objetivos do presente trabalho são: 1) pesquisar os motivos pelos quais os filósofos franceses têm um interesse singular no cinema; 2) investigar quais aspectos da filosofia francesa podem ser relacionados com a descoberta e a expansão do cinema. Uma afirmação do historiador Jean-Michel Frodon pode ser um ponto de partida:

“A França tem feito algo completamente diferente no cinema por causa da Revolução Francesa e por causa desse sonho de projetar algo para o mundo e para si mesma: o que chamamos de *Les Lumières*. Isto é, os Lumière inventaram o cinema, e antes existiam *Les Lumières*, no sentido da Revolução Francesa, da *Encyclopédie*, de Kant etc.”¹

Com efeito, é possível contar a história do cinema como uma das consequências do processo de racionalização derivado das Luzes francesas. Por exemplo, como “epopeia científica”²: isto é, a projeção de alguns curtas dos irmãos Lumière em uma sala no Boulevard des Capucines, em 28 de dezembro de 1895, habitualmente considerada a data de nascimento do cinema³, pode ser interpretada como coroamento da investigação científica da técnica fotográfica e do estudo da visão no século XIX. Ou, de outro ângulo, tal história pode ser contada como efeito das potencialidades exploração comercial da curiosidade do público, “envolvido no

¹ Entrevista com Jean-Michel Frodon no primeiro episódio da primeira temporada da série de documentários *A história do cinema: uma odisséia*, dirigida por Mark Cousins, lançada em DVD no Brasil pela Europa Filmes. O trecho se encontra entre os 18’50” e 19’30”. Ainda de Frodon, vamos trabalhar na pesquisa o livro *La projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob, 1998.

² XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 29.

³ COUSINS, Mark. *História do cinema*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 23.

mito da ‘reprodução das aparências’⁴, isto é, como o corolário de um tipo de apresentação cênica proposta por Diderot:

“[Diderot] recusa o teatro que fazia da apresentação da tragédia francesa clássica um desfile de atores estáticos empenhados em declamações ao seu ver enfadonhas, porque apoiadas exclusivamente no efeito da palavra. O filósofo da ilustração rejeita um teatro entendido como recitação da poesia, por mais nobre que esta seja, e solicita a elaboração de um jogo cênico que, dando ênfase à expressão dos sentimentos trazida pelo gesto e pela fisionomia, crie a *ilusão da realidade* das emoções sugeridas pelos atores, faça palpável aqui e agora o conjunto de situações vividas pelos personagens. Diderot quer *ação* no palco, *reprodução eficaz da vida* em todas as dimensões, especialmente aquelas que se dão para o olhar. [...] A teoria e prática do que ele denominou drama sério burguês, distinto da tragédia [francesa], implicam, entre outras mudanças, a apresentação dos sentimentos *tais como se fossem vividos naturalmente*, um ir além da apresentação convencional, indireta, das paixões, método que vê como próprio do sistema de representações ao gosto do aristocrata do Antigo Regime. Tal como em outras dimensões da experiência, a cultura burguesa reivindica aqui a natureza contra a convenção, não teme o sentimentalismo e chega ao lacrimoso do drama como lugar da afirmação das disposições ‘naturais’ da paixão sincera, do mundo privado, das relações familiares agora não atadas ao jogo de poder do Estado, como na tragédia [francesa] clássica.”⁵

A concepção de uma apresentação cênica que fosse “ilusão de realidade”, com “ação no palco” e “reprodução eficaz da vida” (para ficarmos nos termos acima) se consolidará, ao longo do século XIX, numa espécie de indústria cultural do teatro em Paris⁶, dada à quantidade de casas dedicadas à encenação e à sua popularidade, que apresenta melodramas caracterizados por diálogos em prosa, ênfase na ação, ilusionismo, visualidade, ritmo veloz, oposição simplificadora entre bem e mal, saltos na intriga, efeitos especiais, estilo enfático, entre outros atributos⁷. Não é difícil reconhecer essas características em dezenas de curtas da Pathé no início do século

⁴ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 29.

⁵ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 63, grifos nossos. Ao longo do texto a ser produzido na pesquisa, vamos explicitar os momentos dos livros de Diderot, citados na bibliografia, em que o filósofo caracteriza o que o comentário de Xavier expõe.

⁶ Sobre consumismo, espetáculo e lazer em Paris no século XIX, ver o capítulo 12 de HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015, pp. 281-299.

⁷ A caracterização aqui utilizada do melodrama aparece nos ensaios de XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Contou também uma entrevista que fizemos com o autor em 01/11/2019.

XX⁸, que – juntamente com outros trabalhos do mesmo período – estabelecem as coordenadas de uma gramática cinematográfica, que se mantém hegemônica até hoje, cujo objetivo principal é a exploração comercial. Assim, mesmo de um ângulo crítico em relação à “epopeia científica”, é possível ligar *Les Lumières* (mais especificamente, Diderot) e a invenção dos Lumière: no caso, num vínculo que explicita aspectos contraditórios do processo de racionalização derivado das Luzes (por exemplo, no entrelaçamento entre o estudo científico do processo de visão e a criação de um dispositivo utilizado sobretudo para a ilusão).

