

## **Negociações do real entre a fenomenologia e a filmologia: uma abertura ao mundo**

**Negotiations of the realism between phenomenology and filmology: an opening to the world**



ARAUJO, Mauro Luciano de\*

 <https://orcid.org/0000-0001-8873-7661>

**RESUMO:** Em propostas que escolhem pensar as imagens que o aparato cinematográfico está a criar, chegou-se ao ponto, entre as décadas de 1940 e 1950, de se incluir tanto os efeitos quanto mesmo a própria construção formal das imagens cinemáticas na esfera da *filosofia*. Na França a nova linguagem da imagem em movimento migrava de análises críticas da arte ao universo epistémico. Dentre os primeiros a diretamente discutir o cinema nesta esfera estão Henri Bergson, Etienne Jules Marey, Elie Faure em certa medida, fora do país, Sergei Eisenstein, Hugo Munsterberg, e o cineasta Dziga Vertov. Uma reflexão mais científica, na França, foi conduzida ao longo do tempo pelo que se denominou ao longo das décadas de *filmologia*, a partir da obra que se estendeu em reverberações críticas no campo dos estudos sobre cinema, o livro de Gilbert Cohen-Séat – *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema* (1946). O presente artigo ressoa nas modificações das pesquisas para um tipo de campo que girou entre a Antropologia, Psicologia e Filosofia da recepção fílmica, assim como o impacto de determinado clima de um cenário da crítica sobre o cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** crítica de filmes; fenomenologia; filmologia; recepção; cinema.

**ABSTRACT:** The use of proposals that choose to think about the images that the cinematographic apparatus creates came to the point, between the 1940s and 1950s, of including both the effects and even the formal construction of cinematic images in the sphere of philosophy. In France, the new language of the moving image migrated from critical analysis of art to the epistemic universe. Among the first to directly discuss cinema in this sphere are Henri Bergson, Etienne Jules Marey, Elie Faure to some extent outside the country, Sergei Eisenstein, Hugo Munsterberg and the filmmaker Dziga Vertov. Some scientific reflection, in France, was guided by what was called *filmology*, over the decades, based on the work that extended in critical reverberations in the field of film studies, the book by Gilbert Cohen Séat – *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema* (1946). This article resonates with the changes in research towards a type of anthropology, psychology and philosophy of film reception, as well as the impact of a certain climate on a film criticism scenario.

**KEYWORDS:** film critics; phenomenology; filmology; reception; cinema.

*Recebido em: 26/01/2022*

*Aprovado em: 12/05/2022*

---

\* Mestre em Imagem e Som pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos, Doutorando pela ECA – USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, professor assistente do curso de Cinema e Audiovisual da UFS – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju – SE, E-mail: [maurolluciano@gmail.com](mailto:maurolluciano@gmail.com)



É possível dizer que houve, no despertar do cinema e audiovisual como uma arte e, ou, dispositivo, artefato, modo de se observar o real, uma espécie de desenvolvimento de um campo de estudos mais acurados acima do fenômeno – já considerado de massas e preocupante. O interesse maior nas décadas pós-guerras seria demarcado por uma *filosofia* da percepção, a curva epistemológica atravessava a psicologia. Em conjunto com uma espécie de reflexão psicológica dos efeitos de uma catástrofe civilizatória recente, a obra de Gilbert Cohen-Séat, sua importância contextual e seu conceito de filmologia, trazia a sugestão de algo que, segundo notamos, já se encontrava justamente nos desdobramentos fenomenologia e de algumas relações que se fizeram entre escritores católicos da *Libération* e da resistência francesa à ocupação nazista, notadamente pela revista *L'Esprit*<sup>1</sup>, com a influência de Jacques Maritain e Emmanuel Mounier, dentre outras.<sup>2</sup> Via-se dois caminhos: um que notava a importância do audiovisual e cinema como instrumento de manipulação de massas, outro que via, nesse mesmo instrumento, uma ferramenta importante e inevitável no campo da pedagogia, educação de povos, de revelações (ou denúncias) sobre realidades não observáveis antes do instrumento. Neste período posterior às guerras mundiais, os debates sobre os impactos sociológicos e psicológicos do cinema e logo depois da TV, seja na criação de um mundo falso simulado, seja na manipulação como meio de comunicação de massas, teriam lastro no que se resultou de uma fenomenologia com nuances cristãs, ou de um espaço filosófico que flexionava uma psicologia da recepção de imagens-movimento, algo que seria posteriormente divulgado – de forma deliberada ou mais inclinada ao diálogo sobre sua validade – por André Bazin, Roger Leenhardt e na criação da revista *Cahiers Du Cinéma*. A fenomenologia que se entrelaçou com a topografia filmológica, a nosso ver, necessita de uma observação mais atenta e cuidadosa sendo esta a intenção principal deste artigo a seguir.

Pretende-se aqui separar os universos, elaborando uma perspectiva introdutória sobre as proposições de cada campo. A saber, expressa-se aqui a dificuldade do contorno grosso entre os campos que, depois de delineados, vêm-se interseccionados:

1) histórica do campo cientificista da filmologia;

---

<sup>1</sup> O notável estudo de Jean-Louis Loubet del Bayle nos traz um grande panorama dos espectros políticos e de posicionamentos do grupo que criou a revista *L'Esprit* – Cf. BAYLE, Jean-Louis. *Les Non-Conformistes des Années 30 – Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1969.

<sup>2</sup> Ver RAUCH, William. *Resistance and Revolution: Mounier and the founding of the movement républicain Populaire, 1940-1944*. In. *Politics and Belief in Contemporary France – Emmanuel Mounier and Christian Democracy, 1952-1950*. Holanda: Martinus Nijhoff, 1972.

2) histórico da reflexão filosófica de uma fenomenologia como método e proposição; e

3) a influência de um debate ético-político que prevaleceu através de grupos notadamente católicos.

### O início cristão

Apesar das confusões, dos trânsitos entre espectros da direita e esquerda europeia, expoentes que tiveram sua atuação marcada no campo católico acabaram por ser levados ao inconformismo, na imaginável dificuldade de um contexto de extremismo político das guerras, da intolerância dos espectros fascistas sobre pontos de vista que seriam inclusive tomados como próximos da revolução soviética, das imposições e bloqueios que tiveram os estudos que tentariam nos anos 30 realçar uma ética mais conjunta e democrática. Há o caso de um já reconhecido historiador que teve seu incurso na área da arte cinematográfica, Robert Brasillach<sup>3</sup>, contribuidor da revista *Les Cahiers* (1928-1930) ser acusado, julgado na França e executado por traição. Como também o exemplo de Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Max Jacob, quando foram aceitos na revista citada por olhares mais próximos de um experimentalismo e, claramente por suas intervenções a favor da poética do olhar – a partir deste aceite, Luis Buñuel e Salvador Dali e o polêmico filme *Un Chien Andalou* (1929) ganharia a atenção em uma crítica no periódico, marcando a carreira do futuro diretor espanhol e mesmo a crítica de cinema e seu impacto na sociedade. Sabe-se que esse contexto inicial de jovens críticos literários e artísticos compunham uma nova direita (*la jeune droite*), mas a crítica seria vista com o tom mais revelador de uma decadência total dos ideais do ocidente, mais elaborada no bordão de uma crise do espírito (*crise de l'esprit*). Este bordão foi localizado em uma série de revistas mais próximas ao pensamento de Charles Maurras, e contorna o campo geral católico, por vezes monarquista, que se adensa junto à ocupação nazista na França – algo que possivelmente provoca uma discussão pública mais dura e de cisões graves nos anos 1940.

Duas revistas trariam fôlego novo ao debate da liberação: *L'Ordre Nouveau*, com textos políticos sobre uma nova ordem que se criava já pela democracia republicana, e *L'Esprit Nouveau*, a conhecida revista influenciadora de nosso movimento modernista de

---

<sup>3</sup> Robert Basillach foi um jornalista e crítico cultural assumidamente de direita, homossexual, teve seu julgamento na França por ter sido colaboracionista sob o contexto da ocupação nazista. Há suposições atuais de que sua execução não tenha sido apenas, ou somente, por posicionamento intelectual e político em favor do nazismo, mas também por homofobia.

1922<sup>4</sup> com direção de Philippe Lamour e Jeanne Walter e textos sobre arquitetura, artes em geral – já era um eco do manifesto com mesmo nome, o *Espírito Novo*, de Apollinaire (de 1917)<sup>5</sup>. Apesar do ambiente conservador, a ruptura já se via, mais comedidas que as que se demandavam em um ambiente permeado pelo nazifascismo, segundo Jean-Louis Bayle, pela revista *L'Esprit* (anos 30). Novas ideias por resistentes à ocupação alemã são declaradamente polemizadas na revista, que também se reivindicava como fenomenológica. A citação de Jean Lacroix no número 16 da revista nos vale algo aqui, quando o *homem real* é posto em confronto com um *espiritual*:

A Revolução é concebida como a liberdade de Bergson: é um salto, uma ruptura criativa, um começo imprevisível que só pode ser ligado a antecedentes depois do fato e por meio de abstrações. O espírito é essencialmente o poder de realizar atos primários, a capacidade de superar a si mesmo. É, portanto, por definição, que a revolução é espiritual, pois revolução e espírito são uma coisa só (...) E quando se trata de especificar, dizem-nos que o espírito é a faculdade de expansão e de luta, que o "*homo agens*" se define pela sua agressividade. (...) Aqui já não concordamos em nada. Se tivéssemos que definir a mente, é além da passividade e da atividade que a caracterizaríamos: o homem é grande por suas invenções, ou seja, por suas descobertas, pelo que recebe mais do que pelo que faz ou cria. E, sobretudo, toda atividade, com ele, se ordena a uma receptividade mais fundamental. A contemplação é superior à ação. Sem dúvida, o *homo faber*, o *homo sapiens* e mesmo o *homo agens* são reais: os três constituem visões parciais - e, portanto, abstratas embora perfeitamente legítimas - sobre o homem concreto e real, não esgotam o homem. Mais profundamente do que tudo, o verdadeiro espírito é, a nosso ver, um valor de comunhão universal que não passa sem amor: isto é, essencialmente, não é ir além de si mesmo, nem mesmo contemplar, mas caridade. Para definir o homem em sua totalidade e profundidade, ele deve ser definido como *homo spiritualis*. E que isso às vezes pode ser acompanhado por uma certa agressividade - embora dificilmente gostemos desse termo - não somos nós que o negaremos! Mas este não é o ponto principal e, portanto, corremos o risco de nos enganarmos sobre o significado fundamental do espiritual (LACROIX apud BAYLE, p. 352, tradução nossa)

Aqui vemos algo que vai no caminho de um desdobramento via uma chamada *Revolução Necessária*, que produz uma questão sobre a presença do homem, um humanismo após as guerras que deixaram o ocidente e a sua noção civilizatória em cheque. Não haveria, segundo o tom geral, mais razão alguma em persistir nos mesmos

---

<sup>4</sup> Ver CARVALHO, Lilian Escorel. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de doutorado apresentada na FFLCH-USP, departamento de Letras Vernáculas, programa de Literatura Brasileira, São Paulo, 2008.

<sup>5</sup> Apollinaire teve também sua fama após a primeira guerra, por ter participado e saído ferido em combate. Ficou mais lembrado pela ligação tanto com o cubismo quanto com o surrealismo – o *espírito novo* também deve em reflexões ao futurismo italiano, dando certa ambiguidade política ao que se chamou de liberação, deixando sua resolução (ou ao menos tentativa) para um movimento mais à esquerda no período da resistência. A semântica da “revolução” permanecia submersa até o período pós-segunda guerra – na arte não seria diferente.

erros de uma civilização europeia agressiva, beligerante, e há no horizonte uma “revolução” pacífica, ao que parecia – o caráter mais aparentemente material de uma dialética entre o senhor (*homo sapiens*) e o escravo (*homo faber*) parece abatida na concepção de *homem espiritual* e sua “ascese” libertária.

A questão seria como falar em humanismo após as duas grandes guerras? – e a ela já se elaborava na ascensão nazista, dividindo os grupos mais à esquerda e mais à direita. Aparecem controvérsias originadas pelo uso de uma terminologia da *revolução* em vários casos que não seriam próximos de uma modificação estrutural de desigualdades sócio-econômicas que prevalecem na ordem do capitalismo e, neste caso, do imperialismo de fim do século XIX. Este termo, aliás, é utilizado tanto em esferas da direita fascista quanto da esquerda socialista, na época aqui trazida. Momentaneamente, naquele contexto e um pouco distante dos acirramentos, com propósito de estabelecer uma espécie de compreensão mais teórico-filosófica do que seria trazido da fenomenologia nos textos mencionados, percebe-se que os espectros políticos parecem caminhar um pouco à mercê de uma espécie de *razão* (ou racionalidade ocidental) *crítica*, que tenta chegar a conclusões sobre um dilema ético provocado pelos confrontos militares e civis no território europeu e, ao largo de uma crise, propõe uma ética moral da transcendência pessoal e de uma espécie de *ideal de civilização* que se estabeleça em exposição pública, na dinâmica social de uma esfera pública burguesa.

A noção de uma espiritualidade, ou de “espírito” parecia em disputa – tanto um novo espírito quanto uma nova cultura moderna se colocava à prova. Pode-se, portanto, trazer este tipo de debate ao campo da ética e das possibilidades normativas e morais logo após o que teria sido provocado pelo próprio homem e sua demonstração de força, pelo grande capital e pelo espírito burguês. Mas, também pode ser vista uma proposta que envolve uma teoria próxima às noções que se alongariam nas filosofias mais conectadas com uma fenomenologia. O chamado “*espírito*”, com uso pouco traduzível ao português, acaba também por revelar que os possíveis entrelaçamentos entre fenomenologias hegeliana, heideggeriana e husserliana passariam, em alguns debates mais estéticos, pela ótica bergsonista – antes da crítica feita por Sartre em seu livro *A Imaginação*<sup>6</sup>. A chave principal da revista *L’Esprit*, como exemplo, está no *personalismo* de Emmanuel Mounier, e da chamada Democracia Cristã, mas também em Louis Lavelle e René Le Senne com uma coleção publicada pela editora *Aubier* sob o título de *Philosophie de l’Esprit* – livros também na ordem fenomenológica. A discussão se distende decisivamente quando surge o nome de Gabriel Marcel, se não quando algo de