A relação entre ilusão e mecanismo cinematográfico foi trabalhada por Bergson em *A evolução criadora*, publicado apenas doze anos depois da noite inaugural da história do cinema na sala do Boulevard des Capucines. No caso, o filósofo está menos interessado no cinema do que naquilo que o exemplo do cinematógrafo lhe permite para definir o “conhecimento vulgar”:

“Suponhamos que se pretende reproduzir em uma tela uma cena animada [...] É porque a película cinematográfica se desenrola, levando sucessivamente as diversas fotografias de cena a seguirem-se umas às outras, que cada ator da cena recupera a sua mobilidade: integra todas as suas atitudes sucessivas no invisível movimento da película cinematográfica. Portanto, e em resumo, o processo constituiu em extrair de todos os movimentos próprios a todas as figuras um movimento impessoal, abstrato e simples, por assim dizer o *movimento em geral*, em metê-lo no aparelho e em reconstituir a individualidade de cada movimento particular pela composição desse movimento anônimo com as atitudes pessoais. É esse o artifício do cinematógrafo. E é esse também o do nosso conhecimento. Em vez de nos prender ao devir interior das coisas, colocamo-nos fora delas para recompor seu devir artificialmente. Temos visões quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse mesmo devir. Percepção, intelecção, linguagem em geral procedem assim. Quer se trate de pensar o devir ou de exprimi-lo, ou até de o perceber, o que fazemos é uma espécie de cinematógrafo interior. Resumiríamos, portanto, assim tudo o que atrás ficou dito: *o mecanismo do nosso conhecimento vulgar é de natureza cinematográfica.*”⁹

⁸ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2012, pp. 184-5.

⁹ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora UNESP, 2010, pp. 332-3.

Embora Bergson não tenha “escrito uma só linha sobre o cinema tal como nós conhecemos hoje”¹⁰, mas tenha utilizado o cinematógrafo somente para clarificar sua teoria do conhecimento, suas palavras sobre o assunto deixaram marcas em textos sobre o cinema de Jean-Paul Sartre, André Bazin, Gilles Deleuze, entre outros. Os motivos talvez possam ser localizados em mais de um lugar: por ser, possivelmente, o primeiro texto filosófico que trata, ainda que com viés próprio, do dispositivo cinematográfico; na influência do pensador sobre a filosofia francesa no século XX¹¹; no sublinhado, logo no início da história do cinema, no ilusionismo, diferenciando-se muito da perspectiva de celebração do novo, presente na primeira onda cinefilia francesa (por exemplo, nos textos de Jean Epstein)¹². São pontos que a presente pesquisa deve tangenciar, de modo a reconstituir as coordenadas iniciais do interesse singular dos filósofos franceses pelo cinema.

O corte histórico central da pesquisa, porém, não é o da Revolução Francesa até Bergson, mas entre 1945 e 1968, segundo e mais conhecido momento da cinefilia francesa, que estabelecerá – essa é nossa hipótese inicial – as bases nas quais se dará a relação contemporânea entre a filosofia francesa e o cinema. Numa conferência de 13 de março de 1945, em Paris, no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), Merleau-Ponty disse:

“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. (...) [A] filosofia contemporânea não se constitui no encadeamento de conceitos e, sim, no descrever a fusão da consciência com o universo, seu comprometimento dentro de um corpo, sua coexistência com as outras; e este é o assunto cinematográfico por excelência. [...] O cinema é, antes de tudo, uma invenção técnica onde a filosofia tem a sua razão de ser. [...] Se, então, a filosofia e o cinema estão de

¹⁰ DURING, Élie. Henri Bergson. In: BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe. *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris: PUF, 2016, p. 91, tradução nossa.

¹¹ Marilena Chauí observa, na apresentação de *Presença e campo transcendental*, de Bento Prado Júnior, que: “[...] Bergson cria um campo de pensamento em que se moverá a filosofia francesa posterior [...]”. CHAUI, Marilena. Apresentação. In: PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 12.

¹² Sobre a celebração do novo: XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

acordo, se a reflexão e o trabalho técnico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cineasta têm em comum um certo modo de ser, uma determinada visão de mundo que é aquela de uma geração.”¹³

Como se vê acima, há uma diferença no modo como Bergson e Merleau-Ponty abordam o cinema: para o primeiro, há uma ênfase na ilusão; para o segundo, uma possibilidade de “acordo”, no qual a filosofia e o cinema podem correr “no mesmo sentido”. De certo modo, tal diferença já assinala posições posteriores da filosofia francesa em relação ao cinema, ora tomado como ilusão, ora apontado como possibilidade de conhecimento, quando não as duas coisas ao mesmo tempo. Trata-se de uma tensão constitutiva da relação entre cinema e filosofia francesa, que atravessará a pesquisa, e que – para abreviar nessa apresentação do projeto – remetemos a Alain Badiou para esclarecer: segundo ele, o cinema é uma “situação filosófica” por uma “razão ontológica”, uma vez que “cria uma nova relação entre a aparência e a realidade, entre uma coisa e o seu duplo, entre o virtual e o atual”¹⁴.