---

<sup>6</sup> Cf. SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Rio Grande do Sul: L&PM, 2008. p. 41-64.

revelador era posto em cena e, ou, *revelatório*, se buscava em torno de “métodos” de um catolicismo, uma proposição pela paz e uma ontologia existencial mais material<sup>7</sup>. Vejamos em Marcel que observa, por exemplo, a crítica do (ou pelo) bergsonismo explicada ao senso comum na reflexão sobre a representação da imagem cinematográfica:

Assim, devo antes de tudo explicar como a duração, ou o tempo pessoal, não pode ser representado. Devemos rejeitar vigorosamente qualquer tentativa de representar minha vida, ou qualquer vida humana, como uma sequência de imagens cinematográficas. Não é propriamente a representação espacial do tempo que é o problema aqui, mas sim a suposta relação entre uma sequência de imagens e a vida que a sequência pretende representar. Faz parte da noção de imagens cinematográficas como tais que elas se sucedem; elas seguem nos calcanhares uma da outra e uma toma o lugar da outra. Como um mero espectador, supondo-me em estado de extrema fadiga ou talvez de perfeito relaxamento, deixo-as passar por mim, como na beira de um riacho se deixa passar a corrente. Mas na medida em que há uma substância real em minha vida, ou na vida de qualquer pessoa, é impossível que minha vida se reduza a um mero fluxo de imagens, e impossível, portanto, que sua estrutura seja meramente a de uma sucessão. (MARCEL, 1950, p. 189, tradução nossa)

O real (ou realismo) em foco na chamada *substancia real*, contra a superfície artificial das imagens do cinema. O trecho se encontra em seu texto *União: identidade e profundidade*, após uma exigente reflexão sobre a ontologia ética pessoal, longe de qualquer questionamento mais profundo que viria no futuro sobre, por exemplo, o que as ressonâncias de uma psicanálise ainda poderiam abalar nas estruturas lógicas e sobre um sentido da *presença no mundo*. A ideia ali, mesmo no rastro de Bergson, ainda se voltava à noção de Espírito, muito cara à fenomenologia alemã – mas a discussão ética passa insistentemente pela decadência de um mundo pós-guerra. Há uma vergonha, uma espécie de escolha fatal por parte dos franceses apoiar a ocupação nazista, talvez portanto veja-se um aprofundamento a respeito de um *novo ideal*, ou uma *nova ordem* atrelada a uma nova concepção de humanidade a ser elaborada conjuntamente à sociedade – uns aderiam pela revolução, outros pela pedagogia individualista. Uma “profundidade do ser”, do espírito, se encontra em revistas como a *Cahiers, Esprit, Combat, L’Ordre Nouveau, Réaction*, mas nem todas tiveram proximidade com uma esquerda que se organizaria em torno do pensamento cristão, muitas vezes o percurso seria pela ausência de debate ideológico e por uma proposição mais institucional.

---

<sup>7</sup> Ver MARCEL, Gabriel. Togetherness: identity and depth. In. *The mystery of being*. Grã Bretanha, The Harvill Press: 1950. P. 189.

Pensamos aqui que a noção de identidade, da alteridade, mesmo da *presença*, da *existência*, *encarnação*, uma psicologia da *personalidade*, ganha mais atenção na medida que um humanismo existencial entra em cena nas discussões públicas – e o cinema desta época reflete sobre este debate amplo. Entre 1930 e 1950 evoluções técnicas do audiovisual permitem não apenas uma imersão maior do espectador devido à junção da imagem e som no fluxo de exibição, provocando uma experiência temporal diferenciada da plástica do filme silencioso, mas principalmente no encontro com outras culturas, outros mundos, outras presenças não totalmente significadas na história do que se chamou de *humano*. As igrejas, apesar de significarem o “espírito do passado” são, neste tempo, também espaços que abrigam cineclubes<sup>8</sup> na América Latina, e muitos representantes do Vaticano veem-se envolvidos em debates públicos sobre os resultados sociais do cinema no entorno atual. Neste patamar, o aparato cinematográfico analisado nos círculos existenciais franceses provocaria algo além da melancolia pública do ódio ao outro a alteridade pelos usos do audiovisual em propagandas de estados nazifascistas. O tema do *encontro* com o outro é timidamente dimensionado, aos poucos, na discussão da presença e personalidade – e este outro pode estar na tela, ainda que sob o efeito de imagens não absolutamente próximas do chamado real. Vê-se esse início de discussão no excerto citado de Marcel, pois a imagem que não pertence ao espectador e sua vida provavelmente pertenceria a *outrem*.

### **A rachadura do humano – presença do outro**

Na década de 1940 os movimentos de cineclubes junto a explosão de revistas de cinema são evidentes. A citar *L'Écran Français*, *Cinévie*, *Cinéma* e *Cinévue*, e tanto na *L'Esprit* quanto na *Les Temps Modernes* abre-se espaço para teoria do então tema contemporâneo do cinema. É em 1948 que se organiza, então, um cineclubes que influenciaria fortemente o cenário de discussões sobre filmes voltados à reflexão das artes, e que certamente produziu um ambiente mais próximo do surrealismo na atmosfera impregnada pelo cristianismo na França. O festival de Biarritz, no ano de 1949, e a continuação da exibição no ano de 1950, traz ao público do país uma espécie de cineclubismo de vanguarda, meio fechado (como se dizia, para poucos), com filmes norte-americanos e alguns poucos conhecidos franceses. Organizam este evento, dentre outros: Jean Cocteau, Roger Leenardt, Orson Welles e Robert Bresson – este último com filme exibido. Teria sido apenas uma defesa da avantgarde, caso o nome de André Bazin

---

<sup>8</sup> LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *O movimento de cineclubes na América Latina: civilizacionismo e engajamento político. Argentina e Brasil (1940-1970)*. In: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História. 2005.

também não fosse um importante na curadoria e no texto de apresentação do primeiro festival. Foi conhecido, o festival, como também “*Festival du film Maudit*”, ou “*Objectif 49*”. Michel Marie o menciona como um dos centros da Nouvelle Vague, mas também do projeto futuro da revista de Bazin, Roger Leenhardt e Danoil-Valcroze (há também a presença de Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jacques Rivette na organização do festival)<sup>9</sup>. Uma surpresa acontece, dentro do núcleo de intelectuais por uma vanguarda no cinema, na linha do cinema-arte de Moussinac e Dullac<sup>10</sup>: o jovem cineasta Jean Rouch apresenta *Initiation à la danse des possédés*, e acaba ganhando o único prêmio, o de filme não comercial, do festival. Este filme não se encaixa nos gêneros dos filmes em geral exibidos, que vão desde a autores como Nicholas Ray, Luchino Visconti, Norman McLaren, Kenneth Anger, nem parece dialogar com o amplo entendimento da “maldição” entoado pelo festival. O choque provocado por Rouch estaria na confecção de um filme que provoca a visão tanto de uma pretensa vanguarda intelectual, elite do conhecimento europeizado (o espírito civilizador), quanto de uma percepção do que o “homem”, ou o humanismo seria naquele contexto. A “objetiva” do real mais incisiva e constrangedora do estrangeiro chamado primitivo em questão. O surrealismo é, se não vetor do que o festival traz à tona, um horizonte. Algo, portanto, já sai do berço católico e cresce para longe da tutela, ou da mediação, dos intelectuais fenomenólogos cristãos, já considerados como que fora do tempo do mundo em abertura internacional. O que os cineastas e pesquisadores do tema não conheciam, ou não pareciam ter contato, de repente vem à tona em algum choque provocado pela presença de Jean Rouch no festival de arte. Todo um histórico de filmes de viagem, filmes etnográficos, resultados de pesquisas em antropologia de, por exemplo, Marcel Griaule com os Dogon em Mali – exemplo muito citado como estudo, mas não como cinema – , se coloca atrás de Rouch em sua presença naquele momento. Em 1953 funda-se o Comité du Film Ethnographique, com Lévi-Strauss, Griaule, André Leroi-Gourhan, Germaine Dieterlen e Henri Langlois na equipe inicial. Este último teria papel fundamental e já conhecido na cinemateca de Paris anos depois.