Por ora, cabe assinalar que a relação entre filosofia e cinema que Merleau-Ponty estabelece nessa conferência de 1945 talvez seja um dos motivos pelos quais vários nomes ligados ao cinema escreveram “de maneira mais ou menos regular em *Les temps modernes*”¹⁵: Alexandre Astruc, André Bazin, Jean Domarchi, Bernard Dort, Roger Leenhardt e Éric Rohmer. Para estes, no entanto, a referência principal não era Merleau-Ponty, mas Jean-Paul Sartre, o “grande filósofo da época”¹⁶, que também era cinéfilo¹⁷, foi roteirista¹⁸, crítico¹⁹ e teorizou sobre o cinema. Trata-se de uma influência central, por exemplo, no trabalho do crítico de cinema André Bazin:

“Há inclusive um livro do filósofo [Sartre] que o crítico de cinema, em 1940, leu e releu, sublinhando diversos trechos, anotando-os compulsivamente, *L’imaginaire: psychologie phénoménologique de l’imagination*. Esse livro desempenhou um papel crucial na formação de Bazin (...)”²⁰

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, pp. 116-7.

¹⁴ BADIOU, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010, p. 353, tradução nossa.

¹⁵ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 65.

¹⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ Paulo Emílio Sales Gomes, ao falar de Jean Maugüé, comenta: “Maugüé participa, como Sartre ou Simone de Beauvoir, da primeira geração de intelectual francesa influenciada pelo cinema” (GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 511).

¹⁸ Sartre escreveu, por exemplo, *Les jeux son faits* (Jean Delannoy, 1947), entre outros.

¹⁹ O filósofo publicou críticas, por exemplo, no *L’Écran français*.

²⁰ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 65.

A importância da relação de Sartre com o cinema e a influência do pensador sobre Bazin são dois momentos importantes na nossa investigação, uma vez que – trata-se de mais uma hipótese a ser verificada – é sobretudo a partir da linha que vai de Sartre a Bazin que se estabelecem os pontos cardeais do que virá a ser compreendido como “cinema moderno”, assunto fundamental na revista que Bazin será editor, os *Cahiers du Cinéma* (publicação que será a base de lançamento principal para um grupo de críticos que se tornaram cineastas e mudaram a história do cinema, a Nouvelle Vague). Desse modo, a pesquisa visa trabalhar os alguns textos de Sartre sobre a arte em geral e a maior parte dos seus escritos sobre o cinema, assim como a abordar a influência do “grande filósofo da época” sobre André Bazin.

A importância do cinema sobre Sartre se dá desde a infância, na época dos filmes mudos, tal como ele relembra em *As palavras*:

“No desconforto igualitário das salas de bairro, aprendera que a nova arte pertencia a mim, como a todos. Éramos da mesma idade mental: eu tinha sete anos e sabia ler, ela doze, e não sabia falar. Dizia-se que estava em seus primórdios; eu pensava que cresceríamos juntos.”²¹

Quando aluno da École Normale Supérieure, com dezenove anos, Sartre escreveu:

“Uma filosofia nova destronou a das ideias imutáveis: para o presente não há mais realidade senão na mudança [...]. [O cinema] inaugura a mobilidade em estética. [...] [O filme] é uma consciência, pois é uma corrente indivisível, [...] uma organização de estados, uma fuga, um escoamento indivisível, inapreensível como nosso Eu.”²²

Já como professor de liceu do Havre, Sartre pronunciou um discurso em 12 de julho de 1931, numa cerimônia de distribuição de prêmios:

“Seus pais podem ficar tranquilos: o cinema não é uma escola ruim. É uma arte de aparência fácil, extremamente difícil no fundo, e

²¹ SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 75.

²² Jean-Paul Sartre apud COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM, 2005, pp. 83-4.

muito proveitosa se bem compreendida: é que ela reflete, por natureza, a civilização do nosso tempo.”²³

Os exemplos acima – que serão examinados textualmente, entre outros do autor, no decorrer da pesquisa – são para explicitar como o cinema esteve presente na vida de Sartre desde cedo (em geral, com um caráter positivo). Em relação à influência de Sartre sobre Bazin, comparemos – como exemplo – trechos dos autores, de modo a sugerir suas afinidades. Começemos com o texto de Sartre sobre o romance *1919*, de John Dos Passos:

“Os fatos são delimitados por contornos nítidos e estão no ponto para ser *pensados*. Mas Dos Passos jamais os pensa: em nenhum momento a ordem das causas se deixa surpreender [...] Não é de modo algum narrativa: é o desfiar balbuciante de uma memória bruta e crivada de buracos, que resume em poucas palavras um período de vários anos para se estender languidamente sobre um fato minúsculo. [...] Não falta relevo, mas ele é sabiamente distribuído ao acaso. [...] [Os fatos passados permanecem] inexplicáveis tumultos de cores, ruídos, paixões. Cada acontecimento é uma *coisa* rutilante e solitária, que não decorre de nenhuma outra, surgindo de repente e se acrescentando a outras coisas: um irreduzível. Contar, para Dos Passos, é fazer uma adição. Daí o aspecto relaxado do seu estilo: ‘e...e...e...’. As grandes aparências perturbadoras, a guerra, o amor, um movimento político, uma greve, se desvanecem, desagregando-se numa infinidade de pequenos bibelôs [...]”²⁴

Veja-se, agora, num artigo publicado em 1948, o modo como Bazin liga a literatura de Dos Passos e alguns dos seus escritores contemporâneos estadunidenses com os filmes do neorealismo italiano:

“A técnica de Rossellini conserva seguramente certa inteligibilidade no que diz respeito à sucessão dos fatos, mas estes não se engatam uns nos outros como os elos de uma cadeia. [...] Na decupagem cinematográfica habitual (segundo um processo semelhante ao da narrativa romanesca clássica), o fato é atacado pela câmera, dividido, analisado, reconstituído [...] Os fatos, em Rossellini, ganham um sentido, mas não à maneira de um instrumento, cuja função determinou, de antemão, a forma. Os fatos se seguem e a mente é forçada a perceber que eles se assemelham [...] A estética do cinema italiano, pelo menos em suas partes mais elaboradas e em diretores tão conscientes de seus meios quanto Rossellini, não é senão o equivalente cinematográfico do romance americano. [...]

²³ Idem, *ibidem*, p. 74.

²⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 39.

Mais que uma ‘influência’, é um acordo do cinema e da literatura, sobre os mesmos dados estéticos profundos, sobre uma concepção comum da arte e da realidade.”²⁵

Leia-se também outro artigo, publicado em 1955, no qual caracteriza o neorealismo italiano:

“[O que é neorrealista em *Paisà* é] sua apresentação a um só tempo elíptica e sintética dos acontecimentos. O neorealismo se recusa, por definição, à análise (política, moral, psicológica, lógica social ou o que quiserem) dos personagens e as ações deles. Ele considera a realidade como um bloco, não, é claro, incompreensível, mas indissociável.”²⁶

Como os textos sugerem, o modo como Sartre leu certos romancistas estadunidenses é uma influência na maneira como Bazin viu os filmes do neorealismo italiano. Em outras palavras, ancorado na comparação de que o neorealismo cinematográfico é o equivalente do romance americano, Bazin propõe várias características nos filmes italianos que lembram muito as características que Sartre propôs para o romance *1919*, de John Dos Passos, que citamos acima. Coloquemos lado a lado algumas delas: em Bazin, vemos que os fatos que “não se engatam um nos outros” (em Sartre, “uma coisa não decorre de nenhuma outra”); em Bazin, “os fatos se seguem” (em Sartre, a ordem das causas “não se deixa surpreender”); em Bazin, a apresentação “elíptica” dos acontecimentos (em Sartre, a memória “crivada de buracos”, os fatos passados como “inexplicáveis tumultos de cores, ruídos, paixões”); em Bazin, a recusa à análise dos personagens e as ações deles (em Sartre, os fatos “no ponto para ser pensados”, mas que o escritor “jamais os pensa”); em Bazin, a realidade como um bloco “indissociável” (em Sartre, os acontecimentos como “irredutíveis”). Tais comparações poderiam ser vistas somente como um exercício de rastreamento de influências na década de 1940, não fosse o fato de que as confluências entre os autores tornaram-se a maneira como se passou a caracterizar hoje o que se chama de “cinema moderno”. Veja-se, por exemplo, o modo como Jean-Baptiste Thoret apresenta o verbete *moderne* no *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, publicado em 2012:

²⁵ BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 301, 304 e 306.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 367.

“Momento de ruptura radical com o cinema clássico, ele [o moderno] designa menos um período histórico do que uma relação entre o mundo, os personagens e o espectador. A modernidade abre uma via de um cinema no qual os quais os acontecimentos perdem sua significação, onde as ações dos personagens perdem em motivação o que elas ganham em opacidade. As pequenas histórias e a captação do ‘real’ se substituem às grandes narrativas, a banalidade ao exemplar, o arbitrário ao razoável [*raisonnable*].”²⁷

De novo, vemos: “os acontecimentos perdem sua significação” (Bazin diria que “os fatos que “não se engatam um nos outros”, Sartre diria que “uma coisa não decorre de nenhuma outra”), as ações dos personagens ganham “opacidade” (Bazin diria que as ações estão integradas num bloco maior “indissociável”, Sartre diria que os acontecimentos seriam “irredutíveis”) e o arbitrário (Bazin diria que “os fatos se seguem”, Sartre diria que a ordem das causas “não se deixa surpreender”). Os filmes que Thoret usa para exemplificar são *Viagem à Itália* (Roberto Rossellini, 1953), *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Corrida sem fim* (Monte Hellmann, 1971), além de citar cineastas como Robert Bresson e os da Nouvelle Vague (no caso, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Jean Eustache e Alain Resnais). A lista poderia ser expandida, mas já temos aí um certo conjunto de diretores e de obras que vai encontrar leitores entre os filósofos franceses desde a segunda metade do século XX: Gilles Deleuze caracterizou o “cinema moderno” dentro da sua imagem-tempo, além de falar do neorealismo italiano, Bazin, Rossellini, Antonioni, Godard, Rivette, Eustache, Resnais²⁸; Alain Badiou²⁹ falou de *Viagem à Itália*, *Blow-up*, Bazin e de praticamente a mesma lista de cineastas de Deleuze e Thoret; Jacques Rancière trabalhou *Viagem à Itália*, Rossellini, Bazin, Godard, entre outros³⁰. Portanto, parece-nos que a escolha desses dois autores como centrais na pesquisa – Jean-Paul Sartre e André Bazin – podem estabelecer coordenadas produtivas para indicar alguns dos motivos que levaram os filósofos franceses a dar uma atenção singular ao cinema. Sartre e Bazin estabeleceram um modo de ver o cinema e, no caso de Bazin, também um conjunto de autores (por exemplo, Rossellini) e obras (por exemplo, *Viagem à*

²⁷ THORET, Jean-Baptiste. Moderne. In: BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe. *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. Paris : PUF, 2016, p. 461, tradução nossa.

²⁸ Nos livros *L'Image-mouvement* e *L'Image-temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2012).

²⁹ BADIOU, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010.

³⁰ Nos livros *As distâncias do cinema* (Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012) e *A fábula cinematográfica* (Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013).

Itália), além de influenciar diretamente toda a geração de críticos que se tornou a Nouvelle Vague³¹.

Um outro ponto a ser esclarecido no presente projeto diz respeito ao recorte temporal a ser privilegiado na pesquisa, entre 1945 e 1968. Trata-se, como Antoine de Baecque propõe, da “época de ouro da cinefilia”:

“Foi a época de ouro da cinefilia, entre a Segunda Guerra Mundial e a *nouvelle vague*, prolongada até as mobilizações de 1968, até o fevereiro do ‘caso Langlois’ [...]”³²

Nessa “época de ouro”, trata-se de uma cinefilia “considerada como maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso”³³, que – ao “transferir as práticas e critérios da cultura clássica”³⁴ para o cinema – tornou –se “um instrumento poderoso de legitimação de uma arte ainda amplamente desprezada”³⁵. Como observou Godard em 1959:

“Nós que, aqui mesmo [na *Arts*], nos *Cahiers du Cinéma*, na *Positif* ou *Cinéma 59*, pouco importa, na última página do *Figaro Littéraire* ou de *France-Observateur*, na prosa de *Les Lettres Françaises* e inclusive às vezes na das notinhas de *L’Express*, travamos, em homenagem a Louis Delluc, Roger Leenhardt e André Bazin, a luta do autor de filme. Vencemos ao provar o princípio segundo o qual um filme de Hitchcock, por exemplo, é tão importante quanto um livro de Aragon. Os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte.”³⁶

O que importa para nossa pesquisa sobre a cinefilia desse período, portanto, não é exatamente a história de um certo tipo de paixão pelo cinema, mas a constituição de uma escrita crítica que foi decisiva para consolidar a importância do cinema como objeto de estudo sério na França, “provavelmente [o] único país do

³¹ Sobre a influência de André Bazin sobre a Nouvelle Vague, Paulo Emílio Sales Gomes observa: “Os cineastas oriundos dos Cahiers du Cinéma – Chabrol, Truffaut, Rivette, Godard e Rohmer – têm em comum o culto de André Bazin” (GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 502).

³² BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 33. A tradução brasileira grafia a Nouvelle Vague com letras minúsculas, mas seguiremos como aparece no original em francês, com maiúsculas no início (BAECQUE, Antoine de. *La Cinéphilie*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003).

³³ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 33.

³⁴ Idem, ibidem, p. 42.

³⁵ Idem, ibidem, p. 40.

³⁶ Texto de Jean-Luc Godard na *Arts*, 22 de abril de 1959, citado em BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 36.

mundo em que a crítica [de cinema] adquiriu essa força e esse prestígio”³⁷. Assim, a presente pesquisa abordará a cinefilia desse período na medida em que ela reposiciona o cinema no horizonte intelectual francês e, ao fazê-lo, abre mais um caminho para relacionarmos os motivos do interesse da filosofia francesa pelo cinema. Para ficar na afirmação logo acima de Godard, sobre a inserção dos filmes de Hitchcock na história da arte, podemos lembrar que a obra do cineasta inglês também foi trabalhada – depois da “época de ouro” da cinefilia – mais de uma vez por Gilles Deleuze, Alain Badiou e Jacques Rancière (muito possivelmente, ao longo da pesquisa, usaremos trechos das obras destes três autores para indicar como o conjunto de autores e obras oriundos da tradição de Bazin fez eco na filosofia posterior ao seu falecimento).