A época ainda era impregnada pela noção de declínio. No fundo, é certa a percepção de uma ruína pública, uma decadência geral do ocidente (a exemplo de SPENGLER, 1973), um questionamento sobre a crise do conceito de humanismo e, ou, humanidade. O conceito de *espírito*, portanto, engaja a crítica moral - que, apesar de

---

<sup>9</sup> MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011. pp. 32-33

<sup>10</sup> Cf. XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: 1978. A base para uma delimitação do campo do cinema como Arte acaba sendo fundamental para uma provável virada para seus usos mais próximos de uma vanguarda artística europeia.

endossado por uma inclinação cristã, já parecia rever seu campo de atuação como terminologia política em meados dos anos que sucederam a segunda guerra. A Democracia Cristã, como baluarte contra qualquer revisão do monarquismo, entra na berlinda mesmo com seus avanços institucionais. Em termos, a *presença* no mundo<sup>11</sup>, envolvendo não apenas a responsabilidade social civil, mas também - e talvez fosse esse o caminho mais delineado - a encarnação de algum humanismo ainda possível, algum sentido de comunidade. Grande parte do pensamento francês desenvolvido após as guerras tem sua âncora em uma percepção das identidades possíveis diante da crise. As imagens das máquinas, novas mediações técnicas, despertam um interesse que não podemos resumir apenas como algo “teórico”. No andar do que era proposto, Gilbert Cohen-Séat lança seu ensaio alinhavando o que sobrava dos avanços cristãos pela democracia e algum sopro científico e pedagógico sobre o cinema e seus efeitos no social – a adesão ao grupo de estudos de filmologia é grande<sup>12</sup>. A certa medida, em um desenvolvimento teórico sobre o cinema e o humanismo, Séat diz sobre um dualismo moral característico dos efeitos dessa nova arte que não se decide entre a manipulação, destruição, decadência, e a insurgência de uma nova relação possível com outros mundos e esferas possíveis da alteridade (ou das culturas):

Que a vocação do cinema possa assim explicar e justificar o equilíbrio da sua dualidade inicial, a ideia de civilização não recusa acolher. Essa ideia pressupõe que o homem é capaz de criar as condições para sua vida superior. A civilização tem como objetivo o florescimento da vida humana, ou melhor, supõe que, na marcha da humanidade para um fim que desconhecemos, o florescimento da vida humana constitui, segundo nossa lógica, uma condição primordial. (COHEN-SÉAT, 1946, p. 30, tradução nossa)<sup>13</sup>

Quando publicado pela primeira vez em 1946, o ensaio já tentava coordenar alguns apontamentos sobre a existência da midiaticização e das novas imagens que se fabricavam através do cinema, da influência massiva e dos efeitos produzidos nas sociedades contemporâneas. Um fato social, ou uma representação do social, mas também uma espécie de fenômeno científico a ser analisado, explicado - principalmente

---

<sup>11</sup> Está aí neste ramo conceitual a noção maior de *dasein*, ou seja, o *ser no mundo*

<sup>12</sup> Instituições que estiveram na concepção da associação de pesquisa em filmologia (*association pour la recherche filmologique*): *Collège de France, l'École pratique des hautes études, l'hôpital Henri-Rousselle, l'hôpital des enfants malades, CNRS, l'École normale supérieure, l'École nationale supérieure des Arts et Métiers, l'École des Arts décoratifs, Sorbonne*, dentre outros representantes de revistas e institutos. Cf. La création de l'association pour la recherche filmologique, 1895, 66 | 2012, disponível em: <http://journals.openedition.org/1895>

<sup>13</sup> COHEN-SÉAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1946.

por razão de um contexto pós-guerra enfaticamente relacionado às manipulações produzidas pelos organismos de propaganda ideológica da primeira metade do século.<sup>14</sup>

Em 1958, data de publicação da chamada *nova edição* do livro de Cohen-Séat<sup>15</sup>, já há em força da época um culturalismo que, ao certo, aproximou-se da antropologia. Aliás, o caminho entre a existência no social, a presença humana no mundo moderno e o homem antropológico rendeu, então, grande parte dos debates éticos após os resultados aos poucos explicitados do nazismo na Alemanha. A contribuição de Edgar Morin, Georges Friedmann na área das comunicações, tanto quanto a de Pierre Francastel, Etienne Souriau, são fundamentais para o grupo de pesquisas como para a revista de filmologia em seu delineamento entre a psicologia, sociologia (no caso pelo flanco antropológico) e estudos fílmicos. O caso de *O cinema e o homem imaginário* (1956), livro comentado em textos diversos, partir de um tipo de antropologia como ponto de vista do homem então contemporâneo seria algo que divergiria levemente dos estudos da alteridade mais fenomenólogo-existencialistas - pois vê-se ali que talvez haja o sentimento de que *o autor*, tanto como suas teorias humanistas, estivesse no contexto das discussões sobre o *homem* em um *approach* que acrescente a ele uma ficção elaborada na forma dos estudos antropológicos de campo. Há os que não consideram a obra um livro que se encontra no campo de estudos laboratoriais da filmologia<sup>16</sup>, devido ao tamanho de sua força de inflexão. No entanto, ao longo de sua teoria sobre o imaginário no filme, Morin cita constantemente Cohen-Séat, tanto quando Jean Epstein - cineasta com proximidade expressa às pesquisas ditas laboratoriais da vertente.<sup>17</sup> As aproximações com o surrealismo, em Morin, são postas à prova. O que se alonga na fenomenologia naquele grupo de estudos institucionalizado agora seria uma concepção de re-*encantamento* proporcionado pelo cinema ao longo de sua então pequena história. Por outro lado, principalmente, a *situação cinematográfica* (Casetti, p.113), percebida como o momento crucial da sociedade totalmente envolvida pelo cinema e pela TV. Seja pela via de uma concepção de sociedade de massas, seja pela chamada nova psicologia, que tentaria modificar estudos mais abstratos de distantes do empírico a um caminho

---

<sup>14</sup> Ver ALBERA, François, LEFEBVRE, Martin "Présentation. Filmologie, le retour ?". *Cinémas* 19, no. 2-3 2009 : 13-56, disponível em <https://doi.org/10.7202/037546ar>

<sup>15</sup> Nesta década, poucos anos antes da nova edição do livro de Cohen-Séat, Edgar Morin e George Friedmann participam ativamente do *Congrès International de Filmologie* em Paris, 1955.