Outro ponto a ser trabalhado na elucidação da cinefilia desse período é que ela não é só estabelece o que vimos ser o sentido dicionarizado do “cinema moderno”, mas também será a via de consagração crítica do cinema hollywoodiano na França:

“[...] paradoxalmente, a cinefilia parisiense foi buscar seus autores não no seio do cinema francês que se pretendia abertamente cultural, mas ali onde pouca gente, naquele momento, suspeitava de sua existência. Em 1950, embora os filmes de Howard Hawks, Fritz Lang, John Huston, Alfred Hitchcock e John Ford fossem conhecidos, [...] eles não estavam vinculados ao discurso intelectual. A cinefilia, nesse sentido, não é um culto do amor maldito, do artista rebelde e marginal, mas antes um projeto de transferência de discurso, uma captação de objeto: aplicar a cineastas que trabalham no cerne do sistema comercial um olhar e palavras anteriormente reservados aos artistas e intelectuais de renome.”³⁸

Um dos pontos a serem esclarecidos na pesquisa é como esses dois caminhos divergentes – o “cinema moderno” e a valorização de Hollywood – foram construídos em paralelo na “época de ouro” de cinefilia. Mais uma vez, a relação entre Sartre e Bazin é fundamental:

“Foi no lançamento parisiense de *Cidadão Kane*, de Orson Welles, em 10 de julho de 1946, no Marbeuf, que se deu o primeiro grande debate crítico do pós-guerra. Sartre, que já assistira ao filme em 1945 em Nova York, deu o tom num artigo publicado em *L'Écran français* em agosto de 1945 – nele, critica a narrativa excessivamente ‘literária’ do filme [...] A resposta, consonante com uma voz ainda minoritária, veio de Bazin, que fez então sua

³⁷ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 46.

³⁸ Idem, *ibidem*, pp. 40-1.

primeira aparição no proscênio da notoriedade crítica. [...] [Bazin] encontrou refúgio na própria revista de Sartre, *Les Temps Modernes*, cujo número 17, em 1947, publica a resposta do crítico ao texto do filósofo.”³⁹

Para Bazin, o cinema de Orson Welles “se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema”⁴⁰, do qual faz parte, por exemplo, o neorrealismo. Por um lado, isso mostra que a relação entre Bazin e Sartre não foi feita só de concordância (uma vez que ambos divergem sobre *Cidadão Kane*). Por outro, pode se considerar a resposta de Bazin como marco inicial da defesa do cinema hollywoodiano pela crítica francesa, que será ampliada em seguida pelos críticos que depois se tornaram os cineastas da Nouvelle Vague⁴¹, no seu desejo de ter um novo cinema na França. Tal valorização do hollywoodiano também deixou marcas na filosofia francesa escrita após a “época de ouro” da cinefilia: Deleuze não tratou somente dos cineastas “modernos”, mas também de Hawks, Hitchcock, Huston, Ford, entre outros; Rancière escreveu sobre Rossellini, mas também sobre Vincente Minnelli; Badiou falou de *Viagem à Itália*, mas também de *Matrix* (Wachowski, 1999). Assim, temos pelo menos duas questões relativas a essa valorização do cinema comercial que deverão ser trabalhadas pela pesquisa em sua última parte. Primeiro, pensar se esse “sonho” da França “de projetar algo para o mundo e para si mesma” – para retomar a ligação de Frodon entre *Les Lumières* e a invenção dos Lumière – não mantém ainda hoje relação com outra tradição francesa já citada: aquela que vem de Diderot, passa pelos melodramas do século XIX e culmina num cinema que busca a exploração comercial pelo ilusionismo. Embora, após o período de defesa do cinema comercial, a Nouvelle Vague tenha mudado a história do cinema mundial ao trabalhar questões críticas aos efeitos desse tipo de filme, e tenha levado assim outra vez adiante o “sonho” da França “de projetar algo para o mundo e para si mesma”⁴², é de se perguntar se essa outra tradição francesa, a

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 64.

⁴⁰ BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 109.

⁴¹ Por exemplo, o célebre ataque de François Truffaut no artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado nos Cahiers du Cinéma de janeiro de 1954 (TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, pp. 257-276)

⁴² A organização de um conjunto de autores (por exemplo, Roberto Rossellini), obras (por exemplo, *Mônica e o desejo*, de Ingmar Bergman, 1953) e espectadores (os críticos cinéfilos) permitiu que a Nouvelle Vague desse forma ao “sonho” da França “de projetar algo para o mundo e para si mesma”, a

do ilusionismo destinado à exploração comercial, não é a que acabou hoje prevalecendo⁴³. Por fim, a presente pesquisa deve examinar a questão sobre as consequências da apreciação filosófica do cinema destinado à exploração comercial, quando ela não sublinha o ilusionismo desse tipo de experiência estética e se concentra, por exemplo, em aspectos dramaturgicos e morais, deixando de lado a vinculação entre o aparato técnico e a formação ideológica que pode lhe corresponder.

II. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

II. A. LIVROS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDREW, Dudley. **André Bazin**. New York: Oxford University Press, 2013.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

ARANTES, Paulo Eduardo. **O fio da meada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARANTES, Paulo Eduardo. **O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

partir do desejo de seus críticos de criar seu próprio “cinema moderno”, uma vez transformados em cineastas.

⁴³ Nesse ponto, durante a escrita da pesquisa, cabe apontar como a crítica da ilusão aparece em Guy Debord, cujo livro *A sociedade do espetáculo*, publicado em 1967, está dentro do recorte temporal abordado (DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997).

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido de formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 7-66.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel: antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARISTOTE. **Poétique**. Tradução de J. Hardy. Paris : Gallimard, 1996.

ASTRUC, Alexandre. **Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo**. Paris: L'Archipel, 1992.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. **Moderno: por que o cinema se tornou a mais singular das artes?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.

AUMONT, Jacques. **Les théories des cinéastes**. Paris : Nathan, 2002.

BADIOU, Alain. **A aventura da filosofia francesa no século XX**. Tradução de Antônio Teixeira, Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

- BADIOU, Alain. **Cinéma**. Paris: Nova Éditions, 2010.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAECQUE, Antoine de. **Les Cahiers du Cinéma: histoire d'une revue**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991, 2 volumes.
- BAECQUE, Antoine de. **La Cinéphilie**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003.
- BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe. **Dictionnaire de la pensée du cinéma**. Paris : PUF, 2016.
- BAECQUE, Antoine; HERPE, Noël. **Éric Rohmer**. Paris: Stick, 2014.
- BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Serge. **François Truffaut**. Paris, Gallimard, 2011.
- BAECQUE, Antoine de. **Godard biographie**. Paris: Grasset, 2010.
- BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (org.). **La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, François Truffaut: textes et entretiens dans les Cahiers du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.
- BAECQUE, Antoine de. **La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse**. Paris: Flammarion, 1998.
- BARTHES, Roland. **La chambre claire**. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Livre de Poche, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. Le Peintre de la vie moderne. In : **Œuvres**. Paris : Gallimard, 1954, p. 881-920.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAZIN, André. **Charles Chaplin**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BAZIN, André; ROHMER, Éric. **Charlie Chaplin**. Bar-le-Duc: Les Editions du Cerf, 1973.

BAZIN, André. **Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGALA, Alain; CHEVRIE, Marc; TOUBIANA, Serge (orgs.). **Le roman de François Truffaut**. Paris: Éditions de l'Étoile, 1985.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARROLL, Noël. **The Philosophy of Motion Pictures**. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

CERF, Juliette. **Cinéma et philosophie**. Paris : Cahiers du Cinéma, 2009.

CHABROL, Claude; ROHMER, Éric. **Hitchcock**. Gémenos: Ramsay, 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CHATEAU, Dominique. **Sartre et le cinéma**. Paris: Séguier, 2005.

CIMENT, Michel; ZIMMER, Jacques. **La critique de cinéma en France**. Paris: Ramsay, 1997.

COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM, 2005.

COHEN-SOLAL, Annie. **Sartre 1905-1980**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre, L&PM, 1986.

COOREBYTER, Vincent de. **Sartre avant la phénoménologie**. Bruxelles: Ousia, 2005.

COOREBYTER, Vincent de. **Sartre, face à phénoménologie**. Bruxelles: Ousia, 2000.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANEY, Serge. **A rampa**. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce que l'acte de création ? In : **Deux régimes de fous**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003, p. 291-302.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DESLANDES, Jacques. **Histoire Comparée du cinéma**. Tournai, Casterman, 1966. Tomo I (1826-96), Tomo II (1896-1906).

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: **Os pensadores XXIII**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 457-490.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passés cités par JLG**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DUARTE, Rodrigo A. De Paiva. **Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno**. São Paulo: Loyola, 1993.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas. In: **CADERNOS DE PÓS – GRADUAÇÃO DA UNICAMP**, ano 8, v. 8, pp. 111-129, 2006

FERRY, Luc. **Homo aestheticus: l'invention du gout à l'âge démocratique**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1991.

FOSTER, Hal. **Bad new days: art, criticism, emergency**. New York: Verso, 2015.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: **Dits e écrits IV**. Paris: Galimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. O feticismo. In: **Obras completas, volume 17 (1926-1929)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2014, p. 302-310.