<sup>16</sup> Cf. CASETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2010. pp. 55-65.

<sup>17</sup> LE FORESTIER, L. *Entre cinéisme et filmologie: Jean Epstein, la plaque tournante*. *Cinémas*, 19 (2-3), 113-140. Online disponível em <https://doi.org/10.7202/037550ar>, 2009. Acesso em : 12 de fev. 2022.

mais materialista e científico (não por acaso, há também a mudança de uma tradução de espírito, *esprit*, para “mente” humana, tal como era feito no universo anglo saxão).

Criada em 1945, o papel da UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, já em fins dos anos 1950 e início de 1960 foi decisivo: ela já é citada em prefácio no livro de Cohen-Séat de 1946. Na carta de fundação, ela se coloca como uma instituição que se propõe como mediadora da paz diante das ruínas éticas das duas grandes guerras. Sabe-se que Georges Sadoul, como Paulo Emílio<sup>18</sup>, dois nomes que lembram a história do cinema, ou um recorte historiográfico do mesmo, tiveram seus projetos dentro do escopo de atuação da instituição. Sadoul, especificamente como um pesquisador avulso ligado à cinemateca francesa como também ao instituto de filmologia, resolve constituir uma missão pela preservação de filmes – em seu início, mesmo nas revistas de filmologia publicadas, demonstrava um interesse pela sintaxe fílmica, e chegou mesmo a tentar aproximar uma teoria de Siegfried Kracauer ao grupo francês. As publicações da UNESCO, mesma época dos estudos filmológicos, giraram em torno das mudanças técnicas que naquele contexto já permitiam ao audiovisual a exibição em novos dispositivos domésticos, a gravação móvel e facilitada por câmeras e gravadores portáteis, a formação geral de um público para tal *cinema contemporâneo* – as implicações da formação deste público no ornato do cinema moderno. O cinema já na abertura para o mundo, também reportaria as questões de mundos distantes do ideal civilizatório – essa questão provoca uma percepção de tanto as novidades que uma modernidade promissora pela paz quanto a de um passado museológico humano vivo – realidades modificadas pelas temporalidades distintas de diversas culturas. Percebe-se uma observação (visualização) da humanidade em suas particularidades distintas, portanto. Ao longo do ensaio sobre a filosofia do cinema, de Cohen-Séat, o teor geral passa de uma pedagogia sobre os efeitos psicológicos das imagens mundanas à recepção do público formado nessa “situação cinematográfica” do social. Algo que se assemelharia ao “mundo do cinema”, mencionados tanto por Sadoul quando por Rouch em alguns de seus textos<sup>19</sup>. Na primeira parte do livro de Cohen-Séat o debate se volta para a noção de

---

<sup>18</sup> Ver ZANATTO, Rafael Morato. Paulo Emílio, Filmologia e Cultura Cinematográfica. In. NASCIMENTO, Francisco de Assis; SILVA, Jaison Castro; SILVA, Ronyere Ferreira (orgs.). *História e Arte – Teatro, Cinema, Literatura*. Teresina: EDUFPI, 2016. pp. 241-258.

<sup>19</sup> Aqui entra a relação exposta, por exemplo, no prefácio de Rouch (1971) ao livro sobre Dziga Vertov de Georges Sadoul, anos mais tarde deste momento entre a iniciação do Cinema Direto (fins de 1950): “Quando Edgar Morin e eu decidimos fazer de *Crônica de um Verão uma experiência nova de “cinema-verdade”, nossa única intenção era fazer uma homenagem a Dziga Vertov, sem entretanto nos dar conta de que jogávamos com o fogo sempre chocante de um cinema pronto a nos explodir nas mãos, e foi necessária toda a amistosa sagacidade de Georges Sadoul para nos ajudar a dividir os petardos molhados daqueles verdadeiros coquetéis Molotov.” Online Disponível em <http://www.contracampo.com.br/60/cincoimagensdevertov.htm>, acesso em 12 de janeiro de 2022.*

humanismo após a invenção do cinema – a questão da verdade perpassa este campo geral. Algo que foi percorrido aqui ao alto, na modificação dos termos, ou, como prefere o ensaio citado, do vocabulário cinematográfico através da filmologia. Cohen-Séat expõe:

Não há evidências de que o espetáculo cinematográfico saberá manter a comunidade que ele criou. Está aí, para tanto dizer, seu problema final: ou o cinema não deve preservar de sua unidade nada mais que uma aparência material, e a *presença do público* significa apenas uma curiosidade fugaz diante da novidade de um jogo; ou civilização deve esperar da emoção cinematográfica uma intervenção significativa. (COHEN-SÉAT, 1946, p. 29, tradução nossa)

O grifo sobre a “presença do público” é do próprio autor, na sombra do chamado a um dualismo pertencente ao cinema, como citado. Mas ele completa no mesmo capítulo, intitulado *Cinema et Humanisme*:

Não é impossível que o cinema, por sua vez, se torne dividido por fronteiras e por línguas, apesar das demandas econômicas que tendem a tornar o filme uma mercadoria internacional. Cada produção levaria cada vez mais a marca de sua origem local. Veríamos uma obra filmica de sociedades de origem greco-latina, por exemplo, tão longe dos filmes asiáticos quanto do "Nô" Japonês de uma tragédia de Racine. Seria um enorme fracasso. Não é inimaginável que a fragmentação vá muito mais longe. Dentro de um único grupo geográfico, ou melhor, linguístico, os espetáculos do cinema poderiam ser ainda mais diferenciados, dependendo dos principais estados do público: dependendo de como os vários públicos tradicionais se reúnem em torno do teatro clássico ou drama popular, *music hall* ou *vaudeville*, novela ou conto de fada. (COHEN-SÉAT, 1946, p. 29).

Ainda que haja a tal “situação (histórica) do cinema”, se o mundo é dividido entre nações soberanas, ele deve ter seus “mundos” (suas culturas cinematográficas) também divididos. O espetáculo, portanto, é forjado dentro de “humanismos”, a depender da situação que se encontra o cinema e sua evolução técnica.

Como se sabe, um caminho se formou entre a fenomenologia e o estruturalismo naquele momento histórico. Esse caminho pode ser encontrado intuitivamente desenvolvido nos textos citados. Na coletânea intitulada *Presses Universitaires de France*, Amedee Ayfre propõe um olhar sobre as proximidades produzidas pelas presenças humanas – algo que não parecia novo, mas um comum (ou uma noção da comunidade) já muito esticada por uma compreensão de uma ética global. *Cinema et presence du prochain – quelques problèmes d'estetique et d'anthropologie* de 1957, data chave, consagra em certa medida uma espécie de procedimento que André Bazin teria começado, pois a chamada *iconosfera* se vale de um duplo do humano na confecção, ou comparação, com a figura do *outro*.

A escolha estética do diretor, com efeito, orientará definitivamente a relativa indeterminação da mediação fílmica. No nível técnico, não tínhamos certeza se era apropriado falar de presença em imagem ou presença real. Em nível de arte, o diretor terá que escolher. Como uma forma de usar a câmera primeiro, e o filme logo após, vai trazê-la para um universo muito mais determinado onde o acento que será colocado ou na imagem, ou no que a imagem é. (AYFRE, 1957, p. 64, tradução nossa)<sup>20</sup>

A noção de autoria, além de artística, como se vê, é também devedora de um essencialismo fenomenológico. O que Gabriel Marcel teria dito sobre a influência, o ato da imagem sobre o espectador na duração que a imagem possui, é algo que pode ser lembrado. André Bazin<sup>21</sup>, citado por Ayfre,<sup>22</sup> poria em disputa um entendimento sobre o plano sequência como duração *mais próxima do real*, ainda que dentro de um invólucro que a imagem permite em seu conjunto de afecções. O chamado “acento”, trazido por Ayfre, também é traduzido por *sotaque*, modo singular de uma língua que se produz sobre a imagem de cinema. Sendo as línguas múltiplas, são também as culturas, as linguagens, as recepções – mesmo que o “humano” pertença ao signo universal. Ainda assim, e sobretudo, há um real além da imagem, por certo, ainda que ele seja imitado pelo cinema e sua técnica de *realizar* o real – tal como se vê no ícone<sup>23</sup> da fotografia – e é o que a subjetividade do autor promete. Essa imitação transcende, portanto, o real, e o dota de sentido – segundo o autor e, ou, artista. Ela “atrai a admiração bem mais que os originais eles mesmos”<sup>24</sup>. Essa chave de um realismo transcendente faz parte de um germe que, aludido ao longo da história de um pensamento francês sobre a imagem, engendrou conceitos futuros sobre o *simulacro*, ou mesmo uma semiologia. Não haveria, sobretudo, uma presença física plena do outro na imagem fotográfica ou cinematográfica – mas há um imaginário elaborado sobre este outro, que é colocado em uma espécie de universo autônomo<sup>25</sup>. Ainda que haja a força do real no plano sequência, ele é construído pelo autor segundo determinado sentido que se tenta constituir em uma narrativa. Ayfre também traz um trecho do conhecido texto de André Bazin, *A ontologia da imagem*

---

<sup>20</sup> AYFRE, Amedee. *Cinema et presence du prochain – quelques problèmes d'esthétique et d'anthropologie*. In. *Présence D'autrui*. França: Privat, 1957.

<sup>21</sup> BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In. *O que é o Cinema?*. São Paulo: CosacNaify, 2014.

<sup>22</sup> AYFRE, A. Op. Cit. p. 63.

<sup>23</sup> A inserção da *iconografia* como terminologia em estudos na psicologia da época traz indícios de que o termo não era citado apenas como um recorte dos estudos e teorias da história da arte. Ela traduziu por algum tempo algo da sociedade medieval em sua *realidade* em inúmeros catálogos de museus, mas foi transposta ao mundo moderno de alguma forma também pelos estudos tanto da fotografia quanto, posteriormente, do cinema.

<sup>24</sup> AYFRE, A. Op. Cit. p. 64.

<sup>25</sup> Id. p. 67

*fotográfica*, para mencionar o raciocínio sobre a “liberação do barroco”, efeito de uma migração das artes plásticas para a nova arte fotográfica. Há uma liberação também através da iconologia da morte, produto da fotografia. A imagem faz perdurar, em sua realização de um presente que se torna passado guardado (tal como a mumificação), o sentido da presença humana – de sua figura, de seus gestos, atos, eventos. Essa descoberta existencial(ista) sobre o cinema, junto a uma influência maior da filosofia bergsonista, certamente passa por um olhar mais cuidadoso na década de 1950<sup>26</sup>. O universo autônomo das imagens, ainda que seja compreendido pelas artes, pela estética, pelo olhar do autor, em uma filosofia embebida pela fenomenologia, ele faz parte, como dito, do chamado *campo transcendental* – um tipo de rede conceitual muitíssimo influente no século passado que cravou um dos seus sentidos exatamente na finitude do ser, no caráter perecível e transitório do humano e na possível sobrevivência do pensamento além do homem. Sobretudo, percebe-se aqui um dos fundamentos da teoria autoral que teria sido eixo da revista *Cahiers Du Cinema*, algo ainda a ser melhor traduzido.

É notado também um novo realismo com fonte no caráter revelatório daqueles debates católicos dos anos 1930, aqui mencionados. Ao tempo que a imagem fotográfica faz persistir a presença, também retrata a sua morte – e aqui é chamada a metáfora do santo sudário, tal como fez Bazin. Persiste o dualismo (positividade da vida, negatividade da morte) também nos usos da nova arte. Grande parte do ambiente soava impregnado por uma motivação política que buscava a responsabilidade social, após guerras e suas milhões de mortes bastante visíveis em campos de batalha, de trabalho e em prisões. O impacto era grande. Este novo realismo que tentaria resistir diante das ruínas e de um mundo morto também seria pauta de autores em obras literárias, mas foi, com mais certeza, lugar comum no cinema neorrealista e de alguns documentários próximos das artes<sup>27</sup>. Um dos parâmetros para aceitar este realismo brutal e cruel teria sido a abertura ao olhar antropológico do outro – este é o centro de uma outra perspectiva transcendente que deriva de um kantismo. Colocar um fim na metafísica com manejo cristão nos textos sobre cinema presume-se ter sido uma tarefa demorada e árdua no

---

<sup>26</sup> Nos ampara de forma tanto esclarecedora quando na formalização de uma unificação do sentido o prefácio de Ismail Xavier ao livro *O que é o cinema?* de André Bazin. São Paulo: CosacNaify, 2014. Mas a morte, ou a finitude do ser, já era um tema bastante polêmico no chamado existencialismo. Cf. WAHL, J. *Historia del existencialismo*. Buenos Aires: Deldalo, 1960. Neste livro vemos uma improvável conexão causal feita em debate público entre Kierkegaard e Kafka – a presença de uma angústia e do sentimento de “indefesa” do *mundo abandonado por deus* predomina em um início do existencialismo.

<sup>27</sup> Se não *morto, decadente*, conforme se utiliza as ruínas de um passado europeu pós-catástrofe.

início do século XX na França, às vezes nem tão desejada, em um exercício que se contornou apenas com um existencialismo que se volta por uma ontologia do ser imaginado, ou, de modos de ser – algo que não se fechou completamente nas entradas em debate com a clínica psicanalista e alguns experimentos da psicologia de então. O surrealismo, já sorrateiramente mencionado aqui, seria uma curva, na aceitação da psicanálise como parâmetro de observação não mais de um mundo “revelado”, mas, agora, um mundo “relevado” ao inconsciente.