FRODON, Jean-Michel. **La projection nationale: cinéma et nation**. Paris: Odile Jacob, 1998.

FRÜCHTL, Josef. **The impertinent self: a heroic history of modernity**. Tradução de Sarah L. Kirkby. Stanford: Stanford University Press, 2009.

GARAUDY, Roger. **Le Communisme et la renaissance de la culture française**. Paris : Éditions Sociales, 1945.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **O cinema do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Jean Vigo**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Vigo, vulgo Almereyda**. Tradução de Dorothée de

- Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- HARVEY, David. **Paris: capital da modernidade**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Selma Cury. São Paulo: Mestre Jou, 1972, 2 volumes.
- HEGEL. **Cursos de Estética**. São Paulo: Edusp, 2001.
- HERPE, Noël (org.). **Rohmer et les autres**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- HUME, David. Da tragédia. In: **A arte de escrever ensaio**. Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- HUSTON, John. **Um livro aberto**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- HUSSERL, Edmund. Investigações lógicas: sexta investigação (elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento). In: **Os pensadores XLI**. Tradução de Zeljko Loparic e Andréa Maria Altino dos Campos Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 7-192.
- JORDÁ, Joaquín. **Pier Paolo Pasolini contra Éric Rohmer: cine de poesia contra cine de prosa**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.
- JULLIARD, Jacques; WINOCK, Michel (orgs.). **Dictionnaire des intellectuels français**. Paris: Seuil, 1996.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KULENKAMPPF, Jens. A chave da crítica do gosto. In: **STUDIA KANTIANA**,

vol.3, n.1, São Paulo: Sociedade Kant Brasileira, 2001, p.7-28.

LEBRUN, Gérard. A terceira crítica ou a teologia reencontrada. **Sobre Kant**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques, Maria Regina Avelar Coelho da Rocha e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993, p.69-92.

MANIGLIER, Patrice; ZABUNYAN, Dork. **Foucault va au cinéma**. Montrouge: Bayard, 2011.

MARIE, Michel. **La Nouvelle Vague: une école artistique**. Paris: Armand Colin, 2014.

MARTIN, Michel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. In: **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1985, p.70-8.

MATOS, Olgária. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le cinéma et la nouvelle psychologie**. Paris: Folio, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os pensadores XLI**. Tradução de Gerardo Dantas. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 273-301.

PHILIPPE, Gilles; NOULDELMANN, François. **Dictionnaire Sartre**. Paris: Honoré Champion, 2004.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos dos conceitos em Max Weber**. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia:

Ed. 34, 2003.

PLATÃO. Íon: sobre a inspiração poética. In: **Diálogos VI**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2010.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2001.

PRADO JÚNIOR, Bento. **Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **Béla Taar, le temps d'après**. Bordeaux: Capricci, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: Le Fabrique, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Les écarts du cinéma**. Paris: Le Fabrique, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Le fil perdu : essais sur la fiction moderne**. Paris: Le Fabrique, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible: esthétique e politique**. Paris: Le Fabrique, 2000.

ROHMER, Éric. **Le goût de la beauté**. Flammarion, 1989.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 13-36.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, 3 volumes.

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo: colonizar o outro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Écrits de jeunesse**. Paris: Gallimard, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **Les mots**. Barcelone: Galimmard, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **L'être et le néant**. Paris: Galimmard, 1961.

SARTRE, Jean-Paul. **L'existencialisme est un humanisme**. Paris : Nagel, 1946.

SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. In: **Os pensadores XLV**. São Paulo: Abril, 1973, p. 39-111.

SARTRE, Jean-Paul. **L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination**. Paris: Gallimard, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação**. Tradução de Monica Stahel. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. **As palavras**. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature ?** Paris: Gallimard, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Sartre no Brasil: a conferência de Araraquara.** Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. **Le scénario Freud.** Paris: Galimmard, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica.** Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I: crítica literária.** Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios.** São Paulo: UNESP, 2003.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Sartre e o humanismo.** Lisboa: Edições 70, 2019.

SLOCK, Ken. **Corps et machine: cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty.** Milan: Éditions Mimesis, 2017.

STAM, Robert. **Film theory: an introduction.** Oxford: Blackwell, 2007.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês: século XVIII.** Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *O simbólico em Schelling.* In: ALMANAQUE, n.7. São Paulo: Brasiliense, 1978.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRUFFAUT, François. **Os filmes da minha vida**. Tradução de Vera Adami. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WERLE, Marco Aurélio. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

XAVIER, Ismail. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

XAVIER, Ismail. **D.W. Griffith: o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

YOEL, Gerardo (org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. Tradução de Livia Deorsola, Hugo Mader, Pedro Maciel, Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

II. B. REVISTAS

LES CAHIERS DU CINÉMA. Paris: Cahiers du Cinéma, 1951-1968, números esparsos.

LES TEMPS MODERNES. Paris: Gallimard, Julliard, Presses d'aujourd'hui, 1945-1968, números esparsos.