### Filmologia e a alteridade

Em uma discussão ainda muito próxima da filosofia, Ayfre e Henri Agel entram na relação possível entre aquele caráter revelatório do cinema e o que se compreende sobre uma transcendência. Em determinado momento, aparece a divergência importante aqui:

Mas é preciso colocar em jogo essa ambivalência do sagrado, com uma ambivalência análoga da imanência, se quisermos levar em conta certas observações de Gabriel Marcel, que justamente se recusa a identificar transcendência diabólica e natureza, instinto, embora ambos possam jogar simultaneamente. Basta dirigir a linha de imanência humana do instinto à razão, do inconsciente à consciência, do homem animal ao homem espiritual. (AYFRE, Amedee, AGEL, Henri, 1953, p. 134, tradução nossa)<sup>28</sup>

Esta zona abre um caminho que, segundo os autores, leva à “parte irreduzível em mim que é a paixão”, dizem citando Bataille. O domínio demoníaco, do obscuro, daquilo que se colocou nos espaços do inconsciente, revela um sagrado que elevaria também um instinto destrutivo – na dicotomia simplista, porém basilar, entre uma transcendência divina e imanência demoníaca. No teatro de Gabriel Marcel, os questionamentos pascalianos e kiekergaardianos, a revelação pela ascese da imagem sagrada, todas as possibilidades de um domínio do mistério estão ainda no posicionamento do indivíduo diante do mundo próximo. Estariam neste domínio os primeiros filmes que se puseram na insígnia da arte, e, se não estivessem, seriam trazidos a esse campo de discussões entre 1940 e 1950. O grande problema: qual é esse “mundo”. Com certa distância da elevação, progressão do espírito, da procura pelos ideais civilizatórios, é que surge o vetor mais científico de um estudo psicológico dos efeitos do cinema no social. Mesmo

---

<sup>28</sup> AYFRE, A, AGEL, H. *Le Cinéma et le Sacré*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1953. p. 115. Os autores também dizem, reiterando nossa hipótese de influência de um método de observação de época: *A evocação de uma transcendência através do realismo fenomenológico é função da fidelidade genuína da descrição concreta e global do real*. p. 134.

notando que estes estudos já estavam em andamento neste campo fenomenológico cristão. Nomes conhecidos que participam dessa transição, tais como Etienne Souriau, Leon Moussinac, Georges Sadoul, Jean Epstein, e mais tarde, Jean Hypollite, Merleau-Ponty, Jean Wahl, Edgar Morin, dentre vários outros. Uma mudança de tom, de direção é vista na primeira assembleia de constituição da *Association pour la recherche filmologique*, Claude Vermorel menciona que “Charles Chaplin, o qual, como é sabido, ensaiava seus filmes em uma sala popular, de preferência, para ver quais podiam ser as reações comuns de um negro, de uma criança, de um intelectual, já que o cinema se dirige a todos os públicos” (BEGOÑA, p. 25)<sup>29</sup>. Os esforços sobre a atenção da alteridade ficam mais evidentes, nos estudos – a concepção espiritual se esvai aos poucos, entra um olhar mais sobre as culturas do mundo.

Jean Epstein colabora com os novos potenciais estudos também publicando sua visão de mundo, ou do “além mundo” que o cinema pode revelar nas suas imagens. A lembrança que fica para alguns é a influência inicial de Epstein na formação de um dos poucos que se auto considerou surrealista – o já citado Luís Buñuel. Mas em seus livros, como *Inteligência de uma máquina*<sup>30</sup>, assuntos que derivavam de uma filosofia menos ligada à transcendência revelatória, e muito mais a uma revelação da impressão da realidade bruta antropológica<sup>31</sup>. Esse novo tom relacionado ao primitivismo de uma estética surreal daria ao olhar menos cristão os instrumentos necessários, como se infere – daí provavelmente se infere a importância do festival de Biarritz.

Já em 1963, Henri Agel, um dos nomes importantes junto a L’Herbier e Jean Mitry na formação de novos cineastas com o IDHEC, assumiria a devida importância destes novos estudos etnográficos na concepção de um cinema onírico, dos sonhos de um mundo distante – uma ficção por peregrinações que lembram colonizações -, em *O Cinema tem Alma?*. Fato é que a concepção de transcendência moral muda de endereço, pois não há mais moralismo suficientemente aceito no público leitor de críticas de filmes. O demoníaco de Epstein, Moussinac, Cocteau e, ao longe pelo transe de Rouch, resolve aparecer como perspectiva que estabelece o obscuro, o negativo, o inconsciente nas telas de filmes da década de 1960. Uma antropologia da visão mais seca do realismo não sobrevive como concepção. O *plus* do real, que viria do aparente impressionismo dos

---

<sup>29</sup> O livro do Frei Mauricio de Begoña, publicado em Madrid, é um exemplo da continuidade da relação com o Vaticano. Cf. BEGOÑA, Fray Mauricio de. *Elementos de Filmologia – teoria del cine*. Madrid, 1953. A este ponto, Cf. ALBERA, François et LEFEBVRE, Martin. *Présentation. Filmologie, le retour ?*. Cinémas 19, no 2-3, 2009. pp. 13–56.

<sup>30</sup> EPSTEIN, Jean. *L’Intelligence D’une Machine*. Paris: Jacques Melot, 1946.

<sup>31</sup> Cf. PIAULT, Marc. *Antropologia & Cinema – passagem à imagem, passagem pela imagem*. São Paulo: UNIFESP, 2018. p. 134.

Lumière, que se estabeleceu como algo que herda a fotogenia<sup>32</sup>, sim. A câmera olho, do soviético Dziga Vertov<sup>33</sup>, que provoca um primeiro súbito olhar sobre o “outro humanismo” de então para o intelectual europeu, a saber, o do pobre (campesino ou urbano) e proletário<sup>34</sup>. Na medida que essa alteridade se espessa em múltiplas e distintas camadas de singularidades, ou seja, quando ela já não se fecha nela mesma como o hábito das ruas, o vivente do trabalho, outros *outros* aparecem como reveladores de uma realidade tida como inconsciente. O cinema, aparato do real, cria uma *situação* de espetáculo para um mundo que era invisível – Rouch, que constantemente citaria o cineasta russo, teria feito isso vir à tona com seu discurso que incorporou a base de uma participação da câmera no amálgama filmado, mencionada por Morin<sup>35</sup>. Mas o choque então referido do que parecia exótico só foi aos poucos transformado em história.

### Considerações finais

A compreensão de um novo real (novo realismo), de novas realidades – ou de novos reais -certamente deve-se à chamada evolução técnica dos modos de reprodução cinematográfica. Esse tema foi, como se percebe, um alvo epistemológico geral que perpassou ambientes permeados pela tradição cristã, pela psicologia mais experimental, pelos estudos das artes no caráter histórico e das significações hermenêuticas, por uma fenomenologia, em geral, que chegou a se denominar “*filmologia*”. A transcendência filiada ao universo católico europeu de modifica brutalmente em um novo uso do termo – tal como na *redução fenomenológica* do campo transcendental. A temática trouxe, se não em centro, nas tangências, os problemas que existiam nesse campo dos fenômenos – no caso do cinema, o que ainda persiste da transcendência no universo dos reais transformados em imagem-movimento? O tema não pareceu se esgotar em todo o século passado, cresceu com a semiologia e com o conseqüente encanamento das linguagens, deixou logo pra trás a verve mais próxima da antropologia e de um caminho traçado

---

<sup>32</sup> A tríade Epstein, Morin e Cohen-Séat confirmam o uso deste *plus* do real.

<sup>33</sup> Como vetor de um histórico de uma espécie de deslocamento do olhar na ligação de uma fenomenologia e o histórico de pesquisas russos, ver o estudo paradigmático de BUCK-MORSS, Susan. *A Tela do Cinema como Prótese de Percepção*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2009. Talvez não seja de se estranhar o início de *Três Canções para Lênin* (1934) com povos interiores da então União Soviética, na cultura antiga eslava adicionada a um campesinato mongol – algo muito distante do evocado em geral pelo cinema russo exportado.

<sup>34</sup> Já Georges Sadoul, tal como Paulo Emilio, antes de escrever sobre cinema publicou textos em revistas comunistas. Ver *La Revolution Proletarienne, Voici Moscou, La Défense*, dentre outras.

<sup>35</sup> Vê-se a conexão entre esta noção de participação e a *auto-mise en scène*, cunhada por Etienne Souriau e citada por Claudine de France, discutida por FREIRE, Marcius. *Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”*. Significação, vol. 39. núm. 38, julho-dezembro, 2012, pp. 27-39.

pelas vanguardas surrealistas por outras aberturas que se construíram pelo estruturalismo de um estudo das linguagens formalizadas. Discutiu-se, nessa mudança do transcendental, em termos, uma nova objetividade – que, em passagem, necessitaria um aprofundamento teórico na razão de um entendimento. Porém, ao ponto que o estruturalismo francês se desenvolvia como horizonte tanto de discurso quanto de discussões sobre a “nova existência”, críticas ferozes a um existencialismo etéreo e ligado à mencionada transcendência também surgiram. Haveria muito o que se distender sobre o tema, que aqui, deu-se a introdução nas colocações entre um caminho aberto da psicologia à antropologia, indicado pelo grupo de estudos, revista de filmologia.

Por outro lado, é notável a presença dos debates políticos, em relação direta com a opinião pública da época, formada pela força destrutiva das duas grandes guerras. As experiências, portanto, não seriam as mesmas de um mundo nacionalista e fechado – os confrontos também abriram discussões sobre encontros, soberanias, relações entre nações – caso mais especificamente notado pelas publicações da ONU - Unesco. Este mundo contemporâneo se elaborou em campanhas mínimas, muito pequenas em relevância, mas deram sentido maior às lutas anti-coloniais encampadas a partir da década de 1960. Se juntamos, portanto, estudos da percepção (lado psicológico) e novas relações inter-humanas (antropologia), conhecemos o que se pode dizer de algo de uma epistemologia das ciências sob o olhar de um estruturalismo que se condensou junto à fenomenologia.

É possível notar mais tarde esta fenomenologia retornada com Christian Metz, já na forma semiótica aliada à psicanálise. Há relações que se estabelecem desde Morin, Mitry e esse novo debate. Porém, interessante é notar a falta do campo do *surreal* nos estudos do inconsciente atualizado nos anos da *fenomenologia semiológica* mais próxima do estruturalismo. A *situação cinema*, tão mencionada sobre a filmologia e os primeiros estudos teórico-filosóficos sobre o cinema, ganha uma força de delimitação de uma linguagem que jamais teve – houve também, importante mencionar, a continuação dos estudos de Cohen-Séat sobre a televisão nos anos 1960<sup>36</sup>. Os problemas de formação de uma literacia no público consumidor do audiovisual estão, logo, na frente de textos que se permitiam críticos – não se poderia mais falar de uma “essência” do filme, única, totalmente singular, sem estabelecer as redes estéticas que formam o olhar do(s) espectador(es) que se vêem imersos em sua plenitude no mundo das telas. Se há telas, há linguagens específicas (não universais) que se desenvolvem segundo determinados

---

<sup>36</sup> CHOEN SÉAT, G, FOUGEYROLLAS, P. *La influencia del cine y la television*. México: Fondo de cultura economica, 1967.

segmentos de públicos. E se houve um dia através da filmologia um estudo que pareceu laboratorial e experimental, utilizando de reflexos do “uso das telas” em crianças como material de textos para suas revistas publicadas, na forma de uma presença do cognitivo como novo modelo de estudos sobre o *espíritual* e sobre o caráter humano pretensiosamente universal, na etapa então atual de debates permeados pela semiologia de Metz, longe até mesmo da continuidade de exibições públicas como nos cineclubes, a linguagem ganha o foco como fato fundamental da relação entre a mente e tela em uma noção mais próxima do “dispositivo da tela” – formador de discursos.

### Referências Bibliográficas

- ALBERA, François, LEFEBVRE, Martin. *Présentation. Filmologie, le retour ?*. Cinémas 19, no 2-3 2009.
- AYFRE, A, AGEL, H. *Le Cinéma et le Sacré*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1953.
- AYFRE, A. *Cinema et presence du prochain – quelques problèmes d'esthétique et d'anthropologie*. In. *Présence D'autrui*. França: Privat, 1957.
- BAYLE, Jean-Louis. *Les Non-Conformistes des Années 30 – Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1969.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: CosacNaify, 2014.
- BEGOÑA, Fray Mauricio de. *Elementos de Filmologia – teoria del cine*. Madrid, 1953.
- CARVALHO, Lilian Escorel. *A revista francesa L'Esprit Nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade*. Tese de doutorado apresentada na FFLCH-USP, departamento de Letras Vernáculas, programa de Literatura Brasileira, São Paulo, 2008.
- CASETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2010.
- COHEN-SÉAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1946.
- COHEN-SÉAT, G; FOUGEYROLLAS, P. *La influencia del cine y la television*. México: Fondo de cultura economica, 1967.
- FREIRE, Marcius. *Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”*. Significação, vol. 39. núm. 38, julho-dezembro, 2012, pp. 27-39.
- GOURMELEN Arnaud. *Le festival du film maudit et le rendez-vous de Biarritz. Biarritz, 1949 et 1950*. In: 1895, revue d'histoire du cinéma, n°29, 1999. pp. 105-126.
- LE FORESTIER, L. *Entre cinéisme et filmologie: Jean Epstein, la plaque tournante*. Cinémas, 19 (2-3), 113-140. 2009. Online disponível em <https://doi.org/10.7202/037550ar>

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *O movimento de cineclubes na América Latina: civilizacionismo e engajamento político. Argentina e Brasil (1940-1970)*. ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História. 2005.

LOWRY, Edward. *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor, Mich.:UMI Research Press, 1985.

*La création de l'association pour la recherche filmologique*, 1895. [Online], 66 | 2012 disponível em : <http://journals.openedition.org/1895>

MARCEL, Gabriel. Togetherness: identity and depth. In. *The mystery of being*. Grã-Bretanha, The Harvill Press: 1950.

MARIE, M. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.

MOUNIER, Emmanuel. *O Personalismo*. São Paulo: Centauro, 2004.

PIAULT, Marc. *Antropologia & Cinema – passagem à imagem, passagem pela imagem*. São Paulo: UNIFESP, 2018.

RAUCH, William. *Politics and Belief in Contemporary France – Emmanuel Mounier and Christian Democracy, 1932-1950*. Holanda: Martinus Nijhoff, 1972.

SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Champ Libre, 1971.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Rio Grande do Sul: L&PM, 2008.

WAHL, J. *Historia del existencialismo*. Buenos Aires: Deldalo, 1960.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: 1978.

ZANATTO, Rafael Morato. *O I Festival Internacional de Cinema no Brasil*. Aniki vol. 8, n. 1(2021): 101-130| ISSN 2183-1750.